GÜZEL SANATLAR

Alanında Uluslararası Çalışmalar

Mart 2025

EDİTÖRLER

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU
DOÇ. DR. MERVE KARAMAN

SERÜVEN YAYINEVİ

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel

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

Birinci Basım / First Edition • © Mart 2025

ISBN • 978-625-5552-80-8

© 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: 42488

GÜZEL SANATLAR

ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

EDİTÖRLER

PROF. DR. HASAN ARAPGİRLİOĞLU
DOÇ. DR. MERVE KARAMAN

SERÜVEN
YAYINEVİ

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

OSMANLI DÖNEMİ SÜPÜRGELİK ÇİNİLERİNDE VAZODAN ÇIKAN ÇİÇEK KOMPOZİSYONLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Dilek ÇAKIR—1

Bölüm 2

FANTASTİK SİNEMADA GÖRSEL HİKÂYE ANLATIMI: GRAFİK TASARIM VE MEKÂNSAL TASARIMIN ROLÜ

Nilay DENİZ, Selcem BAYIR AYDIN—29

Bölüm 3

TÜRKİYE'DE FEMİNİST SANAT HAREKETİ

Gül AYDIN—47

Bölüm 4

AMBALAJ TASARIMINDA SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

Duygu KIZILDEMİR—65

Bölüm 5

RESİM SANATINDA ÇİZGİNİN NEGATİF KULLANIMI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Menekşe ŞAHİN KARADAL—85

Bölüm 6

TÜRKİYE'DE YÜRÜTÜLEN MÜZİKOLOJİ ÇALIŞMALARINDA AKADEMİK İLGİ VE EĞİLİMLER

Bahar ÖZŞEN, Mehmet ARSLANBOĞA—101

Bölüm 7

BİR SANAT NESNESİ OLARAK BANKNOT

Buse KIZILIRMAK ÇEKİNMEZ—125

Bölüm 1

OSMANLI DÖNEMİ SÜPÜRGELİK ÇİNİLERİNDE VAZODAN ÇIKAN ÇİÇEK KOMPOZİSYONLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Dilek ÇAKIR[1]

1 Dr. Sanat Tarihçi, Bağımsız Araştırmacı, dilekckr17@gmail.com, ORCID ID: 0009-0006-6548-2604

GİRİŞ

Çini, İslam sanatında mimariyi süsleyici unsurlardan biri olarak köklü bir geçmişe sahiptir. Eserleri çini ile süslemek ilk olarak Mısır'da MÖ 3000 yıllarına dayanmaktadır. İslam mimarisinde çini kullanımı ise 9. yüzyılda Uygurlarla başlamıştır. Çini sanatında Büyük Selçuklularla yaşanan gelişim 13. yüzyılda Anadolu Selçuklularıyla giderek zenginleşmiştir (Öney, 1987, 13, 44). 14. yüzyıl Beylikler Devri bir geçiş dönemi olarak Selçuklu geleneğini devam ettirmiştir (Gök Gürhan, 2007, 203). 15.-18. yüzyıl Osmanlı Döneminde ise çini dini ve sivil mimariyi bezeyici ana ögelerden olmuştur (Öney, 1976, 63). Bu dönemler içinde sırlı tuğla, mozaik tekniği, lüster tekniği, tek renk sırlı düz ve yaldızlı çiniler, renkli sır tekniği ve sıraltı tekniği gibi farklı teknik uygulanmış, ancak 16. yüzyıldan itibaren sadece sıraltı tekniğinde çiniler üretilmiştir[1]. Bu çinilerde rumi, hatayi tarzı ve naturalist üslupta bitkisel motifler, bulutlar, çintemani, yazı ve geometrik motifler görülmektedir[2]. Osmanlı Döneminde İznik, Kütahya ve Tekfur Sarayı atölyeleri önemli üretim merkezleri olmuştur. Sarayın Ehl-i Hiref Teşkilatı'na bağlı nakkaşlar bölüğü tarafından hazırlanan desenler bu atölyelerde üretilerek yapılara yerleştirilmiştir (Öz, 1940, 132; Aslanapa, 1949: 79; Yenişehirlioğlu, 1982, 34; Altun, 1997, 210). Yapıların duvarı, mihrabı, köşelikleri, pencere ve kapı alınlıkları ile pandantiflerin bezemesinde panolar, ulama kompozisyonlu karolar, bordürler ve süpürgelik çinileri yoğun olarak kullanılmıştır.

Süpürgelik terimi, yapıların içinde, duvarların döşemeyle birleştiği yerde ve duvarın yüzeyini 1 santim kadar aşan, 10-15 cm yüksekliğindeki çıkıntılı kısım olarak tanımlanmaktadır. Bunlar ahşap, çimento harç, mermer ve mozaikten yapılmaktadır (Turani, 1966, 118; Arseven, 1975, 1852; Sözen & Tanyeli, 1986, 223; Türk Dil Kurumu [TDK], 1998, 2052). Aynı zamanda bu alanlara uygun olarak hazırlanan çinilerin olduğu da görülmektedir.

Mimari yapıların özellikle iç mekanlarında, çini ile kaplı alanların en alt sırasında yer alan çiniler süpürgelik çinisi olarak isimlendirilmekte-

1 Teknikler hakkında bk. Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı*, İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları; Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları; Öney, G. (1987). *İslâm Mimarîsinde Çini*, İzmir: Ada Yayınları; Altun, A. (1997). Kazılar ve Araştırmaların Işığında, *Osmanlıda Çini Seramik Öyküsü* (Ed. A. Altun), İstanbul: Creative Yayıncılık, 199-215.

2 Motifler için bk. Keskiner, C. (1989). *Turkish Motifs*, İstanbul: Türkiye Turing Otomobil Kurumu; Birol, İ. & Derman, Ç. (1991). *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı; Sinemoğlu, N. (1996) Onaltıncı Yüzyıl Çinilerinde Motif Zenginliği. *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları,* (Ed. Y. Demiriz), İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 124-154; Turan Bakır, S. (1999). *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

dir. Genellikle bordür anlayışıyla tasarlanan bu çiniler iki yandan ulanabilecek şekilde ve simetrik kompozisyonlu olarak düzenlenmişlerdir. Ayrıca dört taraftan ulanabilen süpürgelik desenleri de bulunmaktadır (Turan Bakır, 1999, 241, 275). Yapıların iç ve dış bezemesinde özellikle süpürgelik bölgesini süslemek amacıyla yapılan bu çinilerin duvar kaplaması olarak uygulanmış örnekleriyle de karşılaşılmaktadır.

Türk mimarisinde çini önemli bir bezeme unsuru olarak yapıların farklı bölümlerinde kullanılmaktadır. Ancak süpürgelik çinileri her dönemde karşımıza çıkmaz. Örneğin Selçuklu döneminde yoğun olarak çini mozaik tekniği kullanılmakta, yapıların duvarlarında yer alan çini bezemenin zemine kadar aynı şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Aynı şekilde Beylikler ve Erken Osmanlı Döneminde de süpürgelik çinilerinin yerine daha çok bordürlerin kullanılmıştır. Bu dönemlere ait mevcut örneklere bakıldığında özellikle süpürgelik çinisi olarak tanımlanabilecek bir düzenlemeye rastlanmaz. Osmanlı Döneminde ise her yapıda bulunmasa da birçok yapıda farklı kompozisyona sahip süpürgelik çinilerinin kullanımına rastlanmaktadır. Bu çinilerin kullanılmadığı yapılarda da özellikle bordürler ve ulama kompozisyonlu karolar süpürgelik çinilerinin yerini almıştır.

Süpürgelik çinileri genellikle kare formludur ancak dikdörtgen formlu olanlarına da rastlanmaktadır. Hem duvarların alt sırasına hem de yapıların duvarlarına uygulanan bu çinilerdeki ana desen genellikle naturalist çiçeklerden oluşmaktadır. Kompozisyonda çiçeklerin çıkış noktası çoğunlukla vazo ya da yapraklardır. Ayrıca vazonun yanında yaprak kökten çıkar şekilde işlenmiş çiçeklerde bulunmaktadır. Kompozisyonda bu şekilde iki çıkış noktasının bulunması rastlanan bir özelliktir. Süpürgelik çinilerinde rumi motifi ile bezeli köşe dolguları da karşımıza çıkmaktadır.

Bazı araştırmacılar tabiatın güzelliğini ortaya koyan çiçeği tanımayı, yetiştirmeyi, günlük ve toplum ilişkilerini çiçekle ifade etmeyi Türklerin sanat haline getirdiklerini, aynı zamanda Osmanlı süsleme sanatlarında çiçeğin çok önemli bir yer tuttuğunu ve Türk zevkinin birer örneği olarak her devirde karşılaşıldığını ifade etmektedirler (Atasoy, 1971, 15; Ünver, 1977, 15). Sanatçılar çiçekleri farklı teknik ve tasarımlarla çeşitli malzemeler üzerine yansıtarak eserler meydana getirmişlerdir. Çiçekler kimi zaman buketler halinde kimi zaman yaprak kökten çıkar şekilde kimi zamanda vazoların içinde resmedilmişlerdir.

15. yüzyıldan itibaren çiçek motiflerini bir düzeye yerleştirme amacı ile şekil alan vazo motifi, Türk süsleme sanatında çok fazla kullanılmıştır (Akar & Keskiner, 1978, 13). Her ne kadar kompozisyonu genelleyerek

kullanılan kap formlarına vazo denilse de örneklerde sadece vazo değil aynı zamanda kâse motifinin de uygulandığı görülmektedir.

Vazo, odalara, bahçelere veya bina duvarları üstüne süs olarak konulan tezyini saksı, küp, kavanoz gibi kaplara verilen isimdir. Farsça "kûze" kelimesinden gelmektedir. (Arseven, 1975, 2188; Akar, 1969, 267). Çeşitlerine göre, şükûfedan, toprak mangal, fakfûri, hattâi, tombak ve çiçeklik gibi isimler de kullanılmıştır. Ayrıca yerine göre testi, çanak ve kâsenin de dekoratif açıdan çiçek kabı olarak kullanıldığı görülmektedir (Akar, 1969, 267). Kâse ise (Boş kap manasında kavsa kelimesinden) sulu şeyler koymaya mahsus çiniden, porselenden veya camdan yapılmış çukur kaplara denilmektedir (Arseven, 1965, 971). Süpürgelik çinilerinde her iki formda önemli yer tutmaktadır.

Vazo motifi veya vazodan çıkan çiçek kompozisyonlarına değinilen çalışmalarda, çini panolar ya da farklı eser grupları üzerindeki örnekler ele alınmış, süpürgelik çinileri bu açıdan ayrıca incelenmemiştir. Çalışmamızda, Osmanlı Döneminde üretilen süpürgelik çinilerindeki vazo ve kâseden çıkan çiçek kompozisyonlu örnekler tespit edilerek bunların renk, motif ve kompozisyon özellikleri incelenmiş, örnekler yüzyıllara göre değerlendirilerek benzerlik ve farklılıkları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ayrıca kompozisyonun farklı eser grupları üzerindeki benzer örnekleri tespit edilerek çinilerdeki örneklerle karşılaştırılıp değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

SÜPÜRGELİK ÇİNİLERİNDE VAZODAN ÇIKAN ÇİÇEK KOMPOZİSYONLU ÖRNEKLER

Tek karo içine yerleştirilen süpürgelik çinilerinde, vazo ve kâseden çıkan çiçek kompozisyonlarının yer aldığı örneklerin 16.-18. yüzyıllara ait sıraltı tekniğinde çiniler olduğu görülmektedir. Cami, türbe ve saray gibi birçok yapıda karşımıza çıkan çinilerde 11 farklı kompozisyon tespit edilmiş, örneklere sırasıyla aşağıda değinilmiştir.

İstanbul Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi Has Oda Duvarlarının Alt Sırasında Yer Alan Çiniler

Fatih Sultan Mehmed tarafından 15. yüzyılın ortalarında yaptırılan odanın duvarları 16. yüzyıl İznik üretimi çinilerle kaplıdır (Öney, 1976, 108-109; Demirsar Arlı & Altun, 2008, 115-118). Yapıda iki farklı kompozisyona sahip süpürgelik çinisi kullanılmıştır.

İlk örnek yapının duvarlarını kaplayan panoların alt sırasında yer almaktadır (Resim 1, Çizim 1). Bu alana uygulanan çiniler dikdörtgen ebatlıdır ve boyuna yerleştirilmişlerdir. Bu sebeple kompozisyon iki ka-

ronun içine uygulanmıştır. Beyaz zeminli çinilerin ortasında geniş ayaklı, geniş çanaklı ve çift kulplu bir kâse yer alır. Kâsenin üzerinde mavi ve yeşil renk çizgisel dekor bulunmaktadır. Ağız kısmında beyaz ve kırmızı renklerden oluşan dendanlı bir düzenleme, boyun kısmında kırmızı renk rumi motifi görülür. "S" şeklinde kıvrılan kulpların dış hattı dilimli yapılmıştır. Kâsenin ağız kısmı mavi bir şerit ile çevrilenmiş, içinin beyaz zemini görünür şekilde resmedilmiştir. Kâsenin içinden yeşil yapraklı üç gül motifi çıkmaktadır. Güllerin altında, yana doğru kıvrılmış kırmızı renk lale motifleri ile en altta mavi renk menekşe motifleri görülmektedir. Kâsenin yanlarındaki boşluklarda mavi ve yeşil renk üç ayrı yaprak kümesinden çıkan çiçekler yer alır. İlk olarak yukarı ve yanlara doğru ilerleyen dört adet kırmızı karanfil motifi işlenmiştir. Yandaki tek dal yukarıda ikiye ayrılıp mavi renk lale motifleriyle sonlanmaktadır. Bu lalelerden ilki karanfil dallarının üzerine doğru kıvrılmış, diğeri ise karonun kenarına yarım olarak yapılmıştır. Karoların birleşimi sonucu simetri noktasında kalan bu laleye iki dalın da bağlandığı görülür. Kenarlara yeşil yapraklarıyla mavi renk menekşe motifleri işlenmiştir.

Resim 1. *Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi Has Oda'da panoların altındaki çiniler (Aydın, 2007)*

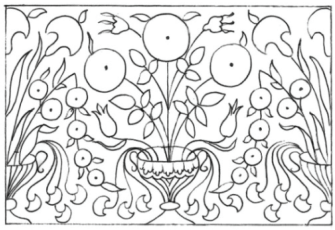
Çizim 1. *Desenin çizimi*

İstanbul Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi Has Oda Duvarlarının Üst Sırasında Yer Alan Çiniler

Yapıdaki ikinci örnek, duvarlardaki panoların üst kısmında yer alır. Bu çinilerde dikdörtgen ebatlıdır ancak bunlar yatay olarak yerleştirilmiştir (Resim 2, Çizim 2). Beyaz zeminli karonun ortasında bütün ve yanlarda yarım olacak şekilde iki kâse motifi görülür. Karonun ortasındaki ayaklı, geniş ağızlı, ince boyunlu ve kulplu kâsenin üzerinde kırmızı ve beyaz renk çizgisel dekor bulunmaktadır. Ağız kısmına mavi renk dendanlı motifler sıralanmıştır. "S" şeklindeki küçük kulplar kırmızı renktedir. Kâsenin ağız kısmı geniş yapılarak içinin beyaz zemini görünür şekilde çizilmiştir. Kâsenin içinde naturalist üslupta çiçekler yer almaktadır. Ortada goncalarıyla birlikte işlenmiş kırmızı ve mavi renk-

lerde, yeşil yapraklı üç gül motifi görülür. Güllerin altında yeşil dal ve yaprakları yukarı doğru kıvrılan kırmızı lale motifleri bulunmaktadır. En atta ise kâsenin boyun kısmındaki boşluklara doğru kıvrılan mavi ve kırmızı renk menekşe motifleri yer alır. Yanlardaki kâseler ortadakiler ile aynı form ve bezeme özelliklerine sahiptir. Ancak diğer kâsenin ağız kısmında görülen dendanlar burada bulunmaz. Kâsenin içinden çıkan yeşil yapraklı dallar üzerinde ortada üç adet kırmızı renk karanfil motifi ile yanlarında mavi çiçekli bahar dalları yer almaktadır. Yukarı doğru uzanan bahar dalları kırılarak aradaki boşluklara doğru kıvrılmıştır. En altta da diğer vazoda olduğu gibi menekşe motifleri karşımıza çıkmaktadır.

Resim 2. *Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi Has Oda'da panoların üstündeki çiniler (Aydın, 2007)*



Çizim 2. *Desenin çizimi*

İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii'nde Mihrabın Sağında Yer Alan Birinci Pencerenin Altındaki Çiniler

1591 yılında inşa edilen yapının duvarları 16. yüzyıla ait İznik çinileri ile kaplıdır (Öney, 1976, 90; Demirsar Arlı & Altun, 2008, 262). Yapıda üç farklı kompozisyona sahip süpürgelik çinisi kullanılmış ve bunlar pencerelerin altlarına yerleştirilmişlerdir.

Bunlardan ilki mihrabın sağındaki ve doğu duvarındaki birinci pencerelerin altında yer almaktadır. Kare formlu karonun ortasında kâsenin içine yerleştirilmiş çift kulplu bir vazo görülmektedir (Resim 3, Çizim 3). Beyaz zemin üzerindeki ayaklı ve geniş ağızlı olan kâsenin üzerine kırmızı renk çizgilerden oluşan dekor yapılmıştır. İnce boyunlu, geniş karınlı ve dar ağızlı olan vazonun dış hattı ve kulpları kırmızı renk ile belirlenmiş, içi kobalt mavisi renk kullanılarak balık pulu şeklinde işlenmiştir. Hem kâsenin hem de vazonun içinden çiçekler çıkmaktadır. Kâsenin içinden çıkan kırmızı birer menekşe alt taraftaki boşluklara doğru kıvrılmıştır. Vazonun arkasından çıkarak yanlara doğru açılan gonca motifleri kırmızı ve mavi renklerde yapılmışlardır. Vazonun içinden yeşil renk beş gül yaprağı ile aralarından üç adet mavi renk lale ve iki adet kırmızı renk karanfil motifi çıkmaktadır. En altta ise ikişer kırmızı menekşe

bulunmaktadır. Karonun alt köşelerinde yeşil ve mavi renkteki yapraklar arasında kırmızı renk nergisler ve mavi renk çiçekler yer alır. Karonun üst köşeleri boş bırakılmıştır.

Bu tasarımın aynısını İstanbul II. Selim Türbesi'nin (1577) iç kısmında kapının yanlarına dörtlü olarak yerleştirilmiş halde ve Ayasofya Kütüphanesi'nde (1739) görmek mümkündür. Ancak burada yer alan çinilerin üst köşelerinde rumilerden oluşan üçgen formda bezeme bulunmaktadır. Beyaz renk rumilerin zemini kobalt mavisi, rumilerin etrafındaki dış hat ise yeşil ile renklendirilmiştir. Bu üçgen formundaki bezeme İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii (1591) (Resim 4) ve İstanbul Sultan Ahmed Cami'ndeki (1609-17) örneklerin köşeliklerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Resim 3. *Takkeci İbrahim Ağa Camii'nde mihrabın sağında yer alan birinci pencerenin altındaki çiniler*

Çizim 3. *Desenin çizimi*

İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii'nde Mihrabın Solunda Yer Alan Birinci Pencerenin Altındaki Çiniler

Çinilerden ikincisi mihrabın solundaki birinci pencerenin ve batı duvarındaki ikinci pencerenin altında bulunmaktadır. Kare formlu karonun ortasında beyaz zemin üzerine ayaklı, ince boyunlu ve geniş çanaklı bir kâse yer alır (Resim 4, Çizim 4). Kobalt mavi renk kâsenin ağız kısmında kırmızı renk kalın bir şerit bulunmaktadır. Kâsenin ayak kısmında beyaz renk penç motifleri, gövde kısmında ise lale motifleri görülür. Kâsenin içinden yeşil yapraklarıyla üç adet kırmızı renk karanfil ve dört adet kobalt mavisi renk lale motifi çıkmaktadır. Çinilerin köşeliklerinde rumilerden oluşan üçgen formunda bezeme bulunmaktadır. Beyaz renk rumilerden oluşan kompozisyonun zemini kobalt mavisi renk yapılmıştır. Rumilerin etrafında oluşturulan dış çerçevede ise yeşil renk kullanılmıştır.

Çinilerin aynısını İstanbul Sultan Ahmed Camii (1609-17) kadınlar mahfili duvarında, yan yana ve üst üste yerleştirilip etrafı bordür ile çevrelenmiş şekilde görmek mümkündür.

Resim 4. *Takkeci İbrahim Ağa Camii'nde mihrabın solunda yer alan birinci pencerenin altındaki çiniler*

Çizim 4. *Desenin çizimi*

İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii'nde Mihrabın Solunda Yer Alan İkinci Pencerenin Altındaki Çiniler

Bu yapıdaki çinilerin üçüncüsü mihrabın solundaki ikinci pencerenin ve batı duvarındaki birinci pencerelerin altında yer alır. Beyaz zeminli çinilerin ortasında, geniş olan ayak ve çanak kısmı aynı ebatlarda yapılmış, ince boyunlu bir kâse bulunmaktadır (Resim 5, Çizim 5). Zemini turkuaz renk olan kâsenin ağız kısmında kırmızı renk ince bir şerit, boyun kısmında içi kırmızı dolgulu beyaz bir palmet motifi görülür. Ayak kısmında yanlardan merkeze doğru üst üste çizilmiş, çanak kısmında ise dikey şekilde çizilmiş beyaz renk dilimli yaprak motifleri görülmektedir. Aradaki boşluklarda beyaz renk palmet motifleri yer alır. Kâsenin içinden yedi adet karanfil ve en altta iki adet daha küçük çizilmiş lale motifleri çıkmaktadır. Kobalt mavisi renk çiçeklerin yaprakları turkuaz renk boyanmıştır. Ortadaki beş karanfil dalının kırmızı bir palmet motifiyle birbirine bağlandığı görülür. Kâsenin yanlarındaki boşlukları kıvrık dallar üzerindeki kırmızı renk menekşe motifleri doldurmaktadır. Karonun yanlarında turkuaz renk selvi ağaçları ile üst kısmından kobalt mavi renk üç penç motifi görülmektedir.

Detaylardaki bazı farklılıklar dışında kompozisyonun aynısı İstanbul Topkapı Sarayı Çifte Kasırlardaki 17. yüzyıla ait çinilerde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu kompozisyona sahip çinilerin mavi-beyaz renklerde yapılmış örnekleri birçok yapıda yer almaktadır. Genellikle 17. yüzyıla ait olan bu çinilerin kompozisyonları aynı olsa da desenlerde bazı farklılıklar görülür. Bu farklılıklar kâsenin formunda, bezemesinde veya renklendirmesinde kendini gösterir. Kâsenin bezemesinde üç farklı kom-

pozisyon karşımıza çıkmaktadır. Örneklerden birinde kâsenin ayak kısmında penç motifi, çanak kısmında iki lale motifi ile boyun kısmında bir halka bulunmaktadır. (Çizim 6). İkinci örnekte kâsenin ayak kısmında penç motifi, çanak kısmında rumi motifinden oluşan kompozisyon yer alır. Boyun kısmında turkuaz bir palmet motifi görülmektedir (Çizim 7). Üçüncü örnekte ise kâsenin üzerinde çizgisel dekor ve boyun kısmında palmet motifi yer almaktadır (Çizim 8). Bu özelliklere sahip çiniler, İstanbul Topkapı Sarayı'nın Çifte Kasırlar, Kutsal Emanetler, Sünnet Odası, Çeşmeli Sofa ve Ocaklı Sofa gibi farklı bölümlerinde, İstanbul Eminönü Yeni Camii ve Hünkâr Kasrı'nda (1598-1665), İstanbul Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi (1663) ile Mısır Aksungur Camii'nde (1346-47) karşımıza çıkmaktadır.

Resim 5. *Takkeci İbrahim Ağa Camii mihrabın solundaki ikinci pencerenin altında yer alan çiniler*

Çizim 5. *Desenin çizimi*

Çizim 6. *Bitkisel motifli dekor*

Çizim 7. *Rumi motifli dekor*

Çizim 8. *Çizgisel dekor*

İstanbul Eyüp Sultan Türbesi Duvarlarının Alt Sırasında Yer Alan Çiniler

1458 yılında inşa edilen türbe farklı dönemlerde onarımlar geçirmiş ve yapıda 16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan süreçte üretilmiş İznik, Kütahya ve Tekfur Sarayı çinileri kullanılmıştır. Türbenin duvarlarının alt sırasında 16. yüzyıla ait İznik üretimi süpürgelik çinileri yer almaktadır (Demirsar Arlı & Altun, 2008, 268-269) (Resim 6, Çizim 9). Zemini beyaz olan dikdörtgen formlu karonun ortasında naturalist çiçeklerin yer aldığı kompozisyon ile bunun alt ve üst kısmında aynı karo üzerine yapılmış bordürler bulunmaktadır. Karonun alt kısmındaki kırmızı renk cetvelle

sınırlandırılmış olan bordürde kahverengi üzerine beyaz renk şekillerle toprak görünümü yapılmıştır. Üst kısımdaki turkuaz renk cetvelle sınırlandırılan bordürde ise içleri kırmızı renk dekorlu beyaz zencerek motifi yer alır. Ortada bulunan kompozisyon yanlardan kırmızı renk dilimli cetvelle kartuş içine alınmıştır. Ortada beyaz zemin üzerinde ayaklı, ince boyunlu ve geniş çanaklı bir kâse yer almaktadır. Kâsenin üzeri kobalt mavi, beyaz, kırmızı ve yeşil renk çizgilerle dekorlanmış, ağız kısmında kırmızı renk ince bir şerit yapılmıştır. Kâsenin içinden çıkan yeşil ve mavi yapraklı ince dallar üzerinde üç adet kırmızı renk karanfil ve dört adet mavi renk lale motifi yer alır. Mavi renk lalelerin üzerlerine kırmızı noktalar yapılmıştır. Kâsenin yanlarındaki boşluklara kırmızı renk lale ve mavi renk gonca motifi yapılmıştır. Karonun köşeliklerinde kobalt mavi zemini üzerinde beyaz palmetlerden oluşan bezeme yer alır.

Resim 6. *Eyüp Sultan Türbesi'ndeki çiniler*

Çizim 9. *Desenin çizimi*

İstanbul III. Mehmed Türbesi Duvarlarının Alt Sırasında Yer Alan Çiniler

1608 yılında inşa edilen türbenin duvarlarının alt sırasındaki İznik üretimi çiniler (Kuban, 2007, 445) dikdörtgen ebatlıdır. Beyaz zeminli çinilerin ortasında ayaklı, geniş çanaklı ve yayvan ağızlı bir kâse bulunmaktadır (Resim 7, Çizim 10). Kâsenin üzerinde mavi, kırmızı ve turkuaz renk çizgisel dekor, boyun kısmında ise rumi motifi görülmektedir. Kâsenin yayvan şekilde yapılmış ağız kısmı ortadan basıklaştırılmış ve içinin görünümü kırmızı renk ile belirtilmiştir. Kâsenin içinden turkuaz yapraklarıyla mavi renk üç adet çiçek motifi çıkmaktadır. Çiçeklerin yapraklarından bunların gül motifi olduğu anlaşılmaktadır. Kâsenin yanlarındaki boşluklarda iki ayrı yaprak kümesinden çıkan çiçek motifleri görülür. İlk yaprak kümesinin içinden çıkan üç kırmızı karanfil ve goncası ile bir adet mavi renk lale motifi yukarı doğru kıvrılmıştır. Kenarda ise iki dal üzerinde mavi renk lale motifleri ve küçük bir çiçek motifi bulunur. Bunlardan ilki karanfil dallarının üzerine doğru kıvrılmış, diğeri ise karonun kenarına yarım olarak yapılmıştır. Karoların birleşimi sonucu

bu laleye iki dalın bağlandığı görülür. Çiçeklerin mavi rengi üzerine kobalt mavi ile noktalamalar yapılmış, siyah konturların dibinden bir kontur daha geçilmiştir.

Bu kompozisyon İstanbul Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi Has Oda duvarlarının alt sırasında yer alan kompozisyon ile benzer özelliklere sahiptir (Resim 1). Ancak burada motiflerin daha sade şekilde işlendiği ve renklendirmede farklılıklar olduğu görülür.

Resim 7. *III. Mehmed Türbesi'ndeki çiniler*

Çizim 10. *Desenin çizimi*

İstanbul Sultan Ahmed Camii Hünkâr Mahfili Duvarlarının Üst Sırasında Yer Alan Çiniler

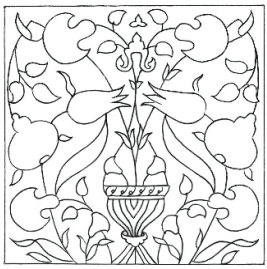
1609-17 yıllarında inşa edilen yapıda, 17. yüzyıl başına ait İznik ve Kütahya çinileri bir arada kullanılmıştır (Öney, 1976, 91-92; Demirsar Arlı & Altun, 2008, 277, 281). Camideki üç farklı kompozisyona sahip süpürgelik çinisinden ilki yapının Hünkâr Mahfilinde, diğer ikisi kadınlar mahfilindedir. Kadınlar mahfilinde bulunan örneklerden biri öncesinde değindiğimiz İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii'nde de (1591) (Resim 4) görülür.

Hünkâr mahfilinde bulunan İznik üretimi çiniler, duvarının üst kısmını dolanan yazı kuşağının altında yer almaktadır (Resim 8, Çizim 11). Kare formlu ve beyaz zeminli karonun ortasında ayaklı ve geniş çanaklı bir kâse bulunur. Kâsenin ağız kısmında beyaz renk zencerek motifi görülür. Kâsenin üzeri mavi ve yeşil renk şeritlerle dekorlanmış, boyun kısmına yeşil renk palmet motifi yapılmıştır. Kâsenin içinden çıkan ince dallar üzerinde karanfil ve gül motifleri bulunmaktadır. Kâsenin kenarlarından çıkarak kıvrılan mavi renk karanfillerin dalları ortada kırmızı renk palmet motifiyle birleşmişlerdir. Kâsenin ortasında çıkan kırmızı renk güllerin dalları, karanfillerin hizasından kırılarak aşağı doğru kıv-

rılmıştır. Altta kısa dallar üzerinde kırmızı renk karanfil goncaları bulunur. Çiçek motiflerinin dal ve yaprakları yeşil renk yapılmıştır. Kâsenin yanlarında yer alan mavi renk lale ve karanfil motifleri yukarı ve yanlara doğru kıvrılmıştır.

Kompozisyonun aynısı Kayseri Ulu Camii'nin (1205) 18. yüzyıla ait çinilerinde karşımıza çıkmakta (Aslanapa, 1949, 71, 73; Demirsar Arlı & Altun, 2008, 326-327), ancak motif ve renklerde bazı farklılıklar görülür. Ayrıca mavi-beyaz renklerde hazırlanmış örneğini İstanbul Ayasofya Kütüphanesi'ndeki 17.-18. yüzyıla ait Kütahya çinilerinde görmek mümkündür. Burada çiniler başka bir kompozisyona sahip ulama çinilerin yer aldığı alana üç karo olarak ve kenarlarından küçültülerek yerleştirilmişlerdir.

Resim 8. *Sultan Ahmed Camii Hünkâr Mahfilindeki çiniler*



Çizim 11. *Desenin çizimi*

İstanbul Sultan Ahmed Camii Kadınlar Mahfili Duvarlarında Yer Alan Çiniler

Caminin kadınlar mahfilinin duvarlarında yer alan çiniler yan yana ve üst üste yerleştirilerek bir bordür ile çevrelenmişlerdir (Resim 9, Çizim 12). Zemini beyaz olan kare formlu çinilerin ortasında ayaklı bir kâse bulunur. Kâsenin ayak kısmında mavi ve beyaz renk çizgiler, çanak kısmında mavi renk zemin üzerine beyaz iki penç motifi, görülmektedir. Kâsenin içinden yedi adet karanfil motifi çıkmaktadır. Kırmızı renk karanfillerin dal ve yaprakları yeşil renk yapılmıştır. Ortadaki üç karanfil motifi birbirine mavi renk palmet motifiyle bağlanmıştır. Kâsenin yanındaki boşluklarda karanfillerin üzerine doğru kıvrılan sümbül dalları görülmektedir. Yaprak kümesinden çıkan yeşil dallar üzerindeki sümbüller kobalt mavisi renkte yapılmıştır. Karonun kenarlarında yeşil renk selvi ağaçları yer alır.

Resim 9. *Sultan Ahmed Camii Kadınlar Mahfilindeki çiniler*

Çizim 12. *Desenin çizimi*

İstanbul Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Ocağı Duvarlarının Alt Sırasında Yer Alan Çiniler

15. yüzyıla tarihlendirilen yapıda (Ortaylı, 2010, 72) 17. yüzyıla ait çiniler yer almaktadır (Toruk, 2006, 181). Yapının duvarlarının alt sırasında bulunan kare formlu çinilerin ortasında ayaklı ve geniş çanaklı bir kâse görülmektedir (Resim 10, Çizim 13). Kâsenin ağız kısmı dışa taşkın olarak yapılmıştır. Kobalt mavisi renk kâsenin taban ve ağız kısmında kırmızı renk şeritler, gövde üzerinde iki beyaz lale motifi yer alır. Kâsenin içinden beş adet mavi renk karanfil ve kırmızı renk iki lale motifi çıkmaktadır. Ortadaki üç karanfil dalı kırmızı bir palmet motifiyle birbirine bağlanmıştır. En alttaki lale motiflerinin dalları karanfillerin hizasından kırılarak kâsenin boyun kısmındaki boşluklara doğru kıvrılmaktadır. Kâseden çıkan çiçek motifleri köşelerdeki rumilerden oluşan kompozisyon ile bir kartuş içine alınmıştır. Kobalt mavi renk rumilerin oluşturduğu kapalı alanların ortalarında hatayi motifleri görülmektedir. Turkuaz renk zemin üzerindeki beyaz renk hatayilerin iç dolgularında kobalt mavi renk kullanılmıştır.

Bu kompozisyonun aynısına, Kayseri Ulu Camii'nin (1205) mihrap duvarında yer alan ancak şuanda Kayseri Arkeoloji Müzesi'nde bulunan 18. yüzyıla ait Kütahya üretimi çinilerde rastlanmaktadır (Aslanapa, 1949, 72; Demirsar Arlı & Altun, 2008, 326).

Resim 10. *Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Ocağındaki çiniler (ar.pinterest.com)*

Çizim 13. *Desenin çizimi*

İstanbul Topkapı Sarayı Harem Mescidi Duvarlarında Yer Alan Çiniler

17. yüzyıla tarihlene yapının duvarları 18. yüzyıla ait Tekfur Sarayı Atölyesi imalatı çinilerle kaplıdır (Ortaylı, 2010, 288) (Resim 11, Çizim 14). Kare formlu çiniler duvar yüzeylerini kaplayacak şekilde yan yana ve üst üste yerleştirilmiştir. Çinilerin ortasında ayaklı, geniş karınlı, ince boyunlu ve geniş ağızlı bir vazo yer almaktadır. Zemini kobalt mavisi olan vazonun gövde kısmında beyaz renk üç penç motifi ile iki lale motifi ve boyun kısmında kırmızı bir halka bulunur. Vazonun ince kırmızı bir şeritle belirtilen ağız kısmı yayvan yapılarak beyaz renk ile içinin görünümü verilmiştir. Vazodan beş adet mavi renk karanfil motifi çıkmaktadır. Karanfillerden ortadaki üçü kırmızı bir palmet motifiyle birleştirilmiştir. Bunların altında iki adet kırmızı renk lale motifi yer alır. Vazonun yanlarında kırmızı renk menekşeler yer alır. Kenarlarda selvi ağaçları bulunmaktadır. Karonun boyunca uzanan ağacın gövdesi kahverengi, yaprakları yeşil renk yapılmıştır. Ağacın üst kısmından çıkan ince bir dal üzerinde kırmızı renk üç penç motifi sıralanmıştır.

Aynı kompozisyonu İstanbul Kandilli Camii'nin (1632) mihrap kavsarasında görmek mümkündür (Çakır, 2024, 300). Ayrıca bu çiniler İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii'nin (1591) doğu duvarında yer alan çinilerle de benzerlik göstermektedir (Resim 5). Camideki kâse formu burada vazoya dönüşmüş, yedi adet olan karanfiller de beşe düşürülmüştür. Bu detaylar ve renklendirmedeki değişiklikler dışında kompozisyon aynıdır.

Resim 11. *Topkapı Sarayı Harem Mescidindeki çiniler*

Çizim 14. *Desenin çizimi*

DEĞERLENDİRME

Osmanlı Dönemi çinilerinde bolca örneğine rastladığımız vazo, kâse ve kâse içine yerleştirilmiş vazo içinden çıkan çiçek motifli kompozisyonların panolarda çok fazla örneği bulunmakla birlikte, tek karo içine tasarlanmış örnekleri de birçok yapıda karşımıza çıkmaktadır. Süpürgelik çinileri olarak da adlandırılan bu çinilerin 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar farklı kompozisyonlarına rastlanmaktadır. Genellikle mimari yapılarda çini ile kaplı alanların en alt sırasında yer alan bu çiniler yan yana yerleştirildiklerinde bordür anlayışıyla devamlılık sağlayacak şekilde tasarlanmışlardır. Ancak çinilerin farklı şekilde yerleştirilmiş örnekleri de karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi Has Oda'da bulunan iki farklı örnekten birinin panoların üstüne yerleştirildiği görülmektedir (Resim 2). İstanbul Sultan Ahmed Camii (Resim 9) ve Topkapı Sarayı Harem Mescidinde ise (Resim 11) duvarlara yan yana ve üst üste yerleştirilen bu çiniler bordürle çevrilerek pano görüntüsü oluşturulmuştur. Ayrıca İstanbul II. Selim Türbesi'nde de dört karo bir araya getirilerek duvara yerleştirilmiştir. Topkapı Sarayı Harem Mescidindeki çinilerin benzeri İstanbul Kandilli Camii'nin mihrap kavsarasında yan yana yerleştirilmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani bu çiniler her ne kadar genellikle duvarların alt sırasına yerleştirilmiş olsalar da farklı düzenlemelerle yapıların çeşitli bölümlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Tespit edilen süpürgelik çinileri sıraltı tekniğinde yapılmıştır. Örneklere bakıldığında bütün çini karoların zemin renginin beyaz bırakıldığı görülmektedir. Çinilerin geneli kırmızı, kobalt mavi, mavi, turkuaz, yeşil ve siyah renklerin görüldüğü kırmızılı sıraltı tekniğindedir. Ancak özellikle 17. yüzyılda sadece mavi-beyaz olarak yapılmış örneklere de rastlanmaktadır. Birçok yapıda karşımıza çıkan bu çiniler İznik, Kütahya ve Tekfur Sarayı atölyelerinde üretilmişlerdir.

Tek karo içine tasarlanan çinilerinin hepsi ½ simetrik kompozisyonlu olarak hazırlanmıştır. Karolar genellikle kare formludur ancak Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi Has Oda'da (Resim 1,2) ve İstanbul Eyüp Sultan Türbesi'nde (Resim 6) gördüğümüz örneklerde dikdörtgen formlu karoların kullanımı da karşımıza çıkmaktadır. Bu karoların, kompozisyonun düzenine göre enine veya boyuna yerleştirildikleri görülür.

Yan yana yerleştirildiklerinde birbirini tamamlayacak şekilde tasarlanan bu karolar bazı yapılarda hem yan yana hem de üst üste yerleştirilmişlerdir. Ancak üst üste yerleştirildiklerinde desende herhangi bağlantı olmadığı için kompozisyonda bütünlük sağlanamamaktadır. Bu yerleşim düzenine sahip örnekleri İstanbul Sultan Ahmed Camii (Resim 9) ve Topkapı Sarayı Harem Mescidinde görmek mümkündür (Resim 11).

Süpürgelik çinilerinde görülen kompozisyonların büyük bölümü 16. yüzyılda yapılmıştır. 17.-18. yüzyılda bunlara yenilere katılmakla birlikte bazı örneklerde büyük benzerlikler olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum çinilerde farklı kompozisyonlar kullanılmasının yanı sıra, bizlere var olan tasarımlar üzerinde bazı değişikliklere gidilerek yeni uygulamalar yapıldığını da göstermektedir. Özellikle Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesinde yer alan çinilerin (Resim 1) daha sadeleştirilmiş şekli İstanbul III. Mehmed Türbesi'nde (Resim 7) karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii'nde bulunan çinilerin (Resim 5) kâseden vazoya dönüşmüş kap formuyla birlikte çiçek sayısının azaltılmış hali Topkapı Sarayı Harem Mescidinde (Resim 11) bulunmaktadır. Yapılar üzerinde en çok uygulanan kompozisyon ise İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Cami'nde (Resim 5) yer alan örnektir. Bu kompozisyonun özellikle mavi-beyaz olarak hazırlanmış çeşitleri birçok yapıda karşımıza çıkmaktadır.

Tespit edilen süpürgelik çinilerinde 11 farklı kompozisyon yer almaktadır. Örneklerin hepsinde Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat dönemine denk gelen 16. yüzyılda saray nakkaşhanesinin başında bulunan Müzehhip Karamemi tarafından meydana getirilen naturalist üslupta çiçek motiflerinin kullanıldığı görülür (Ünver, 1951, 3; Demiriz, 1986, 334-373; Atasoy & Raby, 1989, 223-224; Sinemoğlu, 1996, 128-154; Demiriz, 1997, 168-197; Mahir, 1999, 12). Kompozisyonlarda en çok karanfil ve lale motifinin kullanıldığı dikkat çeker. Her kompozisyonda karanfil motifine yer verilirken, lale motifine 10 kompozisyonda rastlanmaktadır. Bunların yanı sıra 4 örnekte gül, 5 örnekte menekşe, 1 örnekte sümbül, 1 örnekte nergis ve 1 örnekte bahar dalı karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca karoların simetri noktasında kullanılan selvi ağacı motifine 3 örnekte rastlanır. Çiçekler hem vazodan hem de vazoların yanlarındaki yaprak kökten çıkar

şekilde işlenmiştir. Bazı kompozisyonlarda rumi motiflerinden oluşan köşelikler yapıldığı görülmektedir.

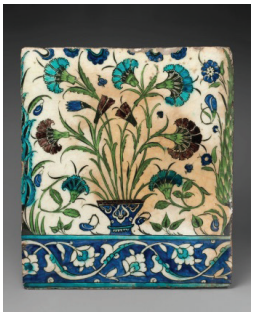
Çinilerdeki kompozisyonlarda, çiçek motifleri 9 örnekte kâseden, 1 örnekte vazodan ve 1 örnekte kâse içine oturtulmuş vazodan çıkar şekilde işlenmiştir. Bu açıdan süpürgelik çinilerinde daha çok kâse formunun kullanıldığı anlaşılmaktadır. Vazo ve kâse formlarının bezemesinde çiçek motifleri, çizgisel dekor ve rumi motifleri kullanılmıştır.

Süpürgelik çinilerinde gördüğümüz vazodan çıkan çiçek kompozisyonlarının benzerlerini 16.-18. yüzyıllarda hem çinilerde hem de farklı eser grupları üzerinde görmek mümkündür. Çinilerdeki örnekler genellikle büyük ebatlı panolarda karşımıza çıkmaktadır. Ancak az sayıda küçük ebatlı kompozisyonda bulunmaktadır.

Tek karo içine tasarlanmış benzer bir örnek Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki yaklaşık 1571 yılına tarihlendirilen ve Şam tipi olarak adlandırılan bir çini karo üzerinde karşımıza çıkmaktadır (Metmuseum.org). Kare formlu ve beyaz zeminli karodaki desen serbest kompozisyonlu yapılmıştır. Alt kısımda iki dal üzerinde ilerleyen rumi ve çiçek motifli bir bordür yer alır. Ortada üzeri mavi renk ayaklı kâse yer almakta, içinden turkuaz ve mor renklerde karanfil motifleri çıkmaktadır. Kâsenin kenarlarına turkuaz ve yeşil renklerde selvi ağaçları yapılmıştır. Karonun zeminini mavi çiçekli küçük dallar doldurmakta, karonun üst kısmında palmet motifleri bulunmaktadır (Resim 12).

Farklı bir örnek ise İstanbul Eminönü Yeni Camii Hünkâr Kasrı'ndaki (1597-1663) çinide karımıza çıkmaktadır (İstanbul Yeni Cami Hünkar Kasrı, ty, 23). Odanın duvarını dolanan yazı kuşağının aralarına yerleştirilen kartuşların içindeki kompozisyon tek karo değildir ancak küçük ebatlı olarak yapılmıştır. Desen alt ve üstten turkuaz renk zemin üzerine beyaz rumi kompozisyonlu bir bordürle sınırlandırılmıştır. Kartuşun ortasında ayaklı ve geniş çanaklı bir kâse yer alır. Mavi renk kâsenin üzeri beyaz renk rumi motifleriyle bezelidir. Kâsenin içinden kırmızı ve mavi renklerde lale, karanfil ve süsen motifleri çıkarak yanlara doğru kıvrılmaktadır. Kâsenin yanlarında vazonun üst kısmında birleşen bahar dalları ile lale motifi görülmektedir. Köşeliklerde ise rumi-palmet motifleri yer alır (Resim 13).

Bir diğer örnek Topkapı Sarayı Harem Mescidinin (17. yüzyıl) duvarlarını kaplayan 18. yüzyıla ait çinilerde görülmektedir. Bir bordürle çevrelenmiş üst üste üç kartuş içinde ince boyunlu ve geniş karınlı mavi renk vazo yer alır. Vazonun içinde kırmızı renk lale ve mavi renk çiçek motifleri ile yanlarında sarı renk menekşe motifleri görülür. Sarı renk dilimli kartuşların köşelikleri turkuaz renktir (Resim 14).



Resim 12. *16. yüzyıla ait çini karo (Metmuseum.org)*

Resim 13. *İstanbul Eminönü Yeni Camii Hünkâr Kasrı*

Resim 14. *Topkapı Sarayı Harem Mescidi*

Vazo ve kâse içine yerleştirilmiş çiçek motifli kompozisyonların çini panolar üzerinde farklı şekillerde yapılmış çok fazla örneğine rastlanmaktadır.

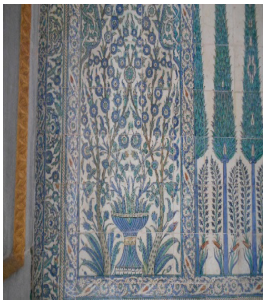
Kâse motifinin görüldüğü panoların erken örneklerinden biri Topkapı Sarayı Sünnet Odası'nın (1640) dış cephesinde yer alır. 16. yüzyıla tarihlendirilen panoda bahar açmış ağaçların arasında küçük bir kâse ile içinden çıkan lale ve karanfil motifleri görülmektedir (Resim 15). Benzer örneklere Topkapı Sarayı'nın Valide Sultan Dairesinde, Karaağalar (Atik Agavat Mescidi) Camii'nin dış cephesinde, Çifte Kasırlarda, Karaağalar Taşlığı'nda (Resim 16) ve sarayın farklı birimlerindeki 17. yüzyıla ait birçok pano üzerinde rastlanmaktadır (Çakır & Uysal, 2023, 1460-1461). Bunlarda genellikle bahar ağaçlarının ortasındaki bir kâsenin içinden çiçek motiflerinin çıktığı görülmektedir. Ayrıca kompozisyon İstanbul Eminönü Yeni Camii Hünkâr Mahfili ile Hünkâr Kasrındaki (1598-1665) panolarda da karımıza çıkmaktadır. İstanbul Kandilli Camii'nin (1632) mihrap nişindeki 18. yüzyıla ait çinilerde ise hatayi motifi ve saz yaprakların ortasındaki bir kâse içinden gül motiflerinin çıktığı görülür. Bu örnekte gül motiflerinin daha doğal halde işlendiği dikkat çekmektedir (Resim 17).

Vazodan çıkan çiçek kompozisyonlu çini pano örnekleri birçok yapıda karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri 16. yüzyıla ait İstanbul Üsküdar Atik Valide Camii'nde (1570-79) yer alır. Burada bahar ağaçları arasındaki vazodan içi naturalist üslupta çiçeklerle bezeli şemse motifi çıkmaktadır (Resim 18). Benzer örneklere, İstanbul Eyüp Sultan Türbesinde (1458), İstanbul Rüstem Paşa Camii'nin mihrap nişinde (1561), İstanbul Kandilli Cami'nin (1632) mihrabında ve Topkapı Sarayı'nda rastlanır.

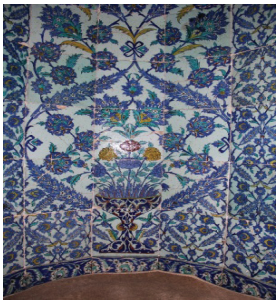
Diğer örneklerde ise çiçekler kâse içine yerleştirilmiş bir vazodan çıkmaktadır. Bu örneklerden birini İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii'ndeki (1591) 16. yüzyıla ait panoda görmek mümkündür. Burada vazonun içinden hatayi ve penç motifleri çıkmakta, naturalist üslupta çiçekler vazonun yanlarında yer almaktadır (Resim 19). Benzer örneklere İstanbul Eminönü Yeni Camii Hünkâr Mahfilinde (Resim 20) ve Mısır Aksungur Camii'ndeki (1346-47) 17. yüzyıla ait panolarda rastlamak mümkündür.

Bu örneklerde de çiçeklerin hem vazodan hem kâseden hem de kâse içine oturan vazonun içinden çıktığı görülmektedir. Kâse içine oturan vazo motifi özellikle 17. yüzyıl çini panolarında çok sık karımıza çıkan bir uygulamadır (Turan Bakır, 2005, 118). Süpürgelik çinilerinde sadece naturalist üslupta çiçekler kullanılırken, panolarda bunlara hatayi tarzındaki çiçeklerinde eşlik ettiği dikkat çekmektedir.

Resim 15. *Topkapı Sarayı Sünnet Odası*



Resim 16. *Topkapı Sarayı Karaağalar Taşlığı*



Resim 17. *İstanbul Kandilli Camii mihrabı*

Resim 18. *İstanbul Üsküdar Atik Valide Camii*

Resim 19. *İstanbul Takkeci İbrahim Ağa Camii*

Resim 20. *İstanbul Eminönü Yeni Camii Hünkâr Mahfili*

Süpürgelik çinilerinde gördüğümüz örneklerin benzerleri seramik eserlerin bezemesinde de karşımıza çıkmaktadır. Vazo motifinin erken örneğini 1530-40 yıllarına ait İznik üretimi çukur tabak üzerinde görmek mümkündür (Atasoy & Raby, 1989, 117; Carswell, 1998, 53). Tabağın ortasına çift kulplu ve geniş karınlı bir vazo motifi ile yanlarına küçük kâseler yerleştirilmiştir. Vazo ve kâselerin içinden lale, karanfil ve stilize halde işlenmiş çiçek motifleri çıkmaktadır (Resim 21).

Diğer bir örnek 1550-55 yıllarına ait İznik üretimi ayaklı leğen üzerinde yer alır (Atasoy & Raby, 1989, 139). Leğenin gövdesinin iç ve dış kısmı kartuşlara bölünmüş, içlerine kâse içinden çıkan lale ve gül motifleri işlenmiştir (Resim 22).

Başka bir örnek ise 1590-95 yıllarına ait İznik üretimi camii kandili üzerinde bulunmaktadır (Atasoy & Raby, 1989, 262). Altta üzeri çizgisel dekorlu bir kâse ve içinden çıkan karanfil motifleri ile kâsenin yanlarında sümbül motifleri yer almaktadır (Resim 23).

Kompozisyonun benzerlerini 16. yüzyıla ait İznik üretimi maşrapa, ayaklı leğen, tabak ve sürahi üzerinde de görmek mümkündür (Atasoy & Raby, 1989, 118, 139, 180, 207).

Resim 21. *Çukur tabak (Carswell, 1998)*

Resim 22. *Leğen (Atasoy & Raby, 1989)*

Resim 23. *Cami kandili (Atasoy & Raby, 1989)*

Vazodan çıkan çiçek kompozisyonunun yazma eserler üzerinde de çok çeşitli örneği bulunmaktadır. Kompozisyonun tezhip üzerindeki 16. yüzyıla ait olduğu ifade edilen erken bir örneği, Süheyl Ünver tarafından çizilmiş bir kopya üzerinde görülmektedir. Burada çift kulplu bir vazonun içinden tek bir sümbül dalı çıkmaktadır (Akar, 1969, 270-271). 1676-77 tarihli Gaznevi Albümü'nde de vazo, kâse ve kâse içine oturtulmuş vazonun içinden çıkar şekilde işlenmiş lale, karanfil, gül, sümbül, süsen ve menekşe gibi çiçekler bu kompozisyona sahip örneklerden bazılarıdır (Resim 24) (Demiriz, 2005, 61, 62, 65).

18. yüzyıla ait bir kaat'ı albümünde de rumi motifleriyle bezeli geniş karınlı ve çift kulplu bir vazo içinde lale, karanfil ve gül motiflerinin yer aldığı görülür (Resim 25) (Demiriz, 2005, 80)

Resim 24. *Gaznevi Albümü (Demiriz, 2005)*

Resim 25. *Kaat'ı Albümü (Demiriz, 2005)*

Benzer kompozisyonların sıva, taş, ahşap ve alçı üzerine kalemişi tekniğinde yapılmış örnekleriyle de karşılaşılmaktadır.

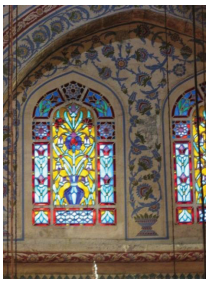
Sıva üzerine kalemiş tekniğinde yapılmış olan vazodan çıkan çiçek kompozisyonunu İstanbul Sultan Ahmed Camii'nin (1609-1617) duvarlarında görmek mümkündür. Duvarlarda bordürle çevrelenmiş dikdörtgen kartuşların içinde ve pencere aralarında kâseden çıkan lale, karanfil ve hatayi motiflerinden oluşan kompozisyon yer almaktadır (Resim 26).

Başka bir örnek, Topkapı Sarayı III. Murad Odasındaki (18. yüzyıl) mermer çeşmenin cephesinde bulunmaktadır. Boyayla yapılan kompozisyonda ince boyunlu ve geniş karınlı bir vazonun içinden çıkan çiçek motifleri karşımıza çıkmaktadır (Resim 27).

Ahşap üzerine kalemişi tekniğinde işlenmiş vazodan çıkan çiçek örneklerine Amcazâde Hüseyin Paşa Yalısı'nda (1699) rastlanmaktadır. Benzer örnekler Topkapı Sarayı Yemiş Odası'nın (18. yüzyıl) duvarlarında da karşımıza çıkmaktadır (Uysal, 2023, 543-547). Burada vazo, kâse ve kâse içine oturtulmuş vazo içine yerleştirilmiş farklı türlerdeki çiçek motiflerinin görüldüğü örnekler bulunmaktadır (Resim 28). Yine Topkapı Sarayı'nda bulunan ve 18. yüzyıl sonlarına tarihlendirilen bir çift kapı kanadında da benzer bir kompozisyon yer alır (Bağcı, 2009, 756). Ancak burada kâsenin üzerine manzara resimleri yapılmış, çiçekler daha doğal ve detaylı şekilde işlenmiştir. Kasım Paşa Piyale Paşa Camii'nin (1573-74)

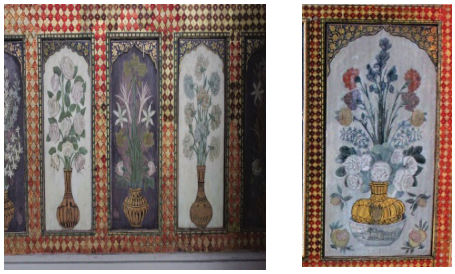
mahfil kafesleri üzerindeki 18. yüzyıla tarihlendirilen kalemişi süslemelerde de yine vazodan çıkan çiçek motifleri bulunmaktadır (İrteş, 1990, 174).

Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesi'nin (18. yüzyıl) tonozlarındaki yüksek alçı kabartma süslemelerin kalemişi tarzında boyalarla renklendirildikleri görülmektedir (Uysal, 2019, 341-343). Burada ince boyunlu ve geniş karınlı vazoların içinden çıkan çiçek motifleri sivri kemerli kartuşlar içine yerleştirilmiştir. Çiçeklerin renklerindeki tonlamalar doğal ve gerçekçi bir görüntü ortaya koymakta ve Batı etkilerini hissettirmektedir (Resim 29).



Resim 26. *İstanbul Sultan Ahmed Camii*

Resim 27. *Topkapı Sarayı III. Murad Has Odası*



Resim 28. *Topkapı Sarayı Yemiş Odası (Uysal, 2023)*

Resim 29. *Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesi (Uysal, 2019)*

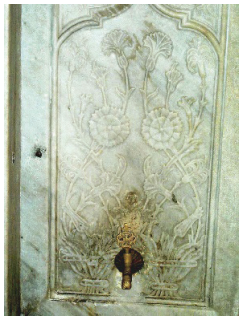
Kompozisyonun benzer örneklerini taş, ahşap, minyatür ve kumaş malzeme üzerinde de bulunmak mümkündür. Taş eserler üzerindeki örneklere en çok çeşmelerde rastlanır. Öörneklerden biri İstanbul Sultan Ahmed Camii'nin (1609-17) fil ayağı üzerindeki çeşmede yer alır. Çeşmenin iki yanında kabartma olarak yapılmış kâseden çıkan lale, karanfil, gül ve zambak motifleri görülür (Resim 30). Çeşmelerdeki diğer örnekler genellikle 18. yüzyıla tarihlenmektedir. Bunlara Topkapı Sarayı III. Ah-

med Kütüphanesi (1719) önündeki çeşme, İstanbul III. Ahmed Çeşmesi (1728-29) (Resim 31), İstanbul Tophane Çeşmesi (1732) ve İstanbul Azapkapı Saliha Sultan Çeşmesi (1732-33) gibi birçok yapı örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca, Nevşehir Damat İbrahim Paşa Camii'nin (1728) mermer minberinde de benzer bir örnek bulunmaktadır. İnce buğday başağına benzeyen lale motifleri 18. yüzyıla ait süsleme özelliğidir. Ayrıca bu dönemde vazoların sehpa üzerine yerleştirildiği de görülür.

Kompozisyonun ahşap üzerine yapılmış örneklerinden biri Topkapı Sarayı'nda bulunan ve Sedefkâr Mehmed Ağa tarafından 17. yüzyılda yapılan Sultan I. Ahmed'in tahtında karşımıza çıkmaktadır. İşlemelerde, sedef, bağa ve kıymetli taşlar kullanılmıştır (Barışta, 1988, 71). Tahtın üzerinde kâse içinden çıkan lale, karanfil, gül ve zambak motifleri görülmektedir (Resim 32). Yine benzer bir örneğin sedef ve bağa olarak uygulanmış hali Sultan IV. Mehmed'in saltanat kayığında da karşımıza çıkmaktadır (Ongun, 1944, 205-296; Kerametli, 1961, 12). 17. yüzyıla ait kayığın süslemesinde naturalist üslupta motifler yoğun olarak kullanılmıştır. Köşkün kubbesinin kenar bezemesinde vazodan çıkan lale, karanfil, sümbül ve stilize çiçek motiflerinin görüldüğü kompozisyon yer almaktadır. Şanlıurfa Rizvaniye Camii (1716-1717) taç kapısının ahşap kapı kanatları üzerindeki (Atak, 2019, 54-55) panolarda oyma olarak yapılmış, gövdesi palmet motifleriyle bezeli ince boyunlu geniş ağızlı ve çift kulplu bir vazo yer alır. Vazonun içinden lale, karanfil, gül ve stilize çiçek motiflerin çıktığı görülmektedir (Resim 33).

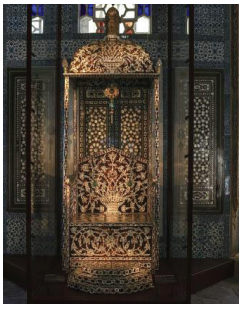
Vazolu çiçek motiflerini minyatür eserler üzerinde de görmek mümkündür (And, 2002, 201). Dîvân-ı Nâdirî'den Sultan III. Mehmed'in saray cüceleriyle eğlentisini gösteren 17. yüzyıla ait bir minyatürde farklı formlarda mavi-beyaz dekorlu vazoların içine çiçeklerin yerleştirildiği görülmektedir (Resim 34). IV. Murad'ın eğlentisini gösteren minyatürde ise sofra üzerinde yer alan vazoların içlerinden lale ve karanfiller çıkmaktadır.

Başka bir örnek 17. yüzyıla ait yastık yüzü üzerinde yer almaktadır (Atasoy, Denny, Mackie & Tezcan, 2001, 321). Burada, ortadaki madalyonun içine yerleştirilmiş geniş karınlı ve ince boyunlu bir vazo ile içinden çıkan çiçek motifleri görülmektedir (Resim 35).



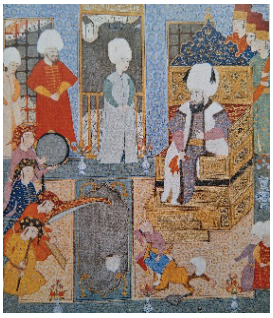
Resim 30. *İstanbul Sultan Ahmed Camii fil ayağı üzerindeki çeşme*

Resim 31. *İstanbul III. Ahmed Çeşmesi (Uysal, 2023)*



Resim 32. *Sultan I. Ahmed'in tahtı (m.star.com.tr)*

Resim 33. *Şanlıurfa Rizvaniye Camii kapı kanatları (Atak, 2019)*



Resim 34. *Dîvân-ı Nâdirî'den (And, 2002)*

Resim 35. *Yastık yüzü (Atasoy vd. 2001)*

Örneklere bakıldığında, 16. yüzyılda daha naturalist tarzda yapılan çiçek motiflerinin 18. yüzyıla gelindiğinde Batılılaşmanın da etkisiyle daha doğal halde işlendikleri dikkat çekmektedir. Çini panolardaki motif ve kompozisyonlar da diğer eser grupları ile dönemsel olarak benzerlikler taşımaktadır. Ancak süpürgelik çinilerindeki motif ve kompozisyonların her dönem aynı özellikleri sahip olduğu görülmektedir.

SONUÇ

Sonuç olarak, Osmanlı Dönemine ait süpürgelik çinilerinde vazo ve kâseden çıkan çiçek motiflerinin görüldüğü örneklerin 16.- 18. yüzyıllar arasında üretildiği anlaşılmaktadır. Çinilerin hepsi kırmızılı sıraltı tekniğinde yapılmıştır. Ancak 17. yüzyılda aynı kompozisyonların mavi-beyaz olarak birçok yapıya uygulandığı da görülmektedir. Tespit ettiğimiz örneklerde sadece lale, karanfil, gül, sümbül, nergis, menekşe ve bahar dalı gibi naturalist üslupta çiçek motiflerinin kullanılmıştır. Ayrıca karoların simetri noktasında selvi ağacı motifi ve rumi dekorlu köşelikler de yer almaktadır. Çinilerde en çok kâse motifine yer verilmiştir. Bunun sebebi muhtemelen kâse formunun yüksekliğinden dolayıdır. Vazonun daha uzun formuna karşılık kâsenin daha kısa olması çiçek motiflerinin yerleşimi için daha çok alan sağlamaktadır. Vazo ve kâse formlarının bezemesinde ise çiçek motifleri, rumi motifleri ve çizgisel dekor uygulanmıtır. Süpürgelik çinilerinde görülen kompozisyonların büyük bölümü 16. yüzyılda yapılmıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda bu kompozisyonlara yenileri katılmakla birlikte, bazı örneklerde 16. yüzyıldakilerle büyük benzerlikler olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum çinilerde farklı kompozisyonlar kullanılmasının yanı sıra, bizlere var olan tasarımlar üzerinde bazı değişikliklere gidilerek yeni uygulamalar yapıldığını da göstermektedir. Sanatçıların tek bir çini karo üzerine tasarladıkları bu kompozisyonlar adeta küçük birer pano görünümüne sahiptir. Süpürgelik çinilerinde, çini panolarda ve daha birçok farklı eser grubunda uygulanan vazodan çıkan çiçek motifleri, dönemin desen anlayışını yansıtan kompozisyonlarıyla Türk sanatının sevilerek kullanılan motifleri arasında yerini almaktadır.

KAYNAKÇA

Akar, A. (1969). Tezyini San'atlarımızda Vazo Motifleri, *Vakıflar Dergisi*, VIII, 267-271.

Akar A. & Keskiner, C. (1978). *Ornament and Design in Turkish Decorative Arts*, İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.

Altun A. (1997). Kazılar ve Araştırmaların Işığında, *Osmanlıda Çini Seramik Öyküsü* (Ed. A. Altun), 199-215, İstanbul: Creative Yayıncılık.

And, M. (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Arseven, C.E. (1965). Kase, *Sanat Ansiklopedisi*, (C. II, 971), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Arseven, C.E. (1975). Süpürgelik, *Sanat Ansiklopedisi*, (C.IV, 1852), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Arseven, C.E. (1975). Vazo, *Sanat Ansiklopedisi*, (C. V, 2188-2189), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Aslanapa, O. (1949). *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*, İstanbul: Üçler Basımevi.

Atak, E. (2019). *Anadolu Camilerinde Lâle Devri Üslûbu*, Ankara: Gece Akademi.

Atasoy, N. (1971). Türklerde Çiçek Sevgisi ve San'atı, *Türkiyemiz*, 3, 14-24.

Atasoy, N. & Raby, J. (1989). *İznik Seramikleri*, London: Alexandria Press.

Atasoy, N., Denny, W.B., Mackie, L.W & Tezcan, H. (2001). *İpek Osmanlı Dokuma Sanatı*, Londra: TEB İletişim Yayıncılık & Azimuth Editions Limited.

Aydın, H. (2004). *Hırka-i Saadet Dairesi ve Mukaddes Emanetler*, İstanbul: Kaynak Kitaplığı.

Bağcı, S. (2009). Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar, *Osmanlı Uygarlığı 2* (Ed. H. İnalcık & G. Renda), Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Barışta, H. Ö. (1988). *Türk El Sanatları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Birol, İ.A. ve Derman, Ç. (1991). *Türk Tezyînî San'atlarında Motifler*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Carswell, J. (1998). *İznik Pottery*, The British Museum Press.

Çakır, D. (2024). Osmanlı Camilerinde Çinili Mihraplar (15.-18. Yüzyıl). (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Çanakkale.

Çakır, D. & Uysal, Z. (2023). Osmanlı Çini Sanatında Bahar Dalı Kompozisyonları (16.-17. Yüzyıl), *Turkish Studies*, 18(4), 1447-1469.

Demiriz, Y. (1986). *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler*. İstanbul: Acar Matbaacılık.

Demiriz, Y. (1997). Çini Bahçesi. *Osmanlıda Çini Seramik Öyküsü* (Ed. A. Altun), İstanbul: Creative Yayıncılık, 163-197.

Demiriz, Y. (2005). *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler,* İstanbul: Yorum Sanat.

Demirsar Arlı, B. & Altun, A. (2008). *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi*. Kale Grubu Yayınları.

Gök Gürhan, S. (2007). "Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış". G. Öney ve Z. Çobanlı (ed). İçinde *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. (s.203-214). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: İstanbul.

İrteş, S. (1990). Kasımpaşa Piyale Paşa Camii'ndeki Ahşap Üstü Kalem İşleri, *Vakıflar Dergisi*, 21, 173-182.

İstanbul Yeni Camii Hünkar Kasrı (ty). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü.

Kerametli, C. (1961). Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef, Bâğ ve Fildişi Kakmalar, *Türk Etnografya Dergisi*, IV, 5-13.

Keskiner, C. (1989). *Turkish Motifs*, İstanbul: Türkiye Turing Otomobil Kurumu.

Kuban, D. (2007). *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul: Yem Yayın.

Mahir, B. (1999). Karamemi, *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi* (C. 2, 12). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ongun, Z. (1944). IV. üncü Sultan Mehmedin Saltanat Kayığı, *Arkitekt*, 9-10, 202-208.

Ortaylı, İ. (2010). *Mekânlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.

Öney, G. (1987). *İslâm Mimarîsinde Çini*, İzmir: Ada Yayınları.

Öz, T. (1940). En Nadir Türk Çinileri*, Türk Arkeoloji Dergisi, 4, 143-150*

Sinemoğlu, N. (1996). Onaltıncı Yüzyıl Çinilerinde Motif Zenginliği, *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları* (Ed. Y. Demiriz), İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 124-154.

Sözen, M. & Tanyeli, U. (1986). Süpürgelik, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Toruk, F. (2006). Topkapı Sarayı Zülüflü Baltacılar Koğuşu, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, 5, 167-188.

Turan Bakır, S. (1999). *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Turan Bakır, S. (2005). Çok Renkli İznik Çinilerinde Vazo, *Seramik Türkiye*, 8, 112-118.

Turani, A. (1966). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Toplum Yayınevi.

Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu.

Uysal, Z. (2019). Topkapı Sarayındaki III. Ahmet Kütüphanesi'nin Alçı Bezemeleri, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 26, 331-376.

Uysal, Z. (2023). III. Ahmed'in Yemiş Odası'ndaki Vazolu Çiçeklere Mukayeseli Bir Yaklaşım, *Prof. Dr. Bozkurt Ersoy Armağanı*, (Ed. H. Uçar & H. Üner

& H. S. Ünalan Özdemir & M. Çeken), İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 539-552.

Ünver, A.S. (1951). *Müzehhip Karamemi Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını.

Ünver, A.S. (1977). Türk Sanatında Çiçekler ve Buketler, *Türkiyemiz*, 22, 15-17.

Yenişehirlioğlu, F. (1982). "XVI. yy. Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimari Süsleme Programlarında Mimar Sinan'ın Katkısı Var Mıdır?", *Mimarlık Dergisi*, 5-6, 29-35.

Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

İnternet Kaynakları

16. yüzyıla ait çini karo - https://www.metmuseum.orgartcollectionsearch444447 - Erişim tarihi: Mayıs 2024

Harem / Zülüflü Baltacılar Koğuşu - https://ar.pinterest.com/pin/777856166917234412/ - Erişim tarihi: Haziran 2023

Sultan I. Ahmed'in tahtı - https://m.star.com.tr/kultur-sanat/yeniden-sergilenmeye-baslandi-sultan-1-ahmed-icin-tasarlanmisti-haber-1629090/ - Erişim tarihi: Kasım 2023

Bölüm 2

FANTASTİK SİNEMADA GÖRSEL HİKÂYE ANLATIMI: GRAFİK TASARIM VE MEKÂNSAL TASARIMIN ROLÜ

Nilay DENİZ[1], Selcem BAYIR AYDIN[2]

1 Araştırmacı, Haliç Üniversitesi, Grafik Tasarım, Yüksek Lisans Mezunu, nilaydeniz@halic.edu.tr, ORCID:0009-0001-7773-3531
2 Öğr. Gör. Haliç Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi. İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, selcembayir@halic.edu.tr, ORCID:0000-0002-6118-4427

Giriş

Sinemada grafik ve mekân tasarımı, anlatının estetik ve anlatısal gücünü belirleyen iki temel unsur olarak öne çıkar. Özellikle fantastik sinema türünde, bu iki bileşen izleyiciyi alternatif evrenlere taşıyarak anlatının inandırıcılığını güçlendirir. Mekân tasarımı, fiziksel ve görsel bir çerçeve sunarken, grafik tasarım ise renk, ışık, tipografi, semboller ve kompozisyon gibi unsurlarla atmosferin duygusal ve psikolojik boyutunu derinleştirir. Bu unsurların karşılıklı etkileşimi, sinema anlatısını daha da zenginleştirerek izleyiciyi etkileyici bir görsel deneyime sürükler.

Fantastik sinemada mekânlar, yalnızca bir arka plan öğesi olmanın ötesinde, hikâyenin tematik ve dramatik yapısını zenginleştiren önemli unsurlar olarak da işlev görmektedir. *The Lord of the Rings* üçlemesinde yer alan Mordor'un kasvetli ve tehditkâr atmosferi, keskin geometrik yapılar ve koyu renk paleti ile tasarlanarak Sauron'un karanlık gücünü yansıtırken, Hobbiton'un pastoral ve doğal yapısı, sıcak renk tonları ve yuvarlak formlarla huzur ve güven hissi uyandırmaktadır. Bu mekân tasarımları, yalnızca fiziksel bir ortam sunmanın ötesinde, izleyicinin bilinçaltına hitap eden güçlü anlatım araçlarıdır.

Fantastik sinemada mekân tasarımı, yalnızca alternatif dünyalar yaratmakla sınırlı kalmaz, bunun yanı sıra izleyicinin bu dünyalarla kurduğu bilişsel ve duygusal bağları da güçlendirir. Grafik ve mekân tasarımının birleşimi, izleyiciye görsel bir deneyim sunmanın ötesinde, anlatının psikolojik ve tematik katmanlarını da derinleştirir. Özellikle renk paletleri, tipografi, ışıklandırma ve perspektif kullanımı, sahnelerin izleyici üzerindeki algısını bilinçaltı düzeyde şekillendiren önemli unsurlar arasında yer alır. Bu çalışma, fantastik sinemada grafik ve mekân tasarımının yalnızca estetik bir tercih olmanın ötesinde, anlatıyı güçlendiren temel bir unsur olarak nasıl konumlandığını irdelemektedir.

Grafik tasarım ise fantastik dünyaların estetik bütünlüğünü sağlayarak, mekânların atmosferini ve karakterlerin ruh hâlini destekler. Blade Runner (1982) filminde neon ışıklar, yüksek kontrastlı renkler ve tipografi kullanımı, geleceğe dair karamsar bir distopya hissini güçlendirirken; Inception (2010) filminde perspektif oyunları ve mekânsal deformasyonlar, gerçeklik ile rüya arasındaki geçişleri vurgulamaktadır. Benzer şekilde, The Matrix (1999) filmindeki yeşil dijital kod yağmuru, sanal dünyanın sibernetik yapısını görselleştirerek grafik tasarımın anlatısal bir öğe olarak nasıl kullanılabileceğini göstermektedir.

Fantastik sinemanın tarihsel gelişimi de bu bağlamda önemlidir. Georges Méliès'in Le Voyage dans la Lune (1902) filmi, ilk görsel efektlerin ve fantastik atmosferlerin sinemaya kazandırılmasında öncü olmuş, The

Wizard of Oz (1939) gibi filmler ise renk teknolojilerinin kullanımıyla fantastik dünyaları daha etkileyici hale getirmiştir. 1970'ler ve 1980'lerde Star Wars ve The Lord of the Rings gibi yapımlarla bu tür hem teknik hem de anlatı açısından evrim geçirmiş, günümüzde CGI ve sanal gerçeklik teknolojileri sayesinde fantastik sinema daha gerçekçi ve sürükleyici bir hale gelmiştir.

Bu çalışma, fantastik sinemada grafik ve mekân tasarımının anlatıya etkisini inceleyerek, izleyicinin görsel algısının nasıl şekillendirildiğini ve anlatının güçlendirilmesinde bu unsurların oynadığı kritik rolü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Yöntem

Bu çalışma çerçevesinde kullanılan yöntemler aşağıdaki şekilde ele alınmıştır.

- Karşılaştırmalı Analiz (Comparative Analysis)
- Göstergebilimsel Analiz (Semiotic Analysis)
- Tarihsel Analiz (Historical Analysis)

Karşılaştırmalı Analiz (Comparative Analysis) yöntemiyle**,** fantastik sinema filmlerindeki grafik tasarım ve mekân tasarımının anlatıya katkıları farklı yapımlar üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Örneğin, The Lord of the Rings serisinde Hobbiton'un sıcak ve pastoral tasarımı ile Mordor'un kasvetli, tehditkâr atmosferi kıyaslanarak, mekân tasarımının anlatıya etkisi değerlendirilmiştir. Blade Runner ve Inception gibi yapımlarda grafik tasarımın ve mekân düzenlemelerinin nasıl farklı atmosferler yarattığı analiz edilmiştir.

Göstergebilimsel Analiz (Semiotic Analysis) yöntemiyle, Sinema anlatısında kullanılan renk paletleri, tipografi, ışıklandırma ve kompozisyon gibi grafik tasarım unsurlarının anlam üretimi üzerindeki etkileri incelenmiştir. Örneğin, The Matrix filmindeki yeşil dijital kod yağmuru, sanal dünyanın yapaylığını vurgulayan bir gösterge olarak ele alınmıştır. Renklerin psikolojik etkileri de analiz edilmiş, Pan's Labyrinth filminde gerçek dünyanın soğuk tonları ile fantastik dünyanın sıcak tonlarının yarattığı anlatısal fark göstergebilimsel bağlamda değerlendirilmiştir.

Tarihsel Analiz (Historical Analysis) yöntemiyle, fantastik sinemanın tarihsel gelişimi incelenerek, grafik ve mekân tasarımındaki dönüşümler ele alınmıştır. Georges Méliès'in Le Voyage dans la Lune (1902) filminden başlayarak, The Wizard of Oz (1939), Star Wars (1977) ve Avatar (2009) gibi filmler üzerinden türün evrimi değerlendirilmiştir. Tek-

nolojik gelişmelerin (CGI, sanal gerçeklik vb.) grafik ve mekân tasarımına etkileri tarihsel perspektifte ele alınmıştır.

Bu analiz yöntemleri birlikte kullanılarak, fantastik sinemada görsel hikâye anlatımının nasıl geliştiği ve izleyiciyi nasıl etkilediği kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.

Bulgular

Görsel Hikâye Anlatımı: Kavramsal Temeller

Görsel hikâye anlatımı, izleyiciyi sadece görsel unsurlarla bir anlatının içine çekmeyi amaçlamakta ve bu süreçte, duygusal bağ kurma, bilgilendirme ve estetik değer yaratma gibi işlevleri bir arada yürütmektedir. Görsel anlatımın temeli, renk, ışık, kompozisyon ve hareket gibi grafik tasarım ilkelerinin etkili bir şekilde kullanılmasına dayanır. Arnheim, görsel algının hikâye anlatımı üzerindeki etkilerini incelerken, görsel unsurların nasıl bir düşünce biçimi olarak organize edilebileceğine vurgu yapar. Özellikle renk ve formun psikolojik etkileri, izleyicinin hikâye ile özdeşleşmesini sağlayan en önemli unsurlardır (Arnheim, 1974).

Fantastik sinemada kavramsal temeller, hikayelere hayat veren dünyaların yaratımında hayati bir rol oynamaktadır. Özellikle Tolkien'in eserinden uyarlanan "*The Lord of the Rings*" gibi yapımlarda, mekân ve karakter tasarımları görsel hikâye anlatımının temel araçları arasında sayılır (Smith, 2012). Örneğin, Mordor'un karanlık ve tehditkâr atmosferi, tasarımında kullanılan koyu renk paleti ve keskin geometrik formlarla güçlendirilmiştir (URL1). Bu tür estetik seçimler, görsel hikâye anlatımını izleyicinin bilinçaltına nüfuz eden bir araç haline getirmektedir. (McCloud, 1993).

Görsel 1: **Mordor'un Karanlık ve Tehditkâr Atmosferi**

(*URL:https://lentenlordoftherings.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/04/fotr6.jpg***) (***Erişim: 06.02.2025).*

Sonuç olarak, görsel hikâye anlatımında kavramsal temeller, estetik ve anlatı arasında bir köprü kurmaktadır. Grafik tasarım ilkelerinin bu süreçteki etkisi, yalnızca görsel bir deneyim sunmakla kalmayıp, aynı zamanda izleyicinin hikâyenin derinliklerini sezgisel bir şekilde anlamasını da sağlayan bir zemin hazırlamaktadır.

Fantastik Sinemanın Evrimi ve Tasarımın Gelişimi

Fantastik sinema, izleyiciyi gerçek dünyadan uzaklaştırarak etkileyici ve olağanüstü evrenlere davet eden bir türdür. Bu türün kökenleri, Georges Méliès'in 1902 yapımı Le Voyage dans la Lune (Aya Seyahat) gibi erken dönem sinema eserlerine dayanır (URL 2). Bu yapıtlar, görsel efektlerin ve yenilikçi mekân tasarımlarının öncüsü olmuştur (Abise, 2006).

1930'lu yıllarda *"The Wizard of Oz"* gibi yapımlarla renk teknolojisinin (Technicolor) devreye girmesi, fantastik dünyaların daha canlı ve gerçekçi bir biçimde tasvir edilmesine olanak sağlamıştır (URL 3). 1970'ler ve 1980'lerde *"Star Wars"* ve *"The Lord of the Rings"* gibi eserler, bu türün sadece teknik yeniliklerle değil, aynı zamanda görsel hikâye anlatımının daha sofistike bir şekilde uygulanmasıyla evrilmiştir (Bordwell & Thompson, 2010).

Görsel 2: **The Wizard of Oz**

(URL: https://wordsworth-editions.com/the-wizard-of-oz/)

(Erişim: 06.02.2025)

Günümüzde CGI (Bilgisayar Destekli Görselleştirme) ve sanal gerçeklik teknolojileri, fantastik sinemanın görsel anlatımını daha önce hayal edilemeyecek bir seviyeye taşımıştır. Özellikle *"Avatar"* (2009), dijital teknolojilerle yaratılan Pandora dünyası sayesinde fantastik sinemada mekân ve grafik tasarımın ne denli bir devrim yarattığını gözler önüne sermektedir (Groom, 2010). Bu gelişim sürecinde grafik tasarım, yalnızca bir estetik unsur olmaktan çıkıp, hikâye anlatımının temel taşı haline gelmiştir.

Renk Paletlerinin Psikolojik Etkileri

Fantastik sinemada renk, görsel bir unsudan çok daha fazlasıdır, Hikâye anlatımını destekleyen güçlü bir psikolojik araçtır. Renklerin izleyici üzerindeki duygusal ve bilişsel etkisi sinema estetiği ve algısal psikoloji bağlamında ele alınmaktadır. Soğuk renkler (mavi, yeşil, mor), genellikle huzur, mistisizm ve bilinmezlik gibi kavramlarla ilişkilendirilirken, sıcak renkler (kırmızı, turuncu, sarı) tehlike, hareketlilik ve tutkuyu vurgular (Sharma, 2007).

Örneğin, "*The Lord of the Rings*" (2001-2003) film serisinde Shire'ın pastoral ortamı yeşil ve sarı tonlarıyla huzur ve doğa duygusunu yansıtırken, (URL3) Mordor'un baskın kırmızı ve siyah tonları tehdit ve karanlığı temsil etmektedir (URL 5).

Görsel 3: **Shire'ın Pastoral Ortamı**

(URL:https://ortadunya.fandom.com/wiki/Shire) (Erişim: 06.02.2025)

Görsel 4: **Mordor'un Baskın Ortamı**

(URL:*https://static.wikia.nocookie.net/ortadunya/images/6/69/H%C3%BCk%C3%BCm_da%C4%9F%C4%B1.png/revision/latest?cb=20191227132102) (Erişim: 06.02.2025)*

Benzer şekilde, *Pan'ın Labirenti* (2006) filminde gerçek dünyanın soğuk mavi tonları, fantastik dünyada kullanılan sıcak altın tonlarıyla kontrast oluşturarak anlatının iki katmanını psikolojik düzlemde ayrıştırmaktadır. (Del Toro & Jones, 2016) (URL 5).

Görsel 5: **Pan'ın Labirenti Film Görseli**

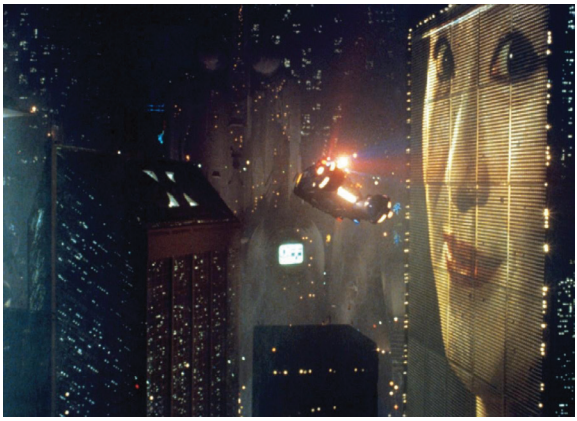
*(URL:https://erolanar.org/2020/10/15/dussel-bir-dunyaya-yolculuk-pans-labyrinth-panin-labirenti/) (Erişim: 06.02.2025)***.**

Renklerin psikolojik etkileri üzerine yapılan araştırmalar, rengin izleyicilerin algılarını ve duygusal durumlarını doğrudan etkileyebileceğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle, fantastik sinemada renk paletleri sadece estetik bir tercih değil, aynı zamanda anlatıyı biçimlendiren temel görsel bileşenlerden biri olarak değerlendirilmektedir.

Grafik Tasarım ve Anlatıdaki Rolü

Grafik tasarım, bir anlatının görsel altyapısını oluşturarak izleyicinin duygusal ve anlam seviyesi üzerinden bir bağ kurmasını sağlayan önemli bir araçtır. Bu sanat dalı, yalnızca estetik bir düzenleme yapmakla kalmaz, aynı zamanda anlatıyı güçlendiren sembolik bir iletişim dili geliştirir (Heller, 2000).

Fantastik sinema, grafik tasarım unsurlarının anlatı ile nasıl uyumlu bir şekilde bütünleştiğine dair çarpıcı örnekler koymaktadır. Örneğin, *Blade Runner* (1982) (URL 6.) filminde kullanılan koyu renk paleti ve distopik tasarımın, filmin tehditkâr atmosferine katkıda bulunduğunu belirtilmektedir (Bordwell & Thompson, 2010). Bu unsurlar, filmin temalarını destekleyen bilinçli bir anlatım stratejisidir.



Görsel 6: **Blade Runner Filminde Kullanılan Koyu Renk Paleti Örneği**
(URL:https://www.giantfreakinrobot.com/ent/top-cyberpunk-movies-predicted-future.html) (Erişim: 07.02.2025).

Mekân Tasarımının Anlatıdaki Rolü

Mekân tasarımı, sinema anlatısının kritik bir bileşeni olup, yalnızca fiziksel bir alan sağlamakla kalmaz, aynı zamanda hikâyenin atmosferini, duygusal derinliğini ve tematik yönlerini güçlendiren önemli bir anlatım aracıdır. Sinemada mekân, karakterlerin iç dünyalarını yansıtarak ve anlatının gelişimini destekleyerek izleyiciyle güçlü bir bağ kurmaktadır (Kırımlıoğlu & Elmalı, 2024).

Fantastik sinemada mekân tasarımı, kurgusal dünyaların inşasında özel bir rol oynamaktadır. Bu türde, mekân yalnızca bir arka plan değil, dramatik yapıyı güçlendiren, izleyiciye anlam kazandıran ve temaları görselleştiren bir unsurdur. Örneğin, *The Lord of the Rings* (2001) filmindeki Orta Dünya tasarımı, izleyiciyi hikâyenin içine çeker ve fantastik öğelerin etkisini artırır. Bordwell ve Thompson (2019), mekânın sinemada estetik ve anlatı unsuru olarak nasıl kullanıldığını açıklarken, filmdeki mekânın karakterlerin duygusal durumlarıyla nasıl paralel gittiğini vurgularlar.

Görsel 7: **The Lord of the Rings Film Örneği** *(URL:https://cdn1.ntv.com.tr/gorsel/3Tlz2D4uMkCvtuLpc14Ftw.jpg?width=660&mode=both&scale=both) (Erişim: 07.02.2025)***.**

Mekân tasarımı, sinemada anlatıyı zenginleştirirken, izleyiciye hikâyenin ruhunu aktaran bir "sessiz anlatıcı" işlevi görmektedir. Mekânın görsel dili, hem karakterlerin içsel durumlarını hem de anlatının temalarını yansıtarak izleyici ile güçlü bir duygusal bağ kurmaktadır.

Grafik Tasarım ve Mekân Tasarımının Birlikte İşleyişi

Fantastik sinema, görsel imgeler, yaratıcı mekânlar ve özgün tasarımlarla izleyiciyi bilinçli olarak başka bir dünyaya taşır. Bu türün en temel özelliklerinden biri, hayal gücünün sınırlarını zorlayan estetik ve anlatı biçimlerinin kullanılmasıdır. Film yapımında görsel anlatım, yalnızca diyaloglardan ve karakterlerin eylemlerinden ibaret değildir. Aynı zamanda grafik tasarım ve mekân tasarımı gibi görsel öğeler, anlatının gücünü artıran önemli unsurlardır. Bunlar şu şekilde sıralanabilir;

- *Grafik Tasarım ve Mekânın Etkileşimi*
- *Mekânın Tematik Derinliği*
- *Grafik Tasarım ve Mekânın Psikolojik Yansıması*
- *Grafik Tasarım ve Mekânın Anlatıya Katkısı*

Grafik Tasarım ve Mekânın Etkileşimi: Grafik tasarım ve mekân tasarımı arasındaki etkileşim, filmin anlatısal bütünlüğünü güçlendirmeye yöneliktir. Grafik tasarım, mekânla birleşerek anlatının duygusal ve tematik derinliğini artırmaktadır. Özellikle fantastik sinemada, bu etkileşim, izleyiciye yalnızca fiziksel bir dünya sunmaz; aynı zamanda duygusal, psikolojik ve felsefi bir boyut da katar.

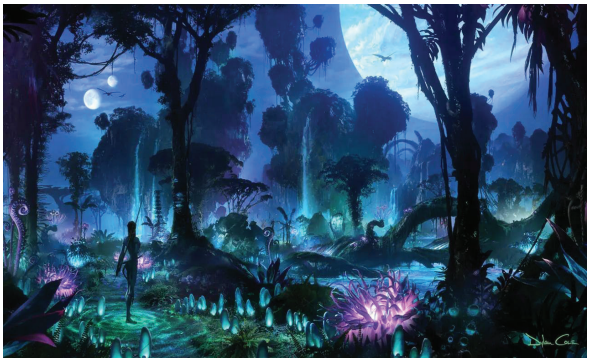
Örneğin, "The Matrix" (1999) filminde, sanal dünyanın kodları ve dijital efektlerle tasarlanmış görseller, mekânın soyut doğasını somutlaştırır (URL-1). Bu grafik tasarım unsurları, mekânın sadece fiziksel bir alan değil, aynı zamanda karakterlerin zihinsel durumlarını yansıtan bir yapıya bürünmesini sağlar (Gigliotti, 2004). Burada mekânın, gerçeklik ile sanallık arasındaki geçişi göstermek için grafiksel unsurlar kullanılmaktadır.

Görsel 8: **The Matrix Film Görseli**

(URL:https://zonaperang.com/wp-content/uploads/2023/06/images-1-2.jpg)
(Erişim: 01.02.2025).

Mekânın Tematik Derinliği: Fantastik sinemada mekân tasarımı, yalnızca görsel bir arka plan sunmakla sınırlı kalmaz; aynı zamanda filmde işlenen temaları destekleyen derin bir anlam taşımaktadır. Mekân, bu anlamda hikâyenin duygusal atmosferini şekillendirirken, grafik tasarım ise atmosferi görsel bir gerçekliğe dönüştürür. Özellikle fantastik dünyaların yaratımında mekânlar, fiziksel olmalarının ötesinde sembolik ve tematik unsurlar olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Örneğin, "Avatar" (2009) filminde Pandora gezegeninin tasarımı, ekolojik denge ve doğa ile olan ilişkileri yansıtan bir atmosfer yaratır. (URL 9.) Pandora'nın biyoçeşitliliği ve doğası, renk paletleri ve dijital grafiklerle pekiştirilmiştir.



Görsel 9: **Avatar Filminde Yer Alan Pandora Gezegeninin Tasarımı**
(URL: https://www.webtekno.com/avatar-ne-kadar-bilimsel-h130826.html)
(Erişim: 01.02.2025).

Bu grafik unsurlar, mekânın görsel dilini oluşturarak, gezegenin ruhunu izleyiciye aktarır (Groom, 2010). Pandora'daki doğal ortamların renkleri, şekilleri ve ışıklandırması, izleyiciye bir anlam katarken, mekânın atmosferi de filmdeki ana temayı güçlendirir.

Grafik Tasarım ve Mekânın Psikolojik Yansıması: Grafik tasarım ve mekân tasarımının iş birliği, psikolojik yansımaları vurgulamada büyük bir öneme sahiptir. Fantastik sinemada, mekânlar sıklıkla karakterlerin ruh hallerini veya duygusal evrimlerini yansıtır. Grafik tasarım, bu mekânların algısını güçlendirir, karakterlerin içsel yolculuklarını görselleştirir.

"Inception" (2010) filminde, rüyalarla gerçeklik arasındaki sınırların bulanıklaştığı mekânlar, grafik tasarım öğeleriyle şekillendirilmiştir. Mekânın fiziksel yapısının değişmesi, karakterlerin zihinsel durumlarını ve rüya içindeki yolculuklarını simgeler.

Görsel 10: **Inception Film Görseli** *(URL:https://www.alem.com.tr/dizi-film-onerileri/bilim-kurgu-filmleri-sinema-tarihinin-en-iyileri-1079681) (Erişim: 01.02.2025).*

Grafik tasarım, mekânın içine yerleştirilen dijital efektlerle, bu dönüşümün görsel bir temsilini sunar. Bu tasarım unsurları, mekânın hem fiziksel hem de psikolojik bir derinliğe sahip olmasını sağlar.

Grafik Tasarım ve Mekânın Anlatıya Katkısı: Mekân tasarımı ve grafik tasarım birlikte çalıştığında, sinematik bir dil oluşur. Her iki öğe de filmdeki anlatıyı zenginleştirir ve izleyicinin filmi daha derinlemesine anlamasına yardımcı olur. Grafik tasarım, mekânın dışavurumunu şekillendirirken, mekân tasarımı ise bu dışavurumun yerleştiği fiziksel yapıyı oluşturur. Bu ikili iş birliği, izleyiciye sadece estetik bir deneyim sunmaz, aynı zamanda filmdeki temaların, karakterlerin ve olayların daha güçlü bir şekilde iletilmesini sağlar.

Örneğin, "The Lord of the Rings" (2001-2003) serisinde, Orta Dünya'daki mekânlar, her bir bölgenin tematik derinliğini yansıtan grafik unsurlarla şekillendirilmiştir. Gondor'un ihtişamlı kaleleri, (URL 11.) Hobbiton'un sıcak atmosferi, (URL 12-13.) Mordor'un karanlık yapıları, mekân tasarımı ve grafik tasarım arasındaki etkileşim sayesinde, filmdeki ana temalar ve karakterlerin içsel yolculukları daha derin bir şekilde izleyiciye aktarılır (Jackson, 2001). Bu, her mekânın yalnızca fiziksel bir alan değil, aynı zamanda bir karakterin veya temanın duygusal yansıması olduğunun altını çizer.

Görsel 11: **Gondor'un Kale Görseli**

*(URL:https://geekyapar.com/gondorun-elfleri-cuceleri-utandiracak-mimarisi-minas-tirith/) (Erişim:01.02.2025)***.**

Görsel 12: **Hobbiton'un Sıcak Atmosferini Yansıtan Görseller**

(URL:https://www.ttgindia.travel/2023/12/11/new-hobbit-hole-attraction-at-the-hobbiton-movie-set/) (Erişim:01.02.2025).

Görsel 13: **Hobbiton'un Sıcak Atmosferini Yansıtan Görseller**

(URL:https://www.madornomad.com/how-to-visit-the-hobbiton-movie-set-in-new-zealand/) (Erişim:01.02.2025).

Tartışma ve Öneriler

Bu çalışmada, fantastik sinemada grafik tasarım ve mekân tasarımının anlatıya olan etkileri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Elde edilen bulgular, bu iki unsurun yalnızca estetik bir tercih olmanın ötesinde, sinematik anlatıyı güçlendiren temel bileşenler olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle renk paletleri, ışıklandırma, tipografi ve perspektif gibi grafik tasarım unsurlarının, mekân tasarımıyla birleşerek izleyici algısını bilinçaltı düzeyde yönlendirdiği görülmüştür.

Araştırma, fantastik sinemanın görsel anlatım gücünü artıran bu iki bileşenin, filmin atmosferini inşa etmede kritik bir rol oynadığını göstermektedir. Örneğin, The Lord of the Rings ve Blade Runner gibi yapımlarda grafik tasarım ve mekân tasarımının bir arada kullanılması, izleyici deneyimini derinleştirerek hikâyenin tematik katmanlarını güçlendirmiştir. Bu doğrultuda, fantastik sinemanın yalnızca teknolojik ilerlemelerle değil, aynı zamanda bilinçli tasarım kararlarıyla da şekillendiği anlaşılmaktadır.

Gelecek Araştırmalar İçin Öneriler: Grafik ve mekân tasarımının fantastik sinemadaki rolünü daha geniş bir perspektiften ele almak için farklı türlerdeki filmler karşılaştırmalı olarak incelenmelidir. Dijital teknolojilerin gelişimiyle birlikte, CGI ve yapay zekâ destekli grafik tasarım unsurlarının sinema anlatısına etkisi daha detaylı araştırılmalıdır. İzleyici algısını anlamak adına, psikolojik ve nörobilimsel çalışmalarla renk kullanımı, ışıklandırma ve mekân tasarımının bilinçaltı etkileri üzerine deneysel araştırmalar yapılabilir.

Sektörel Uygulamalar İçin Öneriler: Film yapımcıları, grafik ve mekân tasarımını bilinçli bir şekilde kullanarak izleyicinin anlatıyla bağ kurmasını destekleyen teknikleri geliştirmelidir. Sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) teknolojilerinin sinematik anlatıya entegrasyonu, izleyici deneyimini daha etkileşimli hale getirebilir. Film ve animasyon eğitiminde grafik tasarım ve mekân tasarımının birleşik etkileri üzerine dersler ve atölyeler düzenlenerek yeni nesil tasarımcıların bu alanlara yönlendirilmesi sağlanmalıdır.

Gelecekte, gelişen CGI (Bilgisayar Destekli Görselleştirme), yapay zekâ destekli görsel efektler ve sanal gerçeklik teknolojileri, fantastik sinemanın görsel anlatımını daha da ileri bir boyuta taşıyacaktır. Grafik tasarım ve mekân tasarımının sınırları, fiziksel prodüksiyon unsurlarıyla değil, izleyicinin interaktif olarak dahil olabileceği yeni anlatı formatlarıyla da genişlemektedir. Özellikle sanal ve artırılmış gerçeklik uygulamalarının gelişimi, fantastik sinemada izleyici deneyimini daha kişiselleştirilmiş ve katılımcı bir hale getirme potansiyeline sahiptir. Bu bağlamda, grafik

tasarım ve mekân tasarımının sinema anlatısındaki rolü, yalnızca görsel bir öğe olarak değil, aynı zamanda izleyiciyi hikâyenin bir parçası haline getiren dinamik bir unsur olarak yeniden şekillenmeye devam edecektir.

Sonuç

Fantastik sinemada görsel hikâye anlatımı, izleyiciye sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda anlatının duygusal ve tematik derinliğini şekillendiren önemli bir araç olarak işlev görmektedir. Grafik tasarım ve mekân-iç mekân tasarımı, bu anlatım sürecinde birbiriyle uyum içinde çalışarak, sinematik evrenlerin inandırıcılığını artırmakta ve izleyiciyi kurgusal dünyalara daha derinden bağlamaktadır.

Bu bağlamda fantastik sinemanın tarihsel gelişimi, sinema teknolojilerinin ilerlemesiyle doğrudan ilişkili olmuştur. Georges Méliès'in *Le Voyage dans la Lune* (1902) adlı eseriyle temelleri atılan bu tür, 1930'lu yıllarda *The Wizard of Oz* gibi yapımlarla renkli sinemanın imkânlarından yararlanmış, 1970 ve 1980'lerde *Star Wars* ve *The Lord of the Rings* gibi filmlerle hem teknik hem de anlatı açısından daha derin bir boyut kazanmıştır. Günümüzde CGI, sanal gerçeklik (VR) ve yapay zekâ destekli görsel efektler, fantastik sinemanın sınırlarını zorlamakta ve mekân-grafik tasarım ilişkisinin daha sofistike bir hale gelmesini sağlamaktadır.

Grafik tasarımın sinemadaki rolü, sadece estetik bir düzen kurmakla sınırlı değildir; bunun yanı sıra hikâyenin psikolojik ve tematik katmanlarını güçlendiren sembolik bir iletişim dili de sunar. Renk kullanımı, ışık tasarımı, kompozisyon ve hareket gibi grafik unsurlar, izleyicinin anlatıyla kurduğu bilişsel ve duygusal bağları derinleştirir. Örneğin; *Blade Runner* (1982) filminde kullanılan distopik tasarım, koyu renk paletleri ve yapay ışık oyunları, filmin tehditkâr ve umutsuz atmosferini vurgulayarak anlatıyı güçlendirmektedir. Benzer şekilde, *The Lord of the Rings* serisinde Mordor'un sert geometrik formları ve kasvetli tonları, Sauron'un egemenliğini görsel olarak somutlaştırmaktadır.

Mekân tasarımı ise sinematik anlatının fiziksel ve sembolik altyapısını oluşturarak anlatıyı güçlendirir. Sinemada mekân, sadece olayların geçtiği bir arka plan olmakla kalmaz, anlatının ruhunu yansıtan, karakterlerin içsel durumlarını destekleyen ve izleyiciye psikolojik ipuçları sunan aktif bir bileşen olmaktadır. *The Matrix* (1999) filminde gerçek dünya ile simüle edilmiş dünya arasındaki ayrım, mekân tasarımı ve grafiksel öğelerle belirgin hale getirilmiştir. Dijital kodlarla süslenmiş yeşil tonlar, sanal dünyanın yapaylığını vurgularken, distopik ve gri tonlardaki gerçek dünya, insanlığın içinde bulunduğu çaresizliği yansıtır. *Inception* (2010) filminde ise rüya dünyalarının dinamik yapısı, mekânın fizik kurallarına meydan okuyan tasarımıyla anlatının tematik yapısını destekler.

Grafik tasarım ile mekân tasarımının uyumlu etkileşimi, fantastik sinemada anlatının derinliğini artıran ve görsel deneyimi zenginleştiren temel unsurlardan biridir. Mekân, sadece fiziksel bir alan olarak değil, anlatının bir parçası olarak inşa edilmekte; grafik tasarım unsurlarıyla birlikte anlatının duygusal ve sembolik katmanlarını besleyen bir araç haline gelmektedir. *Avatar* (2009) filminde Pandora gezegeninin tasarımında kullanılan biyolüminesans ışıklandırmalar ve organik formlar, doğa ile uyum içinde bir yaşamın simgesi olarak anlatıya katkı sağlar. Bu tür bilinçli tasarım kararları, yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlatısal bir işlev de üstlenmektedir.

Sonuç olarak, fantastik sinemada görsel hikâye anlatımı, grafik tasarım ve mekân tasarımının iş birliğiyle güçlenmektedir. Bu iki unsurun dengeli ve bilinçli kullanımı, izleyicinin anlatıya daha derinlemesine bağlanmasını sağlarken, sinemanın yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda etkileyici bir sanat formu olarak da işlev görmesine katkıda bulunmaktadır. Gelecekte gelişen teknolojilerle birlikte, bu etkileşimin daha da ileri taşınması ve fantastik sinema anlatılarının çok daha sürükleyici ve katmanlı bir hale gelmesi beklenmektedir.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (2006). Sessiz Sinema, De Ki Basım Yayım, Ankara

Arnheim, R. (1974). Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley: University of California Press.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). Film Art: An Introduction. New York: McGraw-Hill.

Del Toro, G., & Jones, C. (2016). *Guillermo del Toro's Pan's Labyrinth: Inside the Creation of a Modern Fairy Tale*. Harper Design.

Gigliotti, R. (2004). Virtual Reality and Real Worlds: The Matrix. Oxford: Oxford University Press.

Groom, S. (2010). Designing Pandora: Visual Worldbuilding in Avatar. New York: Routledge.

Güleryüz, G. (2011). Sinema ve Görsel Tasarım. İstanbul: Yedinci Sanat Yayınları.

Heller, S. (2000). The Education of a Graphic Designer. New York: Allworth Press.

Jackson, P. (2001). The Lord of the Rings: A Cinematic Journey. London: HarperCollins.

Kırımlıoğlu, Y., & Elmalı Şen, D. (2024). Sinemada İnsan ve Mekân İlişkisinin Egemenlik Alanı Bağlamında Göstergebilimsel İncelemesi Makas Eller Filmi. Art-E Sanat Dergisi, 17(33), 487-512. https://doi.org/10.21602/sduarte.1362974

McCloud, S. (1993). Understanding Comics: The Invisible Art. New York: HarperCollins.

Sharma, Rashmi (2007). Renklerle Terapi, İstanbul: Nokta Kitap.

Smith, E. (2012). "The Role of Visual Design in Fantasy Films: Case Study of The Lord of the Rings Trilogy". Journal of Visual Culture Studies, 8(3), 34-50.

Görsel Kaynakça:

Görsel 1: https://lentenlordoftherings.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/04/fotr6.jpg (Erişim Tarihi: 06.02.2025)

Görsel 2: https://wordsworth-editions.com/the-wizard-of-oz/ (Erişim Tarihi:06.02.2025)

Görsel 3: https://ortadunya.fandom.com/wiki/Shire (Erişim Tarihi:06.02.2025)

Görsel 4: https://static.wikia.nocookie.net/ortadunya/images/6/69/H%C3%BCk%C3%BCm_da%C4%9F%C4%B1.png/revision/latest?cb=20191227132102 (Erişim Tarihi: 06.02.2025)

Görsel 5: https://erolanar.org/2020/10/15/dussel-bir-dunyaya-yolculuk-pans-labyrinth-panin-labirenti/ (Erişim Tarihi: 06.02.2025)

Görsel 6: https://www.giantfreakinrobot.com/ent/top-cyberpunk-movies-predicted-future.html (Erişim Tarihi: 07.02.2025)

Görsel 7: https://cdn1.ntv.com.tr/gorsel/3Tlz2D4uMkCvtuLpcl4Ftw.jpg?width=660&mode=both&scale=both (Erişim Tarihi: 07.02.2025)

Görsel 8: https://zonaperang.com/wp-content/uploads/2023/06/images-1-2.jpg (Erişim Tarihi: 01.02.2025)

Görsel 9: https://www.webtekno.com/avatar-ne-kadar-bilimsel-h130826.html (Erişim Tarihi: 01.02.2025)

Görsel 10: https://www.alem.com.tr/dizi-film-onerileri/bilim-kurgu-filmleri-sinema-tarihinin-en-iyileri-1079681 (Erişim Tarihi: 01.02.2025)

Görsel 11: https://geekyapar.com/gondorun-elfleri-cuceleri-utandiracak-mimarisi-minas-tirith/ (Erişim Tarihi: 01.02.2025)

Görsel 12: https://www.ttgindia.travel/2023/12/11/new-hobbit-hole-attraction-at-the-hobbiton-movie-set/ (Erişim Tarihi: 01.02.2025)

Görsel 13: https://www.madornomad.com/how-to-visit-the-hobbiton-movie-set-in-new-zealand/ (Erişim Tarihi: 01.02.2025)

Bölüm 3

TÜRKİYE'DE FEMİNİST SANAT HAREKETİ

Gül AYDIN[1]

1 Doktor Öğretim Üyesi, Batman Üniversitesi, 0000-0003-1830-681X

Feminist sanat, sanatın toplumsal cinsiyetle ilişkisini sorgulayan ve kadınların sanat dünyasındaki tarihsel marjinalleşmiş rollerine karşı çıkan bir hareket olarak batıda doğmuştur. Bu hareket, özellikle kadınların erkek egemen sanat dünyasında var olma biçimlerine yönelik eleştirilerle başlamış ve sanatın, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı bir protesto alanı haline gelmesini sağlamıştır. Feminist sanat, kadın sanatçıların erkek bakış açısına dayalı geleneksel sanat anlayışlarını reddederek kadınların kimliklerini ve bedenlerini kendi perspektiflerinden temsil etmeyi hedeflemiştir. Böylece sanatın toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ortaya koyan bir siyasi ifade biçimi haline gelmesi sağlanmıştır.

Feminist sanat hareketi, toplumsal cinsiyetin sanatla ilişkisini sorgulayarak sanatın yapısal eleştirisini de gündeme getirmiştir. Bu hareket sanatın kimliği ve toplumsal yapıları nasıl inşa ettiğini, cinsiyet, etnik yapı ve sınıf gibi faktörlerin sanatın üretiminde nasıl etkili olduğunu ele almıştır.

"1960'lı yıllardan itibaren ABD'de bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadınların sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman dışlanmasına karşı bir mücadele başlattılar. Bu mücadelenin bilincinde ve tarafında olan bütün sanatçıların üretimlerini Feminist sanat başlığı altında değerlendirmek mümkündür" (Antmen, 2013, s. 239). Feminist sanat, belirli bir amaç güderek kadınların sanat dünyasındaki temsilini ve rollerini sorgulamış ve bu temsili dönüştürmüştür. Kadın sanatçılar sanatın hem üretiminde hem de temsillerinde kendilerine ait bir dil geliştirerek kadın bedeninin ve kimliğinin toplumsal anlamlarını yeniden şekillendirdi. Feminist sanat, kadınların sanat tarihindeki eksiklikleri ve yanlış temsilleri eleştirmiş ve kadınların özgürleşerek kendi deneyimlerini ifade etmelerini sağlamayı amaçlamıştır.

Feminist sanat hareketi, 20. yüzyılın ortalarından itibaren kadınların sanattaki temsillerini ve rollerini sorgulayan önemli bir akım olarak şekillendi. Bu hareket hem Batı'da hem de Türkiye'de birçok sanatçının eserlerine yansıdı.

Frida Kahlo, Meksikalı bir sanatçı olarak, kişisel acılarını ve deneyimlerini resimlerine yansıtarak feminist sanatın öncülerinden biri olmuştur. Judy Chicago, eserlerinde kadınların tarihsel rollerini onurlandırmış ve feminist sanatın simgelerinden biri haline gelmiştir. Miriam Schapiro, kadınların deneyimlerini sanatsal ifadeyle tanınmış ve feminist sanatın önemli figürlerinden olmuştur. Carolee Schneemann, bedenini ve cinselliği sanatsal ifade biçimi olarak kullanarak feminist sanatın sınırlarını genişletmiştir. Faith Ringgold, Afro-Amerikan kadınların deneyimleri-

ni renkli ve etkileyici eserlerle anlatmıştır. Cindy Sherman, fotoğrafik otoportreleriyle kadın kimliğini ve temsillerini sorgulamıştır. Guerrilla Girls, anonim kimlikleriyle sanat dünyasındaki cinsiyet ve ırk eşitsizliklerine karşı güçlü mesajlar vermektedir. Marina Abramović, performans sanatıyla bedenin ve zihnin sınırlarını zorlamıştır. Yayoi Kusama, tekrar eden desenler ve noktalarla, sonsuzluk ve psikolojik derinlik temalarını işlemiştir. Pipilotti Rist, video enstalasyonlarıyla renkli ve hayal gücüne dayalı dünyalar yaratmıştır. Kara Walker, siluetleriyle ırk, cinsiyet ve şiddet temalarını çarpıcı bir şekilde ele almıştır.

Feminist sanatın ilk örnekleri arasında, 1960'lar ve 1970'lerde özellikle Batı Avrupa ve Amerika'da kadın sanatçıların ürettiği eserler yer alır. Sanatçılar, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair farkındalık yaratmak için kendi bedenlerini sanatın bir nesnesi olarak kullanmışlardır.

Türkiye'de ise feminist sanat hareketi, Batı'daki akımların etkisiyle 1980'lerde daha belirgin hale gelmiştir. Türkiye'deki feminist sanat hareketi başlangıçta batıdaki feminist sanatçılardan ilham almakla birlikte özgün bir biçim ve içerik geliştirmiştir. Kadın sanatçılar, kadın kimliğini, bedenini ve toplumsal cinsiyet rollerini ele alırken, aynı zamanda yerel toplumsal yapılar ve geleneklerle de ilişki kurmuşlardır. Bu bağlamda feminist sanat Türkiye'de toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dikkat çekmek, geleneksel cinsiyet rollerini sorgulamak ve kadınların sanatta daha görünür olabilmesi için önemli bir platform yaratmıştır. "Toplumsal olarak dişil ve eril olarak cinsiyetlendirilmiş bir toplum düzeni içerisinde doğmanın ve böyle bir alanda var olmanın anlamını sorgulama ve yansıtma isteği sanatçıları toplumsal cinsiyet ve kadın temsilleri üzerine çalışmalar yapmaya yöneltmiştir. Sanat ortamında ilk olarak bu tür çalışmalar yapan sanatçılar öncelikle kadınlar olmuştur" (Ede, 2020, s. 10).

Feminist sanat hareketinin sanatsal üretiminin tarihsel gelişimi, başlangıçta bireysel olarak başlayan feminist sanatçıların kolektif hale gelen çabalarıyla büyümüş ve toplumsal yapıları dönüştürme amacı taşımıştır. Feminist sanat, kadınların sesini duyurmak, toplumsal değişim için sanatı bir araç olarak kullanmak ve kadınları sanatın öznesi haline getirmek amacıyla gelişmiştir. Bu hareket toplumsal cinsiyetin, kadınların temsillerinin ve toplumsal yapılarının eleştirisini içeren daha geniş bir sosyal değişim amacını gütmüştür.

Bu hareket, Batı'da 1960'lar ve 1970'lerde feminizmin ivme kazandığı bir dönemde şekillenmiştir. Kadınların oy kullanma hakkı, eşit iş gücü hakkı gibi toplumsal ve hukuki kazanımların arkasında bir kadın hareketi varken feminist sanat da bu toplumsal değişimden beslenmiş ve sanatın

kültürel ve politik bir araç olarak kullanılabileceğini savunmuştur. Kadın sanatçılar, kadın bedeninin temsili ve cinsiyet kimliği gibi konularda sanatı bir eleştiri ve ifade aracı olarak benimsemişlerdir.

Türkiye'de Feminist Sanatın Ortaya Çıkışı

1980'ler dünya genelinde feminizmin güçlü bir toplumsal hareket olarak varlık gösterdiği bir dönemdir. Feminist sanat, 1970'lerde Batı'da önemli bir dönüşüm yaşarken, 1980'lerden itibaren Türkiye'de de kendini hissettirmeye başlamıştır. Türkiye'nin sosyo-politik yapısındaki hızlı değişimler ve kadın hakları hareketinin güçlenmesi, feminist sanatın bu dönemde şekillenmesine zemin hazırlamıştır. 1980'ler hem kadın hakları mücadelesinin hem de toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı sanatsal bir eleştirinin yükseldiği bir dönemdir. Bu bağlamda feminist sanatın ortaya çıkışı Türkiye'deki sanat dünyası için bir dönüm noktasıdır. 1980'lerin politik atmosferi, kadınların sanatta daha aktif bir şekilde temsil edilmesini gerektiren bir ihtiyaç doğurmuş ve bu da feminist sanat hareketinin temel yapı taşlarını oluşturmuştur. Kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği konuları daha geniş bir toplumsal kesimin gündemine gelmiş, bu da sanat dünyasında kadının yerini sorgulayan yeni bir anlayışın doğmasına yol açmıştır. 1970'lerin feminist hareketinin etkisiyle, sanatçılar toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dikkat çekmeye başlamış, kadınların sanattaki marjinalleşmiş yerini eleştiren ve kadın deneyimlerini merkezine alan eserler üretmişlerdir.

Türkiye'de feminist sanatın yaygınlaşmasının temel nedenlerinden biri de 1980'ler sonrası dönemin kadınların haklarına yönelik daha görünür ve geniş kitlelere hitap eden bir dil geliştirmesiydi. 1980'lerde ortaya çıkan toplumsal değişimler feminist sanatın ana tema ve biçimlerini belirlemiş, sanatçıların cinsiyet, kimlik ve eşitlik gibi kavramlar üzerinden toplumsal eleştiriler yapmasına olanak tanımıştır.

Türkiye'de özellikle 1980'lerden sonra kadın sanatçıların eserleri toplumsal eleştiri yapmak ve toplumsal değişimi ifadesi olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Özellikle geleneksel sanat anlayışlarına karşı çıkan bu sanatçılar, kendi deneyimlerini ve bakış açılarını eserlerine yansıtarak toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın hakları konularında farkındalık yaratmışlardır.

Türkiye'de feminist sanat 1980'li yıllardan itibaren sanatsal üretim ve toplumsal cinsiyet eşitliği konularında önemli bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu dönemde kadın sanatçıların eserlerinde toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan ve kadın deneyimlerini merkeze alan yaklaşımlar ön plana çıkmıştır.

Karagöz'ün ifade ettiği gibi; 1980'ler Türkiye'sinde, kadın hakları hareketi güç kazanmış ve bu durum sanat dünyasına da yansımıştır. Toplumsal ve iktisadi koşullardaki değişim, dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de geleneksel "ahlâkçı" ve "anacı" kadın imgelerinin yerini, dönemin konjonktürel koşullarının şekillendirdiği "yeni kadın" modeline bırakmasına yol açmıştır. Bu süreç, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde "Birinci Dalga Kadın Hareketi" ile ilk etkilerini göstermeye başlamıştır. 1980'li yıllara gelindiğinde ise, ulusal ideolojinin ve resmi söylemin sorgulanması, aynı zamanda sosyalist hareketin zayıflaması, Türkiye'deki kadın hareketinde "İkinci Dalga"nın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (2008, s. 169-170).

Bu süreçler hem sanatsal üretimin çeşitlenmesine hem de toplumsal cinsiyet konularında farkındalığın artmasına olanak tanımıştır.

Gülsün Karamustafa, eserlerinde kadınların toplumsal rollerini ve kimliklerini sorgulamıştır. Şükran Moral, performanslarıyla toplumsal cinsiyet ve kadın bedenini sanatsal bir dille ifade etmiştir. Füsun Onur, enstalasyonları ve heykelleriyle kadınların deneyimlerini ve duygularını yansıtmıştır. Hale Tenger, video ve enstalasyonlarıyla toplumsal cinsiyet ve kimlik temalarını işlemiştir. Ayşe Erkmen, yerleştirmeleri ve heykelleriyle mekân ve izleyici ilişkisini sorgulamıştır. Eda Caner, kadınların günlük yaşamlarındaki deneyimleri sanatsal bir dille aktarmıştır. Nancy Atakan, video ve fotoğraf çalışmalarıyla kadın kimliğini ve toplumsal cinsiyet rollerini ele almıştır. Nur Koçak, resimlerinde kadın figürleri ve mitolojik temaları işlemiştir. Canan Şenol, eserlerinde kadınların toplumdaki yerini ve mücadelelerini anlatmıştır. İpek Duben, performans ve enstalasyonlarıyla cinsiyet ve kimlik konularını sorgulamıştır. Neşe Erdok, sanatında kadın bedeni ve kimliğini merkezine alarak toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamış ve kadınların duygusal, fiziksel ve psikolojik deneyimlerini derinlemesine işlemiştir. Nilbar Güreş'in "Bilinmeyen Sporlar" serisi, sanatçının feminist sanat anlayışını en net şekilde yansıttığı projelerinden biridir. Bu seride Güreş, geleneksel olarak erkeklere ait görülen sporlar ve aktiviteler üzerinden toplumsal cinsiyet rollerini ve bu rollerin dayattığı sınırları sorgular.

"Kadının her gün "yapmakla yükümlü olduğu" ve/veya bir şekilde karşı karşıya kaldığı eylemlerin aynı zamanda spor olarak algılanması, Güreş'in bu çalışmasına verdiği "Bilinmeyen Sporlar" ismi ile örtüşmekte ve yergiyi öne çıkaran bakış açısına işaret etmektedir" (Ayan Ergen. 2013, s.32).

Türkiye'de feminist sanatın gelişiminde bu sanatçılar, eserleriyle feminist sanat hareketine önemli katkılarda bulunmuş ve sanat dünyasında

kalıcı izler bırakmış ve kadın bedeni ve kimliği üzerine yaptıkları çalışmalarla toplumsal cinsiyet rollerine dair eleştiriler geliştirmişlerdir.

Ancak bu sanatçılar, feminist bir etiketle tanımlanmak yerine sanatsal ifade biçimlerini toplumsal sorunlar ve kadınların karşılaştığı engeller üzerinden şekillendirmişlerdir.

Türkiye'de feminist sanat hareketinin izleri, 1980'li yıllarda belirginleşmeye başlasa da, bu hareketin toplumsal etkileri ve sanattaki görünürlüğü zamanla daha fazla artmıştır. Ancak feminist sanatın bu dönemdeki en büyük engellerinden biri sanat dünyasında hâlâ güçlü bir şekilde var olan erkek egemen yapıdır. Kadın sanatçılar eserlerinde toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı duruş sergileyerek genellikle marjinalleşmiş ve ana akım sanat dünyasında kendilerine yer bulmakta zorlanmışlardır. Kadınların sesleri duyulmaya başlasa da bu ses çoğunlukla hegemonik erkek sanat anlayışıyla çelişki içinde kalmıştır. Kadın sanatçılar, sanatı, kadın hakları ve toplumsal cinsiyet eşitliği gibi toplumsal meselelere dikkat çekmek istemişlerdir. Bu çabalar, sanatsal ve toplumsal düzeyde önemli bir etki yaratmış olsa da feminist sanat hâlâ erkek egemen normlarla şekillenen sanat ortamında geri planda kalmaya devam etmiştir. Kadın sanatçılar feminist sanatın Türkiye'deki gelişimine katkı sunan pek çok sergi düzenlenmiştir. Bunlardan biri, "Ben Bir Kadınım" (2024, İstanbul) sergisidir. Küratörlüğünü Dr. Feride Çelik'in yaptığı bu sergide Ayla İbar, Berfin Kıyıcı, Şela Yener ve Servil Değirmenci gibi sanatçılar yer almıştır. Kadın sanatçıların sanat tarihindeki imgelerini yeniden yorumladığı bu sergi, kadınların sanat dünyasındaki temsiliyetine dikkat çekmeyi amaçlamıştır.

Kadın bedeni, kimliği ve toplumsal normlarla ilişkisini ele alan bir diğer önemli sergi, "Uzadıkça Daha Yakın" (2023, Merdiven Art Space, İstanbul) olmuştur. Fulya Çetin'in bireysel üretimlerinden oluşan bu sergi, göçmen kadınların deneyimlerinden ilham alarak kadın saçları üzerinden aidiyet, kimlik ve dönüşüm temalarını işlemiştir.

Feminist sanat, aynı zamanda doğurganlık, annelik, regl ve kürtaj gibi kadın bedenine dair konuları da ele almıştır. "Bize Ait Bir Oda" (2023, İstanbul) adlı sergi, Ecem Yerman, Güneş Terkol ve Gizem Aksu gibi sanatçıların eserleriyle, kadın bedenine yönelik toplumsal algıları ve tabuları sorgulamıştır.

Sanatta kadınlık ve eril söylemin karşıtlığı, Canan'ın "Kaf Dağı'nın Ardında" (2017, Arter, İstanbul) sergisinde de ele alınmıştır. Cennet, cehennem ve araf gibi kavramlar üzerinden normatif düzeni sorgulayan sergi, feminist sanatın metaforik ve mitolojik anlatımlarla nasıl çeşitlendirilebileceğini ortaya koymuştur.

Queer ve feminist sanatın iç içe geçtiği örneklerden biri de "bütün kuşlar benim bahçeme gelir" (2023, İstanbul) adlı sergi olmuştur. Şafak Şule Kemancı'nın kişisel sergisi olan bu etkinlik, toplumsal cinsiyet normlarına karşı bedenin ve cinselliğin sınırlarını sorgulayan eserleri bir araya getirmiştir.

Kadınların şiddet ve ayrımcılığa maruz kalmalarına yönelik eleştirel bir perspektif sunan "Şefkatsiz" (2019, İstanbul) sergisi, Neriman Polat'ın sanat pratiğinde önemli bir yer tutmuştur. Polat, bu sergide kentsel dönüşüm ve sosyal adaletsizliklerin çocuklar üzerindeki etkisini feminist bir yaklaşımla ele almıştır.

Kadın hareketi ve feminist sanat ilişkisini belgeleyen en önemli projelerden biri ise "Dayanışma Güçlendirir: Afişlerle Kadın Hareketinin Son 40 Yılı" (2022, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı iş birliğiyle) sergisidir. Bu sergi, feminist sanatın tarihsel kökenlerine ışık tutarak, Türkiye'de kadın hareketinin afişler üzerinden görsel bir arşivini oluşturmuştur.

Kadına yönelik şiddeti ve hukuki eşitsizlikleri ele alan "Haksız Tahrik" (2022, İstanbul) sergisi ise feminist sanatın aktivist yönünü öne çıkarmıştır. Hukuk sistemindeki "haksız tahrik indirimi" uygulamasına eleştirel bir bakış sunan bu sergi, farklı sanat pratikleriyle toplumsal farkındalık yaratmayı hedeflemiştir.

Türkiye'de feminist sanat hareketi, bireysel sanatçı pratiklerinden kolektif üretimlere uzanan geniş bir yelpazede kendini göstermektedir. Feminist sanatçılar, kadın kimliğinin ve bedeninin sanat dünyasında nasıl temsil edildiğini sorgularken, ayrıca sanatın aktivizmle kesişen noktalarını da görünür kılmışlardır. Bu sergiler, feminist sanatın politik bir duruş ve toplumsal dönüşüm aracı olduğunu kanıtlamaktadır.

1980'lerde Toplumsal Cinsiyetin ve Sanatın İlişkisi

1980'ler dünya genelinde toplumsal ve kültürel anlamda büyük bir dönüşümün yaşandığı, pek çok sosyal hareketin güç kazandığı bir dönemdir. 1980'ler Batı'daki feminist sanat hareketinin hız kazandığı yıllar olmakla birlikte Türkiye'de de toplumsal cinsiyetle ilgili farkındalığın arttığı ve bu farkındalığın sanatsal üretime yansıdığı bir dönemi ifade eder. Bu dönemde, toplumsal cinsiyetin sanatla ilişkisi hem sanatçılar tarafından hem de sanat izleyicileri tarafından yeniden şekillendirilmeye başlanmış ve sanat, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ile ilgili önemli eleştiriler sunar bir hale gelmiştir.

Toplumsal cinsiyetin daha geniş bir toplumsal mesele haline gelmesiyle birlikte, bu mesele sanat dünyasında da yerini bulmaya başlamıştır. Feminist teorinin ve toplumsal cinsiyetin sanatla ilişkisi özellikle kadınların sanattaki yerinin sorgulanması ve sanatçıların kadınlık kimliği üzerine odaklanmalarıyla belirginleşmiştir. Türkiye'de feminist sanat hareketi, kadın sanatçıların toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ve sanat dünyasındaki erkek egemen yapıya karşı geliştirdikleri eleştirel bir duruşla şekillenmiştir. 1980'lerden itibaren sanatçılar, kadın kimliği, bedeni, toplumsal roller ve şiddet gibi konuları eserlerinde işlemiş, feminist sanatın görünürlüğünü artırmıştır.

Türkiye'de feminist sanat hareketi, bireysel sanatçı pratiklerinden kolektif üretimlere uzanan geniş bir yelpazede kendini göstermektedir. Feminist sanatçılar, kadın kimliğinin ve bedeninin sanat dünyasında nasıl temsil edildiğini sorgularken, aynı zamanda sanatın aktivizmle kesişen noktalarını da görünür kılmışlardır. Bu sergiler, feminist sanatın politik bir duruş ve toplumsal dönüşüm aracı olduğunu kanıtlamaktadır. Adıgüzel' e göre; Fakat batıdan farklı olarak Türk sanatçılar, feminist sanat pratiğinde değil genellikle bireysel tercih ettikleri sanat pratiklerinde kadın, kimlik, cinsiyet sorunlarını ele almışlardır. Döneme tanıklık etmiş Türk kadın görsel sanatçılarımız 1980 Türkiye'sinin bu iç sorunlarını eserlerine yansıtmış, 2000'li yıllarda da devam eden yeni sanat deneyimleriyle izleyicisini de işin içine katmıştır (2023, s. 1176).

Sanat, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair güçlü eleştirel bir hal almış ve feminist sanatçıların üretimleri, bu eleştirilerin sanatsal bir dile dönüşmesini sağlamıştır. Feminist sanatçılar hem toplumsal hem de sanatsal anlamda kadınların maruz kaldığı baskılara karşı koymuş, kadın bedeni, kimliği ve kimlik inşası üzerine düşüncelerini eserlerine yansıtmışlardır. Bu dönemde kadın sanatçılar kadınların toplumsal alandaki yerini ve cinsiyetle ilgili deneyimlerini görünür kılarak ve sanatın geleneksel anlayışlarına karşı çıkarak toplumsal cinsiyet normlarını sorgulamışlardır.

Bu bağlamda Şükran Moral, 2007 yılında gerçekleştirdiği "Espulass" sergisinde, toplumsal cinsiyet rollerini ve kimlik algılarını sorgulayan çarpıcı performanslara imza atmıştır. Bu sergideki dikkat çekici işlerinden biri, sanatçının erkek kılığına girerek kamusal alanda dolaştığı performansıdır. Moral, bu performansıyla, toplumun cinsiyet temelli beklentilerini ve normlarını eleştirel bir bakış açısıyla irdelemiştir. Erkek kimliğine bürünerek, erkeklerin kamusal alanda sahip olduğu özgürlüğü deneyimlemiş ve bu deneyim aracılığıyla kadınların kamusal alandaki kısıtlanmışlıklarını görünür kılmıştır.

Sanatçının bu performansı, izleyiciyi toplumsal cinsiyet rollerini yeniden düşündürüp sorgulatmayı amaçlarken bireyin kimlik inşasının toplumsal yapılar tarafından nasıl şekillendirildiğini de gözler önüne sermektedir. Moral'in erkek kılığına girmesi, cinsiyet kimliğinin ne denli esnek ve toplumsal olarak inşa edilmiş bir kavram olduğunu vurgulamaktadır.

Şekil1. Şükran Moral. Espulass. 2019. FA ART Space.
https://www.artfulliving.com.tr/gundem/sukran-moralin-sergisi-fa-art-spacete-i-19503

1980'lerin Türkiye'si siyasi çalkantıların ve toplumsal değişimlerin etkisiyle, toplumsal cinsiyetin sanatsal anlamda işlenmesi için uygun bir zemin hazırlamıştır. 1980'lerde Türkiye'deki kadın hareketinin etkisiyle, toplumsal cinsiyet eşitsizliği konusunda artan farkındalık, sanat dünyasına da sirayet etmiştir. Bu dönemdeki toplumsal cinsiyetle ilgili tartışmalar, sadece feminizmin bir sorunu olmaktan çıkmış, tüm toplumu ilgilendiren bir mesele olarak ele alınmaya başlanmıştır. Kadınların toplumsal ve kültürel yaşamda daha fazla görünür hale gelmesi, sanata da yansımış ve kadın sanatçılar, cinsiyet eşitsizliği üzerine derinlemesine çalışmalara başlamıştır.

Kadın sanatçıların, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini sanatlarında dile getirmeleri, aynı zamanda bu eşitsizliğe karşı geleneksel ve egemen sanat anlayışlarına bir tepki olarak şekillenmiştir. Bu dönemde, kadın bedeni, kimliği, toplumsal roller ve bu rollerin sanatla ilişkilendirilmesi konuları, feminist sanatın merkezine yerleşmiştir. Kadın sanatçılar, toplumsal anlamda güçlü eleştiriler geliştirmiş, toplumsal cinsiyet eşitsizliği gibi derin sorunları sanatla yansıtmak için cesur bir biçimde adım atmışlardır.

Sanat ve Aktivizmin Birleşimi

Sanat ve aktivizm, toplumsal değişim ve farkındalık yaratma süreçlerinde kesişen iki önemli alandır. Sanatçılar, zamanla sadece estetik değerler sunmak yerine bireysel ve toplumsal sorunları eserlerine yansıtmışlardır. Bu yaklaşım, sanat ile aktivizmin birleştiği noktayı oluşturur. "Aktivist sanatçılar, sanatsal ifadeyi kullanarak toplumsal, politik veya çevresel konularda farkındalık yaratmayı ve dönüşüm sağlamayı hedeflemektedirler. Aktivizm en yalın tanımı ile; toplumsal sorunlara kişiler ya da gruplarca yapılan müdahalelerdir. Bu sorunlar politika, insan hakları, hayvan hakları, eğitim, çevre, sağlık gibi insana ve içinde yaşadığı dünyaya, çevreye dair pek çok durumu kapsayabilmektedir (Ganiz ve Gülaçtı. 2024, s.718).

Demokratikleşme süreçleri, bireylerin karşılaştıkları toplumsal sorunlara karşı çıkabilme ve haklarını savunabilme alanlarını genişleterek aktivizmin gelişimine zemin hazırlamaktadır. Toplumun demokratikleşmesi ile aktivist hareketlerin gücü arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Özgürlükçü bir ortamda aktivist hareketler daha görünür ve etkili olurken, otoriter sistemlerde bu tür hareketlerin baskılandığı görülmektedir.

Aktivizm, ele alınan konunun niteliğine ve hedef kitlenin sosyo-kültürel yapısına bağlı olarak farklı yöntemlerle kendini gösterebilir. Protesto ve sokak eylemleri, iş bırakma grevleri, imza kampanyaları, gösteriler ve oturma eylemleri gibi doğrudan eylem biçimleri, aktivist hareketlerin bilinen yöntemlerindendir. Bunun yanı sıra, günümüzde sosyal medya kampanyaları ve sanatsal etkinlikler gibi daha dolaylı ancak etkili yöntemler de yaygınlaşmaktadır. Bu hareketlerin temel amacı, toplumsal bir soruna dikkat çekmek, farkındalık yaratmak ve değişim için harekete geçmeyi sağlamaktır. Ancak bireylerin bu tür hareketlere katılım göstermesi ya da duyarlılık geliştirmesi her zaman kendiliğinden gerçekleşmez. Bazı insanlar belirli bir sorun hakkında bilgi sahibi olsa da harekete geçmek için bir motivasyona ihtiyaç duyar. Bazıları ise bu sorunları görmezden gelir veya bu sorunları yaratan mekanizmaların bir parçası olabilir. Bu noktada, onları bilinçlendirmek, vicdani bir sorgulama sürecine yönlendirmek ve empati geliştirmelerini sağlamak aktivist stratejilerin önemli bir parçasıdır.

Görsel, işitsel ve performatif sanat formları, bireylerin algısını doğrudan etkileyerek bir konuya dair farkındalık kazandırmada etkili olabilir. Sanat eserleri, izleyiciyle duygusal bir bağ kurarak meselelerin daha derin bir şekilde içselleştirilmesini sağlayabilir. Aktivizmin temel dinamiklerinden biri olan empati yaratma süreci, sanat aracılığıyla daha güçlü bir

biçimde tetiklenebilir. Bir sanat eseri karşısında izleyicinin duygusal ve bilişsel olarak etkilenmesi, onun toplumsal bir meseleye duyarlılık geliştirmesi açısından kritik bir rol oynar. Bu nedenle, sanat ve aktivizm arasındaki ilişki, toplumsal dönüşümün sağlanmasında önemli bir bileşen haline gelmektedir.

Bu süreçte, görsel iletişim tasarımcıları ve sanatçılar çeşitli tasarım yöntemleriyle aktivizmin etkisini artıran çalışmalar üretmektedir. Kamuya açık alanlarda kullanılan afişler, dijital mecralardaki görseller ve grafik tasarım diliyle oluşturulan kampanyalar, aktivist mesajların geniş kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Sanatın ve tasarımın, toplumsal hareketlerde bir ifade biçimi olarak kullanılması, aktivizmin etkisini artıran en güçlü araçlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadın sanatçılar, sanat aracılığıyla bu eşitsizliği eleştirmiş ve toplumun kabul ettiği toplumsal cinsiyet rollerine karşı meydan okumuştur.

Sanatçılar, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve kadınların toplumdaki ikincil konumunu eleştiren eserler üretirken bu eserlerle toplumsal hareketlere katkıda bulunmuşlardır. Feminist sanatçılar, sanat eserlerinde kadın bedenini, kimliğini ve bu kimliğin toplum tarafından nasıl inşa edildiğini sorgulamışlardır. Örneğin, kadın sanatçılar, geleneksel sanat anlayışlarının kadın bedeni üzerindeki kontrolünü eleştirerek, bedeni bir sanat objesi olarak değil, kendi kimliğini ve deneyimini ifade eden bir araç olarak kullanmışlardır.

Füsun Onur gibi sanatçılar, performanslarında kadının bedenini, kimliğini ve toplumdaki rolünü yeniden kurgulamışlar ve geleneksel sanatın sınırlarını zorlayarak, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı güçlü bir eleştiri üretmişlerdir.

Performans sanatı, 1980'lerde kadın sanatçılar tarafından toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı daha doğrudan ve etkili bir tepki olarak kullanılmıştır. Performansların çoğu, bedeni ve kimliği sorgulayan, kadınların toplumdaki konumunu eleştiren eserlerdir. Bu dönemdeki kadın sanatçıların eserleri hem kadın bedeni hem de kimliği üzerinden toplumsal normlara karşı güçlü bir duruş sergileyerek kadınların sanatta ve toplumsal yaşamda eşit haklar talep etmelerini desteklemiştir.

Kadın sanatçılar, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı daha derinlemesine bir müdahale stratejisi geliştirmişlerdir. Bu müdahaleler, toplumsal alanda sanat uygulamalarını görünür hale gelmiştir. Sanatçılar, toplumsal cinsiyetin sanatla olan ilişkisini sorgularken, sanat dünyasında da kadınların sesini daha güçlü bir şekilde duyurmaya başlamışlardır. Kadın sanatçılar, sanat galerileri, sergiler ve diğer sanat etkinlikleri

aracılığıyla, sanat dünyasındaki cinsiyet eşitsizliğini ve kadın sanatçılara yönelik marjinalleştirmeyi eleştirmişlerdir. Feminist sanatçılar hem kişisel hem de toplumsal anlamda bu eşitsizliklere karşı aktif bir tavır sergileyerek kadınların toplumsal hayattaki konumlarını değiştirmeyi hedeflemişlerdir.

Aktivistler genelde politika yapıcılar, işverenler ve yerel topluluklar gibi belirli bir hedef kitleye yönelik çalışırken, kurumsal bir pozisyon içerisinde de bulunmayı tercih etmezler. Sanatçılar ise, özelde sanat camiasını, genelde de daha geniş kitleleri sembolik bir dille düşünmeye sevk etmek istemelerinden dolayı, popüler ve büyük ölçekli sergi projelerinde kurumsal düzeyde yer alırlar (Engin ve Eroğlu. 2023, s.315).

Kadın Bedeninin Sanatta Temsili ve Eleştirisi

Cinsiyetçiliği ön planda tutan bir toplumda kadın, birçok açıdan hem sistem hem de erk yapılarca sömürülmekte, bu da onu derin bir yabancılaşma sürecine sürüklemektedir. Bu yabancılaşma, kadının hem toplumsal hem de bireysel varoluşunu etkileyerek, kendisini ve bedenini algılayış biçimini dönüştürmektedir. Ancak, yabancılaşma kayıp ve edilgenlik hali durumunda bir direniş alanı yaratmaktadır. Yabancılaşmayı hisseden birey, ona karşı bir özneleşme sürecine de girebilir ve böylece kendini yeniden tanımlama gücü kazanır. Bu dönüşüm süreci, feminist hareketlerin ve feminist sanatın temel dinamiklerinden biri olmuştur. Kadının toplumsal yapılar içindeki konumu, tarihsel olarak hep bir mücadele alanı olmuş, maruz kaldığı ayrımcılık ise hem feminist söylemin hem de yabancılaşma teorisinin temel kavramlarından biri haline gelmiştir. Kapitalist sistemin bireyi nesneleştiren ve insanı şeyleştiren yapısı, feminist sanat pratiklerinde özellikle kadın bedeni üzerinden ele alınmış, bedensel ve kimliksel yabancılaşma sanat aracılığıyla görünür kılınmıştır. Bu bağlamda, feminist sanat kadın bedeninin nesneleştirilmesini eleştirerek, bu nesneleştirmeye karşı bilinçli bir yabancılaştırma stratejisiyle yanıt vermiştir. Böylece sanat, toplumsal yapılar içinde kadının maruz kaldığı yabancılaşmayı sorgulayan ve dönüştüren bir alan olarak varlık göstermeye devam etmiştir. kadının toplumsal yaşama ve üretime katılma realitesi en büyük uzlaşmaz çelişkilerden birisi olarak ortaya çıkarken, kadının kimi bireysel hak ve özgürlükleri hem modernite içinde elde etmesi ama aynı zamanda modernite ile birlikte kendi emeği ve bedenine yabancılaşmış olması, feminist sanat pratiklerini de bu ölçüde etkilemiştir (Alp. 2014, s. 340).

Beden, toplumsal cinsiyetin en belirgin şekilde şekillendiği ve tartışıldığı alanlardan biridir. Piyasa ekonomisi, bedenin mevcut haliyle değil, nasıl olması gerektiğine dair belirlenen normlar üzerinden işlemekte ve

böylece bedeni bir tüketim nesnesine dönüştürmektedir. Bu süreçte en büyük yabancılaşma da beden üzerinden gerçekleşmektedir. Günümüzde beden, her zamankinden daha fazla siyasallaşmış ve egemen güçlerin kontrol ettiği bir alan haline gelmiştir.

Çağdaş sanatın sıkça ele aldığı konular arasında yer alan kadın bedeni almakta ve bunun temel nedenlerinden biri, kadın bedeninin kültürel ekonomi içinde bir meta olarak konumlandırılmasıdır. Feminizm hareketler yaklaşımları, tek bir çerçeveye sığdırılamayacak kadar çok yönlü ve derinlikli bir tartışma alanına sahiptir. Bu bağlamda, feminist sanatın odak noktalarından biri olan beden kavramı, geçmişte olduğu gibi günümüzde de pek çok toplumsal, bireysel ve sanatsal düşüncenin merkezinde yer almaktadır.

Kadın bedeninin sanattaki temsili, tarihsel olarak derinlemesine eleştirilmesi gereken bir konudur. Sanat, kadın bedenini çoğu zaman erkek bakış açısına göre şekillendirir ve bu temsiller, toplumda kadınların nesneleştirilmesine yol açar. Geleneksel sanat tarihinde, kadın bedeni genellikle erkek bakış açısıyla betimlenmiştir. Bu temsillerde, kadınlar çoğunlukla cinsel bir obje, arzu edilen bir varlık olarak yer alır. Kadın bedeninin bu şekilde nesneleştirilmesi, sanatta olduğu kadar toplumsal düzeyde de kadınların pasifleştirilmesine ve ikinci sınıf olarak görülmelerine neden olmuştur.

Feminist sanat hareketi, bu nesneleştirilmiş temsili derinlemesine sorgular. Kadın bedenini sadece erkek arzularının bir objesi olarak görmenin yanı sıra, kadın bedeni üzerinde toplumsal ve kültürel baskıların nasıl şekillendiğini anlamaya çalışır. Feminist sanatçılar, kadın bedenini özgürleşme ve özne olma yolunda bir ifade aracı olarak kullanırlar. Kadın bedeni, bireysel deneyimlerin ve toplumsal baskıların yansıması olarak sanatçılar tarafından yeniden tanımlanır. Bu yeniden tanımlama, kadının toplumsal düzeydeki eşitsizliklere karşı duyduğu öfkenin ve direnişin bir simgesine dönüşür.

Sanat tarihsel olarak kadın bedeniyle ilişkisini sorgulamak, aynı zamanda kadınların toplumsal alandaki rolünü ve bu rolün ne şekilde şekillendiğini anlamak adına da önemli bir adımdır.

Kadın bedeni, feminist sanatın bir nesnesi olarak kullanılmasının yanı sıra toplumsal cinsiyet eşitsizliğini de eleştiren bir sembol haline gelir. Feminist sanat, kadının bedenini, özne olarak var olma potansiyeliyle ilişkilendirir ve bu bedeni, toplumsal baskılara karşı bir direniş alanı olarak tasvir eder. Kadın bedeni üzerinden yapılan bu temsiller, sanatsal üretimin bir biçimi olarak kadınların toplumsal eşitlik mücadelesinin en önemli simgelerinden biri haline gelir.

Kadın bedeni, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ve kadınların maruz kaldığı baskıların en güçlü simgelerinden biridir. Kadın bedeni üzerinden yapılan yorumlar, çoğunlukla kadının ikincil bir varlık olarak görüldüğünü ve toplumsal normlara göre şekillendirildiğini gösterir. Feminist sanat, beden metaforunu bilinen temsillerin ötesine taşıyarak, izleyiciyi de sürece dâhil eden yaklaşımlar geliştirmiş ve bedeni yalnızca bir imge olarak ele almak yerine, politik bir anlam taşıyan bir ifade biçimine dönüştürmüştür. Günümüzde beden, çağdaş sanatçılar tarafından giderek daha fazla sanatsal bir dil olarak kullanılmakta ve bu sayede toplumsal yapılar, kimlik ve cinsiyet politikaları üzerine yeni yorumlar sunulmaktadır. Gülsün Karamustafa, eserlerinde kadın bedeni, cinsellik ve toplumsal cinsiyet rollerini ele alarak, kadınların tarih boyunca maruz kaldığı baskıları görünür kılmayı amaçlar. Çalışmaları, kadın bedeninin toplumsal normlar ve ataerkil yapılar tarafından nasıl şekillendirildiğini sorgular. Sanatında, kadın kimliğinin medyada ve günlük yaşamda nasıl temsil edildiğine dair eleştirel bir bakış sunar. Bu bağlamda, izleyiciyi kadınların deneyimleri üzerine düşünmeye teşvik ederken, toplumsal cinsiyet kalıplarına karşı sanatsal bir direniş geliştirir.

Şekil 2. *Gülsün Karamustafa, Kavanozda Venüs, 1988, 'Vadedilmiş Bir Sergi' Salt Beyoğlu, Salt Galata.*

https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189678

Feminist sanatçılar, sanatı, toplumsal cinsiyetin dayattığı sınırlamaları ve baskıları yıkmanın bir yolu olarak kullanmışlardır. Geleneksel sanat anlayışlarında kadınlar genellikle pasif figürler olarak temsilenmiş, bedensel ve duygusal varlıkları üzerinden objektif bir biçimde tanımlanmışlardır. Ancak feminist sanatçılar, bu geleneksel temsilleri reddederek kadınların kendilerini, bedenlerini ve deneyimlerini kendi bakış açılarıy-

la ifade etmelerini sağlamaya çalışmışlardır. Sanat, bu anlamda bir tür direniş alanı haline gelir; kadınlar toplumsal cinsiyet normlarını ve tarihsel bağlamdaki baskıları sorgularken, aynı zamanda kendi kimliklerini ve kimliklerinin toplumsal boyutlarını yeniden tanımlarlar.

Bu yeniden tanımlama sürecinde, feminist sanatçılar toplumsal cinsiyetin nasıl yapısal bir öğe olduğunu ve toplumun belirli roller aracılığıyla kadınları ve erkekleri nasıl şekillendirdiğini tartışmışlardır. Kadınların toplumsal olarak doğal olarak atfedilen annelik, ev içindeki roller veya pasiflik gibi özellikler, feminist sanat aracılığıyla sorgulanmış ve bu rollerin sabit olmadığı vurgulanmıştır. Feminist sanatçılar, kadınların toplumsal yapılar tarafından dayatılan rollerin ötesine geçebileceğini ve kendilerini yeniden tanımlama hakkına sahip olduklarını savunmuşlardır.

Özellikle kadın bedeninin temsili ve eleştirisi feminist sanatın önemli bir parçasıdır. Kadın bedeni, geleneksel sanatın tarihsel olarak erkek bakış açısıyla şekillendirilmiş olan temsillerinin dışında, kadınların kendi bakış açılarından şekillenir. "Kısacası, sanatta kadın imgesinin değişimi, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesinin bir parçasıdır" (Kaya Karaduman ve Özdemir. 2023, s.756).

SONUÇ

Feminist sanat hareketi, dünya genelinde olduğu gibi Türkiye'de de toplumsal değişimin önemli bir aracı olmuştur. Kadın sanatçılar, toplumda kadınların karşılaştığı eşitsizlikleri sanatlarıyla görünür kılarak, toplumsal cinsiyetin yeniden şekillendirilmesinde önemli adımlar atmışlardır. Türkiye'de feminist sanatın tarihsel gelişimi, hem ulusal hem de uluslararası bağlamda kadınların özgürlüğünü savunan güçlü bir hareketin parçası olmuştur. Feminist sanatçılar, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı koyarak, kadınların görünürlüğünü artırmış ve kadın kimliğini toplumsal normların ötesinde, kendiliğinden bir biçimde yeniden tanımlamışlardır.

Bugün Türkiye'de feminist sanat, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini sorgulayan ve dönüştürmeye yönelik aktif bir rol oynamaya devam etmektedir. Feminist sanatçıların toplumsal cinsiyetin sınırlayıcı tanımlarına karşı koyarak, cinsiyetin esnekliğini ve çoklu kimlikleri ifade etme biçimlerini sanatla anlatmaları, kadın sanatçıların daha geniş bir toplumsal katılım ve etkileşim sağladıklarını göstermektedir. Bu sanatçıların oluşturduğu eserler, sadece estetik kaygılarla şekillenmeyip, toplumsal eleştiriyi, direnişi ve dönüşümü amaçlayan bir dil geliştirmiştir. Türkiye'deki feminist sanat hareketinin en belirgin özelliği, sanatçılarının özgün bakış açılarıyla toplumsal sorunları ele alırken, aynı zamanda bu sorunların toplumun kültürel yapısına nasıl etki ettiğini gösteriyor olmalarıdır.

"Feminist sanat, toplumsal cinsiyetin sadece kadınlarla ilgili olmadığını ve erkek egemen yapılarla ilgili de ciddi sorunları gündeme getirdiğini vurgular. Toplumsal cinsiyetin öne çıkarılmasına şiddetle karşı çıkan feminist sanat, tarihte kadına yüklenen role dair algıyı kırmaya çalışmıştır (Bırcan. 2019, s. 115). Feminist sanatçılar, toplumda kadınların maruz kaldığı ayrımcılığı, şiddeti ve dışlanmayı işlerken, erkek egemen yapıları ve bu yapılar içinde kadınların nasıl görünmezleştirildiğini de sorgulamaktadırlar. Bu süreç, toplumsal normların ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden değerlendirilmesini sağlar. Sanat, bu anlamda bir sosyal değişim aracı olarak işler.

Kadın sanatçılar, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve ayrımcılığı sorgulamaya devam ederken, bu tür sorunlarla ilgili çözüm önerileri sunan ve toplumun mevcut yapılarındaki eşitsizlikleri aşmayı hedefleyen projelere de imza atacaklardır. Feminist sanat, aynı zamanda kadınların hikâyelerini, mücadelelerini ve direncini daha güçlü bir şekilde dile getirecek ve sanatın toplumsal değişimdeki rolünü daha da pekiştirecektir. "Bugün kadınların önüne çıkan yalnızca yorum sanatları değildir; pek çok kadın yaratıcı etkinlikleri de denemektedir. Kadının içinde bulunduğu durum, onu, kurtuluşu sanat ve edebiyatta aramaya itmektedir" (Beauvoir 1993:140)

Kadın sanatçılar ve feminist sanat hareketinin toplumsal etkileri geniş bir toplumsal kesimi etkilemiştir. Feminist sanatçılar, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı yaratıcı ve eleştirel bir bakış açısı geliştirmiş ve bu bakış açısını izleyicilere yansıtarak farkındalık yaratmıştır. Kadınların ve toplumsal cinsiyet kimliklerinin görünürlüğünü artıran feminist sanat, toplumsal yapıları sorgulamak için önemli bir mecra haline gelmiştir. Ayrıca, kadın sanatçılar toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ele alırken, daha geniş bir eşitlik mücadelesine de katkıda bulunmuşlardır.

Feminist sanat hareketinin Türkiye'deki etkisi, toplumsal cinsiyet eşitsizliği karşısında önemli bir dönüm noktası olmuş, bu hareketin toplumda yarattığı farkındalık ve değişim süreci devam etmektedir. Bu hareketin geleceği, toplumda eşitlik ve adaletin sağlanması adına önemli adımlar atmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

Adıgüzel, D. Ş. (2023). 1980-90 yılları arası Türkiye'de beden kimlik cinsiyet politikalarının sanat pratiklerine yansıması 'Füsun Onur, Nur Koçak'. Premium e-Journal of Social Sciences (PEJOSS), 7(34), 1164-1178.

Alp, K. (2014). Feminist sanatta beden ve yabancılaşma. Art-E Sanat Dergisi, 7(14), 338-365. https://doi.org/10.21602/sgsfsd.15289

Antmen, A. (2013). 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar (5. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ayan Ergen, B. (2013). Son üç uluslararası İstanbul Bienali'nde yapıtları yer alan kadın sanatçılardan bir seçki. Sanat ve Tasarım Dergisi, 5(5), 25-39.

Beauvoir, S. de. (1993). Kadın, "İkinci cins", Bağımsızlığa doğru (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Bırcan, U. (2019). Feminist sanatın kadın algısı üzerindeki etkisi. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 22, 109-117.

Ede, M. F. (2020). 1980 sonrası Türkiye'de sanat ve feminist kuram. Academia.edu.

Engin, F., & Eroğlu, R. O. (2023). Just Stop Oil eylemleri bağlamında sanatın araçsallığı ve aktivizm ilişkisi. Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 8(15), 306-319. https://doi.org/10.55004/tykhe.1353098

Ganiz, E., & Gülaçtı, İ. E. (2024). Afiş tasarımındaki görsel tasarım öğelerinin sanat ve aktivizm ilişkisi bağlamında incelenmesi. Social Sciences Studies Journal (SSSJournal).

Karagöz, B. (2008). Türkiye'de 1980 sonrası kadın hareketinin siyasal temelleri ve 'ikinci dalga' uğrağı. Memleket Siyaset Yönetim, 3(7), 168-190.

Kaya Karaduman, B., & Özdemir, G. (2023). Değişen Türk toplumu ile birlikte kadın figürünün Türk sanatındaki yansıması. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 34, 741-758. https://doi.org/10.29000/rumelide.1316220

GÖRSEL KAYNAKÇA

Moral, Ş. (2019). Espulass. FA ART Space. https://www.artfulliving.com.tr/gundem/sukran-moralin-sergisi-fa-art-spacete-i-19503

Karamustafa, G. (1988). Kavanozda Venüs, 'Vadedilmiş Bir Sergi', Salt Beyoğlu, Salt Galata. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189678

Bölüm 4

AMBALAJ TASARIMINDA SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

Duygu KIZILDEMİR[1]

1 Arş. Gör. Dr. Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, Batman. duygu.kizildemir@batman.edu.tr
ORCID:0000-0003-1687-8179

GİRİŞ

Selamet (2012), çevresel sorunların ortaya çıkışının aslında çok daha eskiye dayandığını, ancak geçtiğimiz yüzyılın son çeyreğinde bu sorunların somut bir gerçeklik haline geldiğini ve insanlığın önemli gerçeklerle yüzleşmek zorunda kaldığını ifade etmektedir. Öncelikle, doğal kaynakların sınırsız olmadığı gerçeği anlaşılmış; kentleşme ve nüfus artışıyla birlikte bu kaynakların hızla ve bilinçsizce tüketilmesi ekosistemin geri dönüşü olmayacak şekilde tahrip olmasına neden olmuştur. Ayrıca, doğanın insan tarafından üretilen atıkları yok etme kapasitesinin sınırlı olduğu görülmüş ve bu durumun hava, su ve toprak kirliliğini artırarak ekosistem üzerinde geri döndürülemez bozulmalara yol açtığı gerçeğiyle yüzleşilmiştir. Son olarak, insanlığın yaşamını sürdürebileceği başka bir dünya olmadığı gerçeği, "Bir şeyler yapmak zorundayız!" anlayışının kaçınılmaz bir biçimde ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bu durum sürdürülebilirlik kavramını dünyada büyük bir hareketin başlığı haline getirmiştir. Sürdürülebilirlik kavramı yaşamını devam ettiren toplumların doğal kaynakları gelecek nesillere zarar vermeden, dengeli ve verimli bir biçimde kullanması anlamına gelmektedir. Sürdürülebilirliğin sağlanması ekonomik ve teknolojik gelişmelerin çevresel değerler zarar görmeden gerçekleştirilmesine, ekolojik dengelerin korunmasına ve insanların ve diğer canlıların daha sağlıklı ve güvenli bir dünyada yaşamasına olanak tanımaktadır. Bu anlamda yenilenebilir enerji kaynaklarına yönelimin sağlanması, geri dönüşüm uygulamalarının benimsetilmesi ve çevre dostu üretimlerin yaygınlaştırılması hali hazırda yaşanan ve yaşanması öngörülen çevre sorunlarının önüne geçmek için büyük önem taşımaktadır.

Çevre sorunlarının çözümünde devletler ve büyük kuruluşlar kadar bireylere de sorumluluk düşmektedir. Günlük yaşama uyarlanabilecek birkaç alışkanlık ile sürdürülebilir bir yaşama katkı sağlanabilir. Enerji tasarrufu sağlamak, geri dönüşümü benimsemek, su kaynaklarını bilinçli tüketmek, çevreye duyarlı ürünleri satın almak bunlardan birkaçıdır. Ancak en önemli nokta çevre bilincini bütün toplumlarda yaymaya ve gelecek nesillere yaşanabilir bir dünya bırakmaya çaba göstermektir. Doğayı koruma bilincini edinmek ve bunun bütün insanlığın ortak sorumluluğu olduğunu unutmamak, bugünümüzü ve geleceğimizi kurtarmak anlamına gelmektedir.

Grafik tasarım iletişime yaratıcı görsel çözümler üreten ve bunu estetikle birleştiren yaratıcı bir disiplin olarak bilinmektedir. Ancak, grafik tasarımın yalnızca bir görsel araç olmanın ötesinde, sürdürülebilirlik bağlamında da kritik bir rol oynadığı göz ardı edilmemelidir. Grafik tasa-

rımın üretim süreçlerinde kullanılan materyallerin, baskı tekniklerinin ve dijital uygulama metotlarının çevreye doğrudan veya dolaylı olarak etki ettiği bilinen bir gerçektir. Bu sebeple hem kullanılan görsel dil hem de üretim yöntemleri açısından sürdürülebilirlik ilkelerine uyum sağlayan tasarım yaklaşımlarının benimsenmesi çevresel sorunların azaltılmasına katkı sağlayabilir.

Grafik tasarım alanında önemli bir yere sahip olan ambalaj tasarımları ise bugün çevresel sürdürülebilirliğin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Hızla artan plastik atıklar, geri dönüştürülemeyen malzemeler ve gereksiz ambalaj üretimi ile tüketimi, ciddi çevresel sorunlara yol açmaktadır. Bu durum, doğaya zarar vermeyen, kaynakları verimli kullanan ve çevre dostu çözümler sunan sürdürülebilir ambalaj tasarımlarını her geçen gün daha önemli hale getirmektedir.

Markalar ve tasarımcılar, minimal çözümler geliştirme, kolayca geri dönüştürülebilen malzemeleri tercih etme ve tüketicileri bilinçlendirerek sürdürülebilirliği teşvik eden tasarımlar oluşturma konusunda büyük bir sorumluluk taşımaktadır. Bu sorumluluğun yerine getirilmesi, gelecek nesillere daha temiz ve yaşanabilir bir dünya bırakma yolunda harekete geçirici bir güç olabilir.

1. AMBALAJ TASARIMI NEDİR?

Günümüz pazarlama stratejilerinde, markaların ürünlerini tüketiciye ulaştırmak ve satın alma kararlarını etkilemek amacıyla farklı iletişim kanallarından yararlandığı görülmektedir. Kitle iletişim araçları, sosyal medya ve basılı yayınlar bu süreçte sıklıkla kullanılan platformlardır. Ancak pazarlama iletişimi bağlamında önemli bir araç olarak karşımıza çıkan bir diğer unsur da ambalaj tasarımıdır. Ambalaj, ürün tanıtımı ve pazarlama faaliyetlerinde stratejik bir rol üstlenmektedir. Bu durumun temel nedeni, ambalajın üretimden tüketiciye ulaşma aşamasına kadar geçen süreçte ürünün korunmasını sağlarken, aynı zamanda marka kimliği ve ürün bilgilerini iletmesidir.

Tüketiciler, ürünle doğrudan temas kurmadan önce ambalajın sunduğu görsel ve mesajlarla karşılaşmakta, bu durum satın alma davranışlarını doğrudan etkilemektedir. Bu bağlamda, ambalajın yalnızca koruma işleviyle değil, aynı zamanda tüketiciyi satın almaya teşvik edecek estetik ve iletişimsel özelliklerle de donatılması gerekmektedir. Başarılı bir ambalaj tasarımı, ürünün pazardaki rekabet gücünü artırmakta ve tüketici algısını olumlu yönde şekillendirmektedir (Karagöl ve Gökdemir, 2023).

Satheesan (2021) ambalajı, dağıtım, depolama, satış ve kullanım için bir tasarım ve teknoloji olarak tanımlamaktadır. Ambalaj ürünün taşın-

ma aşamasında güvenliğini, satın alım öncesi ve sonrasında ise korunmasını sağlamaktadır. Ambalaj ürünün şekline, ağırlığına, dayanıklılığına göre tasarlanmalıdır. İyi bir ambalaj ise içeriği korumaya, ürün hakkında bilgi vermeye, ürüne değer katmaya, satın alınmasını kolaylaştırmaya ve çevre dostu olmaya hizmet etmelidir (Ersan, 2021). Erdal bu işlevlerine ek olarak ambalajın anlaşılır olması ve kolay açma-kapatma sistemine sahip olması gerekliliklerine vurgu yapmaktadır (Erdal, 2020).

Becer'de (2011), ambalajın ürünü koruma görevinin dışında ürünün ömrünü uzatmada, taşıma maliyetlerini düşürmede, dolayısıyla aracı faktörleri devre dışı bırakarak tedarik zincirini daha verimli hale getirmede önemli bir rol oynadığını ifade etmektedir. Ayrıca, tüketicinin bir ürünü hızlı ve kolay bir şekilde fark etmesinin temel yollarından birinin ambalaj tasarımından geçtiğini vurgulamaktadır.

Başarılı bir ambalaj tasarımı oluşturmada, görsel çekiciliğin ve bilgi aktarımı önemli unsurlar olarak öne çıkmaktadır. İlgi çekici renk ve görsellerin yanı sıra bilgilendirici metinlerin doğru kullanımı, tüketicinin ilgisini çekmekte ve satın alma davranışını etkilemektedir. Bunun yanı sıra, hedef kitlenin demografik ve psikografik özelliklerinin dikkate alınması, ambalajın etkisini artıran faktörler arasında yer almaktadır. İyi tasarlanmış bir ambalaj, tüketici tarafından daha kolay benimsenmekte ve ürüne dair algılanan değer ile kalite düzeyini yükseltebilmektedir.

Özellikle son yüzyılda artan çevre sorunları ve bu sorunlara yönelik tüketici bilincinin artması, ambalaj tasarımına yönelik beklentileri önemli ölçüde değiştirmiştir (İlisulu, 2019). Günümüzde başarılı bir ambalaj, yalnızca estetik ve işlevsellik açısından değil, aynı zamanda çevre dostu ve sürdürülebilir özelliklere sahip olmasıyla da değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, sürdürülebilir tasarım unsurları, modern ambalaj tasarımının vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Öztürk de (2023) çalışmasında, çevre bilincinin artmasının ekolojik ambalajlara olan tüketici ilgisini önemli ölçüde artırdığını ifade etmiştir. Çevre bilincinin yükselmesiyle birlikte ekolojik ambalajlar, tüketici tercihlerini etkileyen yeni trendler arasında yerini almış ve sürdürülebilirlik kavramı giderek daha fazla önem kazanmaya başlamıştır. Bu gelişme, markaların sürdürülebilir tasarım stratejilerine yönelmesini teşvik ederken, tüketiciler açısından da çevre dostu ürünlerin cazibesini artırmıştır.

2. SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KAVRAMI

"Çevre sorunlarının büyük bir çoğunluğu insan faaliyetlerinin neden olduğu sorunlardır. Bu sürecin teknik altyapısı sanayileşme ve sonrasında gelişen teknolojik ilerlemelerle başlamıştır" (Çelik ve Küçük, 2020). İnsanlar tüketime bir sınır koyamadıklarından doğal kaynakları sömü-

rerek ekolojik dengeyi zarara uğratmışlardır. Bunun sonucunda birçok canlının yaşamı geri döndürülemeyecek biçimde sonlanmıştır. WWF ve Londra Zooloji Derneği tarafından 2020 yılında yayınlanan Yaşayan Gezegen Raporuna göre son 50 yılda canlı türü sayısı %68 azalmıştır. Raporda bu sorunun kaynağı olarak insanlar gösterilirken, ormansızlaşma, sürdürülebilir olmayan tarım ve yasadışı yaban hayatı ticareti gibi etkilerin canlı türünün azalmasındaki temel sebepler olduğu vurgulanmıştır.[1] Bunun yanı sıra tüketim toplumunun kullan at alışkanlıkları doğanın başa çıkmayacağı ölçüde atık yığılımına sebep olmaktadır. Günlük yaşamda yoğun olarak kullanılan plastik kaplar, plastik poşetler, evsel ve hayvansal atıklar her gün çevre sorunlarını katlamaktadır. Tüketim toplumunun sadece tüketime odaklı bir toplum olması ve diğer canlıların yaşam alanlarını işgal etmesi çevresel sorunları etkilemektedir. Ancak her şey gibi doğal kaynaklar da sınırlıdır bu göz ardı edilmemelidir. Bilinçsizce yapılan her tüketimin bir maliyeti olacaktır ve bu maliyeti ödeyecek olan insandır (Çelik ve Küçük, 2020).

Bu durum, insan eliyle tüketilen doğanın yine insan müdahalesiyle korunabileceği fikrini gündeme getirmiş ve tüm canlıların yaşamlarını sürdürebileceği bir dünya oluşturma zorunluluğunu ortaya koyarak sürdürülebilirlik kavramının doğmasına zemin hazırlamıştır.

Sürdürülebilirlik kavramı bugün en çok kullanılan kavramlardan biridir. Onions (1964) özellikle 80'lerden sonra kullanımı artan bu kavramın "Sustinere" kelimesinden geldiğini esas olarak sürdürmek, sağlamak, devam ettirmek, desteklemek, var olmak anlamlarıyla kullanıldığını ifade etmiştir (Tıraş, 2012). Wikström (2010) ise kavramı Oxford İngilizce Sözlüğü'nden aldığı biçimiyle "Belirli bir hızda veya seviyede sürdürülebilir olma kapasitesi" olarak tanımlar.

Türkçe literatürde sürdürülebilirliğin tanımı yine benzer bir anlama gelmektedir. Kavramın genel kabul gören bir karşılığı olmasa da kavram, Latince "sustain" kelimesinin çevirisi ile sürekli olma kabiliyeti veya becerisi anlamlarında kullanılmaktadır. "O halde bir ürün, bir faaliyet veya herhangi bir şey sürdürülebilir ise bahse konu olan şey yeniden kullanılabilir, yeniden tekrarlanabilir veya o şeyin bir biçimde geri dönüşümü mümkün olabilir" (Şen vd., 2018).

Mog'a (2004) göre sürdürülebilirlik kavramını net tanımlamak zordur ve bunun 3 farklı sebebi bulunur. İlki sürdürülebilirliğin değişen arka plan koşullarına bağlı olarak farklı algılanabilmesi, ikincisi uzun vadeli bir perspektife ve soyut bir karaktere dayanması üçüncüsü ise çeşitli siyasi çıkar çatışmaları yaratmasıdır (Wikström, 2010). Çevre sorunlarının

1 https://www.wwf.org.tr/?10240/son-elli-yilda-turlerin-populasyonu-yuzde-68-azaldi

insanlık için öneminin anlaşılabilmesi ve bu sorunların çözümü olarak ortaya atılan sürdürülebilirlik kavramının tanınabilmesi, benimsenebilmesi ve daha geniş bir kitleye yayılabilmesi için dünya çapında birçok girişimde bulunulmuştur.

Çevre konusunda yapılan ilk konferans 1972 yılında Stockholm'de gerçekleştirilmiştir. BM İnsan Çevresi Konferansı (Stockholm Konferansı) farklı sosyo-ekonomik yapılarına ve gelişme düzeylerine sahip birçok ülkeyi ortak bir noktada "çevre" konusunda toplamıştır. "Konferans sonunda, BM İnsan Çevresi Bildirisi kabul edilmiştir." [2]

Sürdürülebilirlik kavramı ise ilk kez 1713'de Alman ormancı Alman ormancı Hans Carl von Carlowitz tarafından ormanların uzun vadeli yönetimini tanımlamak amacıyla ortaya atılmıştır (Çelik, 2024). Bu terim, çevre hareketinin yükseldiği 1960'lar ve 1970'lerde kalkınma ile ilişkilendirilmiş ve 1987'de Brundtland Komisyonu (1987) tarafından "İnsanlık, gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama kabiliyetinden ödün vermeden bugünün ihtiyaçlarını karşılamasını sağlamak için kalkınmayı sürdürülebilir kılma yeteneği" olarak genel kabul gören tanımına kavuşturulmuştur. Bu süreçte sürdürülebilirlik, ekoloji, ekonomi ve siyaset gibi çeşitli disiplinlerden gelen uzun entelektüel tartışmalara dayanmıştır. Raporda sürdürülebilir küresel kalkınmada daha varlıklı olanların gezegenin ekolojik imkanları dahilinde bir yaşam tarzı benimsemelerinin gerekliliğinden bahsedilmiştir. Enerji kullanımının sınırlanması buna örnek oluşturabilir. Ayrıca sürdürülebilir kalkınmanın ancak nüfus büyümesi ve ekosistemin değişen üretken potansiyeli uyum içindeyse sağlanabileceği belirtilmiştir.[3]

1992'de Rio Çevre ve Kalkınma Konferansı, sürdürülebilirlik kavramının küresel ölçekte tartışılmasını sağlarken, iş dünyasında üçlü dip çizgi (Triple Bottom Line) gibi kavramlar sürdürülebilirliğin ekonomik, çevresel ve sosyal boyutlarını iş planlamalarına dahil etmiştir (Scoones, 2007; Caniato vd., 2012). Bu konferans, ulusların çevreye duyarlı yönetim anlayışlarını benimsemeleri açısından önemli bir adım olmuş ve konferansta "Gündem 21", "Rio Bildirisi" ve "Orman İlkeleri" gibi temel belgeler kabul edilmiştir. Ayrıca, BM İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi ve BM Biyolojik Çeşitlilik Sözleşmesi imzaya açılmıştır. 1994 yılında ise BM Çölleşme ile Mücadele Sözleşmesi hazırlanmıştır.[4]

1970'ler ve 1980'lerde ekologlar, ekosistemlerin dayanıklılığına odaklanırken; ekonomistler, sürdürülebilirliği "ikame edilebilir sermaye" teorilerine dayandırarak "zayıf" ve "güçlü" sürdürülebilirlik olarak ikiye

2 https://www.mfa.gov.tr/surdurulebilir-kalkinma.tr.mfa
3 https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf
4 https://www.mfa.gov.tr/surdurulebilir-kalkinma.tr.mfa

ayırmıştır. Bu tartışmalar ekolojik ayak izi değerlendirmesi ve yaşam döngüsü analizi gibi ölçüm sistemlerine öncülük etmiştir. Siyaset bilimciler ise sürdürülebilirliği sosyal değişim teorilerine entegre etmiş ve yeşil politika perspektifini geliştirmiştir. 1990'lara gelindiğinde sürdürülebilirlik farklı şekillerde yorumlanmış, geniş veya dar kapsamlı, güçlü veya zayıf sürümler olarak çeşitlenmiştir (Scoones, 2007). Turner (1993) çalışmasında, sürdürülebilirlik anlayışlarını "çok zayıf sürdürülebilirlik"ten "çok güçlü sürdürülebilirlik"e kadar geniş bir yelpazade ele almaktadır. Turner'in söylemiyle çok zayıf sürdürülebilirlik toplam sermaye stoğu sabit kalmak şartıyla doğal sermaye kayıplarının insan yapımı sermaye yöntemiyle telafi edilebileceğini kabul etmektedir. Zayıf sürdürülebilirlik ise bu yaklaşımı biraz daha kısıtlamaktadır. Bu yaklaşımda doğal kaynak kullanımı belirli oranlarda sınırlandırılmaktadır. Ancak ekosistemlerin korunması insan ihtiyaçlarını karşılamakla ilişkilendirilmektedir. Bu yaklaşıma göre, doğal sermaye kayıplarının kabul edilebilir olması başka sermaye türlerinde yeterli kazançlar sağlanabilmesine bağlıdır. Güçlü sürdürülebilirlik yaklaşımına göre doğal sermayenin korunması temel alınmaktadır ve bazı kritik doğal sermaye türleri insan yapımı sermaye ile ikame edilememektedir. Çok güçlü sürdürülebilirlik ise insan gelişimine küresel taşıma kapasitesine dayalı mutlak sınırlar getirilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Ancak çok güçlü sürdürülebilirlik anlayışı uzun vadeli ekolojik sürdürülebilirliği diğer kalkınma boyutlarının üzerinde tutarak dengeli bir kalkınma anlayışıyla çelişmektedir (Holden vd., 2014). Bu tartışmalar, sürdürülebilir kalkınmanın pratik politikalara nasıl yansıtılacağı sorusunu gündeme getirebilmektedir (Scoones, 2007).

Gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler arasında iş birliği sağlama, çevresel sürdürülebilirlik kapsamında ulusal politikalarla uyum, biyolojik çeşitliliğin korunması ve temiz içme suyuna erişimin artırılması gibi konulara odaklanılan Binyıl Kalkınma Hedefleri 2000 yılında BM Binyıl Zirvesinde kabul edilmiştir. BM Binyıl Zirvesi'nden 2 yıl sonra Johannesburg'da Rio Konferansı'nın sonuçlarını takip etmek ve ülkelerin Binyıl Kalkınma Hedeflerine ulaşma çabalarını uyumlu hale getirmek amacıyla, "Dünya Sürdürülebilir Kalkınma Zirvesi" düzenlenmiştir. Bu sürecin devamı olarak, 1992 Rio Konferansı'ndan 20 yıl sonra, 2012'de Rio+20 Zirvesi gerçekleştirilmiş ve kalkınma için yol haritası niteliğinde "İstediğimiz Gelecek" başlıklı sonuç belgesi kabul edilmiştir. Binyıl Kalkınma Hedefleri'nin devamı niteliğinde, 2015 yılında New York'ta 17 hedef ve 169 alt hedeften oluşan "Gündem 2030: "BM Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri (SKH)" benimsenmiştir. 2030 yılı SKH ile sürdürülebilir şehirler, iklim değişikliği, kuraklıkla mücadele ve biyolojik çeşitliliğin korunması gibi

çevre konuları sürdürülebilir kalkınma gündemine alınarak yeni bir küresel kalkınma çerçevesi oluşturulmuştur.[5]

Schwarz ve Elffers, sürdürülebilirliği kültürel bir devrimin özü olarak nitelendirmekte ve geleceğin inşasının sürdürülebilirlik fikirleriyle şekilleneceğine inanmaktadır. Mimarlıktan tasarıma, tarımdan medyaya, icatlardan kentsel yaşam kültürüne kadar birçok alanda sürdürülebilirlik kavramı kendini göstermektedir. Çevresel konular, sosyal alanlar, dayanıklılık, eşitlik ve bilgi paylaşımına açıklık gibi unsurlar üzerine inşa edilen sürdürülebilirlik, bir kültürel çağın temsilcisi olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda sürdürülebilirlik, her şeyi küresel ölçekte yapmak yerine, yerel toplulukları küresel düzeyde bir araya getirmeyi amaçlamaktadır.

Sürdürülebilirlik anlayışında, toplum olmadan ekolojinin, eşitlik olmadan ise gelişmenin mümkün olamayacağı vurgulanmaktadır. Modernist yaklaşımın temelinde yeniyi yaratma fikri ele alınırken, postmodernist yaklaşım var olanı kullanmayı benimsemektedir. Sürdürülebilirlik ise mevcut kaynakları yeniden değerlendirmeyi, azaltmayı, dönüştürmeyi ve işlevsel hale getirerek kullanmayı hedeflemektedir. Bu anlayış, "az ile daha fazlasını yapmak" anlamına gelen "do more with less" prensibiyle özetlenebilir (Dokuzlar, 2015).

Sürdürülebilirlik kavramının yarattığı yoğun gündem, grafik tasarımı da etkileyerek sürdürülebilir ve yeşil tasarım yaklaşımlarının gelişmesini sağlamıştır. Grafik tasarım, çevre bilinci geliştirmek ve bu konuda istenen davranışları yönlendirmek açısından diğer bilgilendirme yollarına kıyasla daha etkili, doğrudan ve hızlı bir iletişim aracı olarak öne çıkmaktadır (Selamet, 2012). Bu bağlamda grafik tasarım, çevre bilincini artıran ve çevresel sorunlara dikkat çeken tasarımlar aracılığıyla kendini göstermektedir. Ayrıca bazı tasarımlar yalnızca mesaj içeriğiyle çevre konularına odaklanırken, bazıları seçilen malzeme ve üretim yöntemleriyle de çevre dostu bir yaklaşım sergilemektedir. Sürdürülebilir grafik tasarım, insan, çevre, ekonomi ve kültürel sistemler gibi birbiriyle bağımlı unsurlarla iş birliği içinde gerçekleşen düşünsel bir yapılanmadır; düşündüren, dönüştüren ve ihtiyaçlara bağlı işlevsellik kazanan bir dünya tasavvur eder. Teorik, pratik ve doğal bilimlerin bilgisiyle donatılmış bu dünyada grafik tasarım hem topluma mesaj iletmede hem de yeniyi önermede itici bir güç haline gelebilmektedir. Sürdürülebilir tasarımın en önemli özelliği, bilgi birikimini doğru uygulama yöntemine dönüştürerek tasarımı hayata geçirmek ve geri dönüşümün sürekliliğini sağlayabilecek bir düzen oluşturmaktır (Çulha, 2022).

5 https://www.mfa.gov.tr/surdurulebilir-kalkinma.tr.mfa

3. SÜRDÜRÜLEBİLİR GRAFİK TASARIM ÜZERİNE

Grafik tasarım tarihinde sürdürülebilir yaklaşımların doğrudan uygulandığı pek görülmemekle birlikte, bazı önemli girişimler sosyal sorumluluk ve etik anlayışın grafik tasarım alanında popülerleşmesine katkı sağlamıştır (Selamet, 2012). Grafik tasarım 1960'lardan itibaren sürdürülebilirliğin parçası haline gelmiş, bu kavramın kapsamı grafik tasarımcılar ve grafik tasarım dernekleri tarafından tartışılmış ve oluşturulmuştur. Özellikle kavramın kuramsal çerçevesi Amerikan Grafik Sanatçılar Enstitüsü (AIGA) tarafından belirlenmiş, sürdürülebilirliği tanımlayan 'ekonomi', 'eşitlik' ve 'ekoloji' ilkelerine 'kültür' de eklenerek "Tasarım için Yaşayan İlkeler" başlığıyla yayınlanmış, sürdürülebilirliğin tasarımdaki yerinin tartışmaları genişletilmiştir (Çulha, 2022).

Benetton tarafından desteklenerek Tibor Kalman yönetiminde yayımlanan "*Colors*" dergisi, Kalle Lasn'ın "*Adbusters*" hareketi ve 1964'te yayımlanan "*First Things First*" manifestosunun 1999 yılında yeniden gündeme gelip geniş bir destek görmesi, grafik tasarımın toplumsal ve çevresel etkilerini sorgulamasına zemin hazırlayan gelişmeler olmuştur (Selamet, 2012). Bu manifesto grafik tasarımda bir ihtiyacı dile getirmektedir. Tasarım sadece reklama yönelik ticari amaçlar için kullanılmamalı, politik ve sosyal kaygıları da ele almalıdır. Johanna Drucker'e göre ticari bir kültürle üretilen tasarımdaki en belirgin sorun tasarımın görünüşün ve biçimin ötesine geçememesi, tasarımcının varoluş amacının ve bilincinin kaybedilmesidir (GMK: Dedi ki, 2002).

2021 yılında Uluslararası Tasarım Konseyi ise grafik tasarım mesleğine dair görüşünü "bir tasarımcının fikirlerinin etik, ekonomik, kültürel, sosyal ve çevresel sonuçları olur ve nihayetinde insanlara karşı nihai sorumluluk üstlenir" şeklinde ifade etmektedir (Öztürk, 2023).

Sürdürülebilirliğin tasarım açısından önemi, yapılan tanımlamalarda açıkça ortaya konmuştur. Bu bağlamda, doğal çevrenin korunması temel bir unsur olarak öne çıkarken, ekonomik ve sosyal kalkınmanın da sürdürülebilir tasarım sürecinin ayrılmaz bir parçası olduğu kabul edilmektedir. Sürdürülebilir bir tasarımın başarısı, belirli temel özelliklere sahip olmasına bağlıdır. Öncelikle, tasarımın "çözümlenebilir" ve "değiştirilebilir" olması, zaman içinde ortaya çıkabilecek yeni gereksinimlere uyum sağlayabilmesini ve esneklik kazanmasını mümkün kılar. Bununla birlikte, "kararlılık" ilkesi, tasarımın uzun vadeli işlevselliğini ve dayanıklılığını garanti altına alırken, "sınanabilirlik" ise uygulanabilirliğinin bilimsel ve teknik yöntemlerle doğrulanmasını sağlar. Son olarak, sürdürülebilir tasarımın "sürdürülebilirlik standartlarına" uyumluluğu, çevresel etkilerin en aza indirilmesi ve kaynakların verimli kullanımını des-

tekleyen bir yapı oluşturulmasını zorunlu kılar. Tüm bu unsurların bir araya getirilmesi, sürdürülebilir tasarımın hem çevresel etkileri minimize eden hem de ekonomik ve toplumsal faydayı maksimize eden bütüncül bir yaklaşım olarak ele alınmasını gerektirir. (GMK: Yazılar, 2019).

Green Graphic Design yazarı olan Brian Dougherty grafik tasarımcıların tasarım sürecini geleneksel olarak başlangıçtan itibaren ele almak yerine, sürecin son aşamasından başlayarak düşünmeleri gerektiğini savunmaktadır. Bu yaklaşım, tasarımcıların öncelikle teslimat ve üretim aşamalarını, ardından ise fikir geliştirme sürecini göz önünde bulundurmalarını gerektirmektedir. Ayrıca, projeye kapsamlı bir değerlendirme süreci uygulanmalıdır. Bu süreçte, baskı teknikleri gibi içsel geliştirme faktörlerinin yanı sıra, nakliye süreçleri ve karbon emisyonları gibi dışsal çevresel etkiler de dikkate alınarak sürdürülebilir bir tasarım anlayışı benimsenmelidir.[6]

Sürdürülebilir bir tasarım için tasarımcının öncelikli olarak yapması gereken, atık oluşumunu en aza indirmektir. Bunun yanı sıra, üretim sürecinde gereken enerji miktarının azaltılması ve tasarımın sebep olduğu toksik maddelerin en düşük seviyeye çekilmesi de büyük önem taşımaktadır. Atık oluşumunu azaltmak için daha az malzeme kullanımı, geri dönüştürülmüş ve/veya tekrar kullanılabilir malzemelerin tercih edilmesi, ayrıca tamamlanmış tasarım ürününün yeniden kullanılabilir olması sağlanmalıdır. Bunlara ek olarak, gereksiz basılı materyallerden kaçınılması da sürdürülebilirlik açısından önemli bir adımdır (Toptaş, 2018). Çevresel sorumluluğa sahip olmak bütün insanlığın ortak görevidir dolayısıyla grafik tasarımcılar da kendi alanlarında bu konuda üstüne düşeni yapmalıdır ve grafik tasarımda çevreci yaklaşım sıra dışı bir fikirmiş gibi ele alınmamalıdır. Çevreyi korumak için oluşturulan kriterlerin grafik tasarım içinde uygulanması alternatif olarak görülmemelidir. Asıl önemli olan nokta gezegenin tükenen kaynakları olduğu gerçeğini kabul ederek bunu yaratıcılığa teşvik eden fikirlerle birleştirip tasarım ürünleriyle sunabilmektir. Görsel iletişimde sürdürülebilirlik düşüncesi birçok yeniliğe, özgünlüğe ve yaratıcılığa yön verebilir. Louise Sandhaus bu konudaki yaklaşımını, "ben sürdürülebilirliği 'cezbedici ve eğlenceli bir gelecek hayal etmek (ve tasarlamak) için çıkarılmış bir davet' olarak düşünmek istiyorum" sözleriyle belirtmektedir (GMK: Yazılar, 2009).

Grafik tasarımın modern tüketim dünyasında yaygın bir unsuru olan ambalaj ise, işlevsel bakımdan geniş bir yelpazeye ve tüketici için faydalı bir yapıya sahiptir. Ambalaj özellikle paketli ürün pazarında büyük önem taşır. Ambalaj ürün kalitesini korur, ürün kaybını önler, taşıma ve depolamayı kolaylaştırır ve piyasada farklılaşmayı sağlar. Bugün amba-

6 https://www.designorate.com/sustainable-graphic-design/

lajlar içeriğinden daha uzun ömürlü olarak tasarlanmakta ve çoğunlukla kullanım sonrası gereksiz hale gelmektedir. Paketli ürünlerin sık satın alınması ve sonrasında atığa dönüşmesi, küresel ısınma, ham maddenin aşırı tüketimi, enerji kullanımının artışı, eşitleşme gibi çevresel yüklerin artmasına sebep olmaktadır (Bovea vd., 2006'dan aktaran Steenis vd., 2023). Bunun sonucu olarak sürekli artan ambalaj atıkları tüm dünyanın gündemi haline gelmekte ve sürdürülebilir ambalaj tasarımı üzerine düşünmenin gerekliliğini ortaya koymaktadır.

4. SÜRDÜRÜLEBİLİR AMBALAJ TASARIMI ÜZERİNE

Ambalaj biçimleri, yalnızca endüstri ve ekonomik verimliliğin bir göstergesi olmakla kalmaz, aynı zamanda bir toplumun gelişmişlik düzeyini ve yaşam standartlarını da simgeler. Tüketici davranışlarını ve estetik anlayışı yansıtır, bir yaşam tarzını ifade eder, statü sembolü olarak görülür ve hatta bireylere prestij kazandırabilir (Erdal, 2019).

Ambalaj tasarımları incelendiğinde yapısal, grafiksel ve sözel unsurlar belirgin olarak öne çıkmaktadır. Bu unsurlar tüketici algısını doğrudan şekillendirebilmek için dikkatli bir biçimde seçilmekte ve kurgulanmaktadır böylece tasarımlar hem estetik hem de işlevsel bir bütünlük kazanabilmektedir. Yapısal özellikler; malzeme türü, şekil, boyut, ağırlık ve doku gibi fiziksel bileşenleri kapsamakta, grafik özellikler renkler, görseller, grafikler ve yazı tipleriyle ambalajın görsel kimliğini oluşturmaktadır. Sözel özellikler ise ürün hakkında bilgi vermek, tat, besin içeriği, son kullanma tarihi ve marka adı gibi detayları tüketiciye ulaştırmak için kullanılan önemli bir iletişim öğesi olarak ambalajda yer almaktadır (Steenis vd., 2023).

Bugün tüketicilerin geçmişe kıyasla çok daha çevre bilincine sahip olduğu söylenebilir. Küresel çapta çevre kirliliği sorunlarına yönelik endişelerin hızla artması, sürdürülebilir çözümler arayışını da hızlandırmaktadır. Çevresel sürdürülebilirliği sağlamak adına, ambalajda kullanılan malzeme miktarının azaltılması, geri dönüştürülebilir ya da doğada çözünebilir malzemelerin tercih edilmesi, yenilenebilir enerjiyle üretilen boyaların kullanılması gibi unsurların etkili bir tasarımla bütünleşmesi gerekmektedir. Bu tür çevreci tasarım yaklaşımlarının, değişen tüketici beklentilerini karşılamada önemli bir rol oynadığı söylenebilir (İlisulu, 2019).

Steenis vd.'ne (2023) göre ambalaj, sürdürülebilirliği dolaylı olarak işaret eden ancak çevreyi doğrudan etkileyen önemli bir unsurdur. Özellikle, kullanılan ambalaj malzemesi ile atık problemi yaratabilmekte, üretim süreci ile enerji tüketimi açısından çevreye zarar verebilmektedir. Tasarım üzerinde yer alan görsel ve sözel unsurlar sürdürülebilirlik algısını

şekillendirebilmekte ve güçlendirebilmektedir. Bir ambalaj tasarımı verdiği mesajlarla ve ipuçlarıyla ambalajın içindeki ürün hakkında da tüketici algılarını etkileyebilmekte, tercih edilme oranını arttırabilmektedir. Bu durum sürdürülebilir ambalaj tasarımları yapılırken görsel ve sözel unsurların bilinçli kullanılmasının önemini vurgulamaktadır.

Benson (2007), bir tasarımcının ürün tasarım sürecinden üretim aşamasına kadar sürdürülebilirlik bağlamında kontrollü bir tutum sergilemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Tasarımcı, kullanılan malzemelerin yenilenebilir enerji kaynaklarını desteklemesine, ürünün kullanım ömrü sona erdiğinde doğada yok olabilmesine veya geri dönüşüme uygun olmasına özen göstermelidir. Bu hedefler tasarımın başında süreç içerisindeki atık miktarının ve hammadde ihtiyacının hesaplanmasını ve en aza indirerek plan doğrultusunda projelerin yürütülmesini, çevresel ayak izinin sınırlandırmasını gerektirmektedir (Kınık, 2023).

Amerika Birleşik Devletleri'nde kurulan Sürdürülebilir Ambalajlama Komisyonu (The Sustainable Packaging Coalition), sürdürülebilir ambalajlamaya yönelik çeşitli ilkeler belirlemişlerdir. Bu ilkeler, ambalajlama sistemlerinin hem çevresel hem de ekonomik sürdürülebilirliğini sağlamaya yönelik kriterler içermektedir.

Etkinlik ilkesine göre, ambalajlama sistemleri tedarik zinciri boyunca ürünleri korumalı, sorumlu tüketimi teşvik etmeli ve topluma gerçek bir değer katmalıdır. Ürün israfının azaltılması ve aşırı paketlemenin önlenmesi, bu ilkenin temel göstergeleridir. Verimlilik ilkesi, ürün yaşam döngüsü boyunca malzeme ve enerjinin en verimli şekilde kullanılması gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda, taşıma, depolama ve dağıtım süreçlerinde enerji ve malzeme kullanımının optimize edilmesi, geri dönüştürülmüş içeriğin artırılması ve ürün/ambalaj oranının iyileştirilmesi verimliliğin önemli göstergeleri olarak kabul edilmektedir.

Dönüşüm ilkesi ise kullanılan ambalaj malzemelerinin doğal veya endüstriyel sistemler içinde sürekli olarak dönüşüm geçirmesini ve malzeme bozulmalarının en aza indirgenmesini amaçlamaktadır. Depozitolu ambalajlar, yeniden kullanılabilirlik, geri dönüştürülebilirlik ve biyolojik olarak parçalanabilirlik gibi uygulamalar bu ilkenin temel unsurlarıdır. Temizlik ilkesi ise malzeme, cila, mürekkep, pigment ve katkı maddeleri gibi ambalaj bileşenlerinin insan sağlığına veya ekosistemlere zarar vermeyecek şekilde tasarlanmasını gerektirir. Hava, su ve sera gazı kaynaklı emisyonların azaltılması da bu ilkenin önemli göstergelerindendir (Lewis vd., 2007'den aktaran Akdoğan, 2022). Bu ilkeler, ambalaj tasarımcılarının ve markaların yalnızca estetik kaygılarla değil aynı zamanda topluma

ve çevreye karşı sorumluluk bilinciyle hareket etmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Ambalaj tasarımında sürdürülebilirlik anlayışı, birçok marka ve tasarımcı tarafından benimsenmiş ve çevre dostu ürünler tasarlamalarını teşvik etmiştir. Tüm ürünlerinin ambalajlarını sürdürülebilirlik prensipleri doğrultusunda tasarlayan markalar olduğu gibi, yalnızca belirli ürünlerinde bu yaklaşımı benimseyen markalar da bulunmaktadır.

Görsel 1. One Good Thing Markası için tasarlanan ambalaj, This Way Up Ajansı https://thisismad.co/tasarim/yenilebilir-ambalaj-tasarimi-pentawards-ogt/

One Good Thing tamamen yenilebilir bir ambalaj tasarımıyla sürdürülebilir ambalaj tasarımı anlayışını yeni bir noktaya taşımıştır. Pentawards tarafından "En İyi Ambalaj" ödülüne layık görülen bu tasarım tamamen çevre dostu ürünler kullanılarak oluşturulmuştur. Atık sorununu ortadan kaldırmanın amaçlandığı tasarımda yulaf ve protein barlarının korunması için balmumu bazlı bir kaplama kullanılmıştır. Üzerindeki etiket pirinç kağıdından elde edilmiştir ve siyah beyaz olarak düzenlenen marka baskısı için yenilebilir mürekkep kullanılmıştır.[7]

7 https://thisismad.co/tasarim/yenilebilir-ambalaj-tasarimi-pentawards-ogt/

Görsel 2. Lush Markası Ambalaj Tasarımı
https://www.piyon.co/sayi-4/surdurulebilir-ambalaj-tasarimi/

Ambalajda sürüdürülebilirlik prensibini benimseyen başka bir marka örneği Lush Kozmetik olarak verilebilir. Markanın internet sayfasının çevre politikamız bölümü ziyaret eden herkesi "çevreye özen göstermenin tüm çalışanlarımız ve müşterilerimiz de dahil olmak üzere herkesin sorumluluğu olduğuna inanıyoruz" cümlesi ile karşılamaktadır. Ambalajsız ürün satarak atık oluşumunu azaltmayı planlayan marka ambalajın zorunlu olduğunda durumlarda %90'ı geri dönüştürülebilen malzemelerle çalıştıklarını ve bu oranı %100'e yükseltmenin yollarını aradıklarını belirtmişlerdir. Geri dönüştürmenin her yerde mümkün olmadığı ambalajlarda ise her beş ambalaja bir ücretsiz yüz maskesi sözü vermişlerdir.[8]

8 https://www.lush.com/us/en_us/a/our-environmental-policy

Görsel 3. Puma Markası Yeniden Kullanılabilir Torba Tasarımı
https://www.piyon.co/sayi-4/surdurulebilir-ambalaj-tasarimi/

Puma Markası da sürdürülebilirlik konusunda önemli adımlar atan ünlü markalardan biri olarak görülmektedir. 2023 yılına dair raporunda geri dönüşüme dair atılımlarını "2023'te tüm derinin %99,7'si Leather Working Group sertifikalı tabakhanelerden, tüm pamuğun %99,2'si Better Cotton lisanslı çiftliklerden veya geri dönüştürülmüş olarak tedarik edildi ve tüm kâğıt ve karton ambalajların %99,4'ü FSC sertifikalı veya geri dönüştürülmüş kağıt ve kartondu" şeklinde ifade etmektedir. İklim değişikliğiyle mücadele için %100 yenilenebilir elektrik kaynağı sağlayan Puma karbon emisyonlarınızı %85 oranında azalttıklarını deniz taşımacılığından kaynaklanan lojistik emisyonlarını 2022 yılına göre %50 oranında düşürmeyi başardıklarını belirtmişlerdir.[9] Yukarıda görülen örnekte Puma markasının karton kullanımını azaltmak için tasarlanan yeniden kullanılabilir torbası görülebilmektedir. Bu torbalar sayesinde karton kullanımı %65 oranında azaltılmıştır.[10]

9 https://annual-report.puma.com/2023/en/sustainability/foreword/index.html
10 https://www.piyon.co/sayi-4/surdurulebilir-ambalaj-tasarimi/

Görsel 4. Ülker Logosu
https://www.ulker.com.tr/tr/basin-merkezi/logolar

Ülker markası sürdürülebilirlik için enerji verimliliği fikri ile harekete geçen markalardan biridir. 2023 sürdürülebilirlik raporundaki veriler incelendiğinde ambalajda geri dönüşüme önem verdikleri fark edilebilmektedir. Rapora göre marka plastik ambalaj kullanımını 220 ton kâğıt ambalaj kullanımını ise 700 ton azaltmıştır. Yine aynı raporda plastik ambalajların %97'sinin geri dönüştürülebilir, kompostlanabilir ve tekrar kullanılabilir olduğu belirtilmektedir. Yaptıkları AR-GE çalışmaları sayesinde 154 milyon TL bütçe ayırarak geliştirdikleri çevresel etkisi düşük ambalaj üretimlerine ve süreçlerine dair veriler rapordan takip edilebilmektedir.[11]

11 https://www.ulker.com.tr/documents/ulker_surdurulebilirlik_raporu_2023.pdf

SONUÇ

Günümüzde çevre sorunlarının artması, sürdürülebilirlik anlayışını birçok sektör için zorunlu hale getirmektedir. Grafik tasarım da bu sürecin önemli bir parçasıdır ve tüketicinin farkındalığını artıran, çevreci ürünlerin yaygınlaşmasını destekleyen güçlü bir araç olarak kullanılmaktadır. Özellikle ambalaj tasarımı, sürdürülebilirlik bağlamında önemli bir yere sahip grafik tasarım ürünlerinden biridir. Kullanılan malzemelerin çevresel etkisi ve tüketici bilinci oluşturma işleviyle, üretim süreçlerinde yeniden şekillenen bir yapı olarak dikkat çekmektedir.

Ambalaj tasarımında sürdürülebilirliğin sağlanması yalnızca geri dönüştürülebilir malzemelerin tercih edilmesi ile mümkün değildir aynı zamanda tüm üretim süreçlerindeki enerji verimliliğinin ve doğaya zarar vermeyen bileşenlerin kullanımının da düşünülmesi gerekmektedir. Bu bağlamda minimalist tasarım anlayışının benimsenmesi gereksiz malzeme kullanımının önüne geçebilmekte, biyolojik olarak çözünebilen ve tekrar kullanılabilir ambalaj malzemeleri çevre üzerindeki olumsuz etkileri azaltabilmektedir. Markalar ambalaj tasarımlarındaki güçlü görsel ve sözel unsurlarla sürdürülebilirlik mesajlarını birleştirerek tüketici algısı etkileyebilmekte, bilinçli tüketimin önemini tüketiciye aktarabilmektedir. Mevcut tasarımlarını bu bağlamda yeniden değerlendiren marka ve tasarımcılar olduğu gibi, yeni üretilecek ambalajlarını sürdürebilirlik anlayışına entegre edenler de bulunmaktadır.

Sonuç olarak, sürdürülebilir ambalaj tasarımı, çevresel etkileri minimize eden ve toplumsal farkındalığı artıran önemli bir tasarım anlayışıdır. Tasarımda yenilikçi yaklaşımlarla üretilen sürdürülebilir ambalajlar, doğal kaynakların korunmasına katkısıyla ve tüketici davranışlarını şekillendirebilme yönüyle pazarlama stratejilerinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Markalar ve tasarımcılar, sürdürülebilir tasarım ilkelerini benimseyerek, gelecek nesillere daha yaşanabilir bir dünya bırakma konusunda sorumluluk üstlenmelidir. Bu süreçte atılacak her adım, ekosistemin korunması ve çevre dostu tüketim alışkanlıklarının yaygınlaşması açısından büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Akdoğan, Ç. (2022). Yeşil Ambalajlama. Tedarik Zinciri Yönetiminde Sürdürülebilirlik ve Teknoloji (Edt. Onur Çetin). Paradigma Akademi.

Becer, E. (2011). İletişim ve Grafik Tasarım. Dost Kitabevi Yayınları.

Caniato, F., Caridi, M., Crippa, L. ve Moretto, A. (2012). Environmental sustainability in fashion supply chains: An exploratory case based research. International Journal of Production Economics, 135, 659-670

Çelik, A., & Küçük, A. (2020). Tüketim Toplumunun Çevre Sorunlarına Etkileri. Econharran, 4(5), 1-22.

Çelik, E. (2024). Ortak Malların Sürdürülebilirliği Üzerine Bir Tartışma. Kapanaltı Dergisi(5), 1-13. https://doi.org/10.62080/kmfed.1423699

Çulha, D. (2022). Grafik Tasarımcının Sorumluluğu Olarak Sürdürülebilirlik. Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6(3), 741-759. https://doi.org/10.30692/sisad.1136219

Erdal, G. (2019). Ambalajda Etkili Tasarım. Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 2(2), 10-18.

Erdal, G. (2020). Ambalaj Tasarımında Hedef Kitle ve Önemi. Uluslararası Sanat Tasarım ve Eğitim Dergisi, 4(1), 11-19.

Ersan, M. (2021). Ambalaj Tasarımında Sürdürülebilir Bir Alternatif Olarak İleri Dönüşüm. 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, 10(30), 679-692.

Grafik Meslek Kuruluşu (GMK) Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar. (2009). Tasarım ve Sürdürülebilirlik Grafik Tasarımın Rolü ve Sorumlulukları. https://gmk.org.tr/uploads/news/file-14570434081821146254.pdf

Grafik Meslek Kuruluşu (GMK) Dedi ki 03. (2002). Tasarım Ekolojisi. https://gmk.org.tr/uploads/news/file-14466674082139212261.pdf

Grafik Meslek Kuruluşu (GMK) Dedi ki 02. (2002). İlk Önce Öncelikler. https://gmk.org.tr/uploads/news/file-14466674451023275305.pdf

Holden, E., Linnerud, K. ve Banister, D. (2014). Sustainable development: Our Common Future revisited. Global Environmental Change, 26, 130-139.

İlisulu, T. İ. (2019). Gıda Ambalajı Tasarımlarında Değişen Tüketici Beklentileri. Sanat-Tasarım Dergisi (10), 16-23. https://doi.org/10.35333/Sanat.2019.84

İri Öztürk, A. (2024). Sürdürülebilirlik ve Grafik Tasarım: Ekolojik Ambalaj Tasarımlarının Görsel Analizi. Art-E Sanat Dergisi, 16(32), 916-930. https://doi.org/10.21602/sduarte.1388073

Karagöl, R., Gökdemir M. Ş. (2023). Ürün Pazarlamada Ambalajların Yeri Ve Tüketici Tercihindeki Etkisi. İletişim Çalışmaları Dergisi, 9 (2), 211-229.

Kınam Dokuzlar, B. (2016). Toplumsal Farkındalık için Grafik Tasarım. Art-E Sanat Dergisi, 8(16), 271-286. https://doi.org/10.21602/sgsfsd.72325e

Kınık, A., (2023). Grafik Tasarım ve Geri Kazanım, Konya Sanat Dergisi, 6, 136-149.

Toptaş, A. N. (2019). Sürdürülebilirlik Konusunda Bir İletişim Aracı Olarak Grafik Tasarımın Rolü. Journal of Awareness, 3(5), 571-580. https://doi.org/10.26809/joa.2018548668

Steenis, N. D., van Herpen, E., van der Lans, I. A., Ligthart, T. N. ve van Trijp, H. C. M. (2017). Consumer response to packaging design: The role of packaging materials and graphics in sustainability perceptions and product evaluations. Journal of Cleaner Production, 162, 286-298.

Scoones, I. (2007). Sustainability. Development in Practice, 17, 589-596.

Selamet, S. (2012). Sürdürülebilirlik ve Grafik Tasarım. Uluslararası Yönetim İktisat Ve İşletme Dergisi, 8(15), 125-148.

Şen, H., Kaya, A. ve Alpaslan, B. (2018). Sürdürülebilirlik Üzerine Tarihsel ve Güncel Bir Perspektif, Ekonomik Yaklaşım, 29(107), 1-47.

Tıraş, H. H. (2012). Sürdürülebilir Kalkınma Ve Çevre: Teorik Bir İnceleme. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 2(2), 57-73.

Wikström, P. A. (2010). Sustainability and Organizational Activities – Three Approaches, Sustainable Development, 18(2), 99-107.

Bölüm 5

RESİM SANATINDA ÇİZGİNİN NEGATİF KULLANIMI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Menekşe ŞAHİN KARADAL[1]

1 Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, meneksesahin@gmail.com, ORCID ID 0000-0002-9711-173X

1.GİRİŞ

Çizgi temel tasarım elemanlarından birisidir. Ancak tasarım elemanı olmanın ötesinde çizgi, düşünceleri ifade etmede kullanılan en yalın araçtır. Konuşma eyleminin yanı sıra "çizmek" eylemi ile de insan kendi duygu ve düşüncelerini aktarmaktadır. Bir konu ile ilgili düşüncenin akışı çizgiye döküldüğü zaman gözle görünür hale gelir. Görünür olan düşünce yeniden çizgi ile geliştirilir. Üzerine eklemeler- çıkarmalar yaparak düşünceye nihayet istenen şekil verilir. Sözcükler, formüller, grafikler, desenler, eskizler ve tasarımlar temelde çizgi ile düşüncenin görünür hale getirmektedir.

Çizgi gündelik yaşamın düzenlenmesinden daha karmaşık düşüncelerin ifade edilmesine kadar bir araç olarak kullanılmaktadır. Her kültürün kendine özgü düşünme, öğrenme, yaşam biçimi vardır. Bu kültürlerin sanatları da pek tabii ki kendi kültür verilerini içerir. Çizgiler de farklı kültürlerde kullanımları ile çeşitlilik göstermektedir. Tarih boyunca yazı biçiminde, desenlerde, kitap süslemelerinde, Asya'dan Afrika'ya çeşitli çizgi stillerini görmek mümkündür. Demek ki çizgi dünya görüşümüzün aktarım aracıdır.

İnsanın kendini ifade biçimlerinden birisi yazıdır. Ancak yazmaya başlamadan önce de insan çizgiyi kullanmış, yaşam biçimini, düşünce dünyasını çizgiye dökmüştür. Bu nedenle çizginin tarihi, yazıdan daha eskilere dayanır. Çizgi ile sembolize edilmeyecek, anlatılamayacak hiçbir şey yoktur. Bir başka tanımla da sanatta çizgi, sanatçıların gördüklerini veya kurguladıkları imgeleri, fikirleri ve kavramları iki boyutlu bir yüzeyde sembollerle anlatma geleneğidir.

İnsan doğaya, kendisine, varoluşuna dair keşifleri ve zanlarını, yaşamı boyu edindiği becerilerini yazarak- çizerek aktarma ihtiyacı hissetmiştir. Sanatçı bu deneyimlerini yapıtlarına işler ve topluma sunar. Mağara resimlerinden dijital sanatlara, sembollerden soyutlamalara giden yolda çizginin büyülü gücü devam etmektedir.

Çizginin en yalın anlatım aracı olması, çizgi ile ifade çeşitliliğinin çokluğu nedeniyle sanat yapıtlarında önemli bir yeri vardır. Çizgilerin çeşitliliği sanatçının duygu aktarımının da bir sonucudur. Sanat eserinin figüratif ya da soyut olması bu durumu değiştirmez çünkü çizginin hareketi, şiddeti, yönü gibi unsurlar ile yapıtın içeriği istenilen doğrultuda oluşturulabilir. Yapıtla karşılaşan izleyicide de benzer duyguları tanımlama olanağı sunar. Hayatın hızlı akışını, teknolojinin yükselişini betimleyen fütüristik bir yapıtta çizgilerin sürekliliği, horizonlar, çizgilerin tekrarı ile yakalanan hareket ve ritim örneğinde olduğu gibi.

Gestalt teorisyenlerinin şekil zemin ilkesine göre izleyenin algısı şekilleri, yüzeyler ya da formları organize etmektedir (Dağdeviren, Göğebakan,2022, s.107). Boşluk ve doluluk tasarımda negatif ve pozitifin karşılığı olarak yer bulur. Negatif bir yüzey formun etrafını çevreleyen bir boşluktur. Form bu boşluk içinde öne çıkar. Ya da tam tersine öncesinde zemin olarak tasarlanan bölüm yeni tasarımda şekil olarak ön plana çıkabilir.

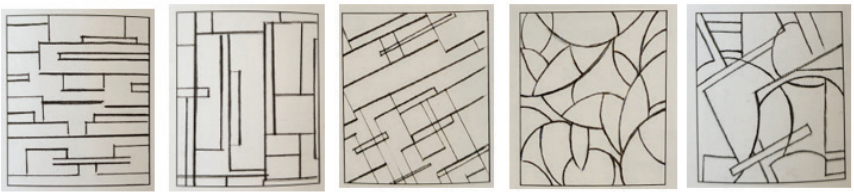
Bu çalışma çizginin görsel gücünün önemine vurgu yapmakta, resim sanatında çizginin negatif kullanımına yönelik bazı örnekler ve anlamları irdelenmekte böylece literatüre katkı yapması amaçlanmaktadır. Çalışmada resim sanatında çizginin negatif kullanımı kavramı literatürüne katkı sağlanması düşünülmektedir. Sanat tarihinin çeşitli dönemlerden konu dahilinde alınan örnekler incelenmiş basılı ve dijital kaynaklar taranmıştır. Negatif-pozitif form konusu litertürde sıklıkla çalışılmış ancak çizginin negatif kullanımı üzerine çok az sayıda çalışmaya rastlanmıştır.

2.ÇİZGİ KAVRAMI

Çizgi doğada olmayan eşyanın sınırlarını belirleyen sınır koymaya yarayan bir eleman olarak insan tarafından oluşturulmuştur. Eşyanın dış hatlarını belirlemede yine maddenin strüktürüne dair bilgi veren görsel anlatımda çizgiden faydalanılır. Noktaların yan yana gelmesiyle ince uzun bir hat oluşturulan çizgi sanatta birçok malzeme ile çeşitlendirilebilir. Sanatta kullanımı geometrik bir eleman olmanın ötesinde sembolik anlamlarda da kullanılmıştır. Leke, form, doku gibi tasarım elemanları çizgi ile oluşturulabildiği gibi çizgi ile sınırlanıp, birbirine bağlanabilir (Artur, 2002, ss. 161-163). Çizgi sanatta el yazısı gibi biriciktir. Çizgiyi çizen sanatçının karakteristik özelliklerini barındırır. Sanatçının duyguları, düşünceleri çizgisine yani sanatına yansır (Etike, 2001, s.20).

Sanatçılar yapıtlarında figürün kontürlerini dış ve iç çizgi ile belirtmişlerdir. Ancak çizginin nesneden bağımsızlaşmasının dönemi olarak optik görüntüde dağılmanın olduğu İzlenimci dönemden bahsedilebilir. Günümüzde ise sanat yapıtlarında çizgi başlı başına bir konu olarak yer almaktadır. Böylece çizgi soyut bir aktarım aracı olarak sanatta kendisine hizmet etmektedir. Önceleri sanatçı doğada gördüğünü çalışırken, yararlandığı çizgi nesneyi betimlerken, günümüzde ise soyut olanı aktarmakta ve resmin nesnesi olmaktadır (Turani, 2011, s.107-108).

Çizginin birçok çeşidi vardır. Farklı malzemelerle çeşitli çizgiler çizmek mümkündür. Bunun yanında çizginin yönü, ölçüsü, biçimi, tonal değeri vardır. Belirli düşünce ve duyguları aktarmada kullanılmaktadır.



Görsel 1. *Çizginin yönü (Üner, 2016, s.64).*

Çizginin fiziksel yapısından doğan bazı özellikleri vardır. Bunlar (Bigalı, 1976: 216 içinde Sengir, Yücel, 2016, s.481):

Ölçü özelliği*: genişlik, darlık, uzunluk, kısalık;*

Tip özelliği*: düz çizgi, ondüle - dalgalı çizgi, kırık çizgi,*

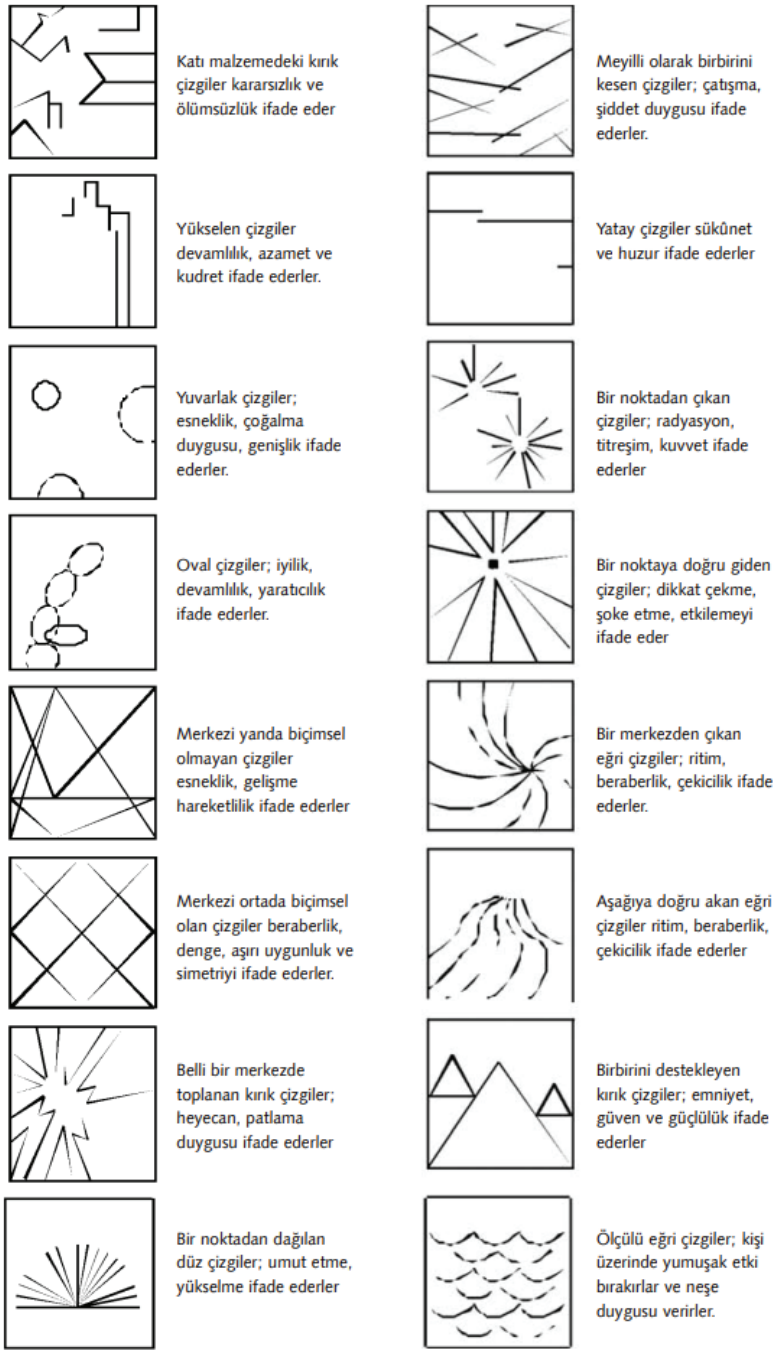
Yön özelliği*: yatay, dikey, diyagonal, oval, çembersel, dik,*

Yer özelliği*: çizginin bir formu göstermesi açıklaması, düzenlemesi,*

Karakter özelliği *ise sert bir dalın izi, yumuşak bir fırçanın izi şeklinde özetlenebilir.*

Çizginin yönleri tasarımda **yatay, dikey ve diyagonal** olarak yer alır. Çizginin aynı zamanda **psikolojik etkisi** de vardır. Kompozisyonda yatay ve dikey çizgiler, durağan bir etki vermekte; Diyagonal çizgiler de hareket ve dinamizm etkisi göstermektedir (Üner, 2013, s.64).

Çizginin tasarımda kullanılışına göre psikolojik etkileri şu şekilde olabilmektedir;



Görsel 2. *Çizgilerin kompozisyonda kullanılışına göre oluşan anlam etkisi (Özkartal, 2009, s.62).*

3. RESİM SANATINDA NEGATİF ÇİZGİ

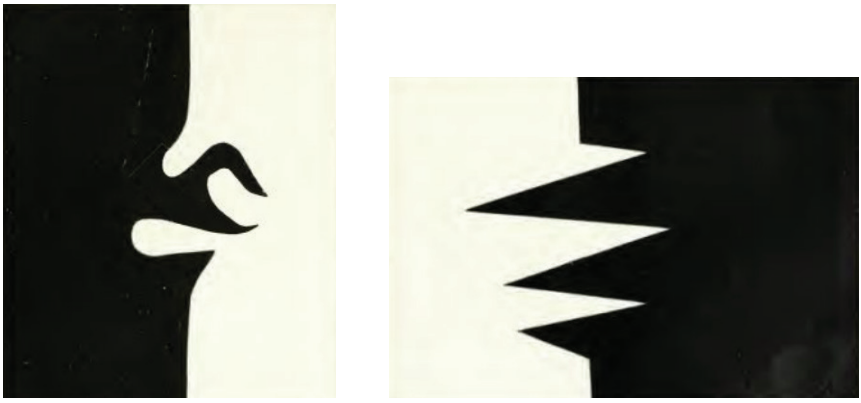
Tasarım elemanları ve ilkelerinin uyumlu bir bütünü **kompozisyon** olarak adlandırılır. Kompozisyonda çizgi, nokta, leke, form, doku ve renk gibi görsel elemanlar anlatılmak istenen duygu ve düşüncenin görsel ifadesini oluşturur. Çizginin kullanımı ile form, ton ve doku gibi elemanlar oluşturulabilir. Bu nedenle çizginin etkisi tek başına bile kompozisyonda çok güçlüdür.

Çizgi bir yüzey üzerine çizildiğinde zemin ile ilişkisinde **pozitif bir etki** bırakır. Bir kompozisyon tüm eleman ve ilkelerin eserin ihtiyacına göre düzenlenmesi esasına dayanır. Bu düzenleme boşluk ve doluluk kullanımını da kapsar. Sanatçı yapıtın tüm yüzeyinde olup bitenden sorumludur. Boşluklar da sanatçının seçimlerinin bir parçasıdır. Diğer bir deyişle **boşluk**: iç, negatif, arka plan ve mekân iken; **doluluk**: dış, pozitif, ön plan ve form olarak değerlendirilebilir.

Gestalt kuramcıları bu negatif - pozitif etkiyi şekil-zemin olarak ele almıştır. Ancak neyin şekil neyin zemin olduğu izleyicinin algısı tarafından oluşturulduğu belirtilmektedirler. İzleyici dikkatini neye yöneltirse, o şekil olarak algılanmaktadır (Erdoğan, 2024, s.46). İzleyicinin algısı da kendi yaşantılarından etkilenmekte, böylece baktığını anlamlandırmaktadır. Kimi zaman izleyici, şekil ve zemin arasında tam ayırım yapamamakta, algı ikisi arasında gelip gitmektedir (Bangir, 2008, s.88).

Görsel 3. *Rubin 1915 (Mungan, 2020, s. 596)*

Edgar Rubin (1915) "Visuell wahrgenommene Figuren - Görsel Olarak Algılanan Figürler" isimli kitabında, **şekil-zemin** konusunu ele almaktadır. Rubin yukarıdaki (Görsel 3) şekle bakan insanlar genellikle siyah alanı zemin, beyaz lekeleri şekil olarak algıladığını; bu algının tersine çevrilmesinin ise zor olduğunu belirtir. Görsel 4'de hangi tarafın zemin olarak algılandığına göre görsel de farklı değerlendirilebilir. Siyah zemin şekil olarak algılanırsa keskin çıkıntıları olan bir şekil, beyaz alan şekil olarak algılandığında ise daha yumuşak kıvrımlı bir şekil algılanmaktadır. Böylece şekil-zemin değerlendirmesinde çift yönlülük söz konusu olur. İzleyici, şekil ve zemini belirlemekte gel git yaşayabilir. Görsel 5'te ise, her iki taraftan neresi şekil ya da zemin olarak algılansa da Görsel'4 teki gibi bir yaklaşımın olmadığı görülmektedir (Mungan, 2020, s. 596)



Görsel 4 ve Görsel 5. *Rubin 1915 (Mungan, 2020, s. 596)*

Tasarım tarafında şekil-zemin konusu ilüzyonik bir etki oluşturmada izleyeni şaşırtma, sarsma ve dikkat çekme gibi amaçlarla yer bulmaktadır. Escher'in çalışmaları oldukça dikkat çekicidir.

Görsel 6. *Maurits Cornelis Escher, "Sky and water", 1938 (Bilirdönmez, 2022, s. 290)*

Op-Art üzerine çalışan sanatçıların çalışmaları da bu alanda öne çıkmaktadır. Bu akımda optik yanılsamalar ile izleyici algısı üzerine üretilen eserler yer alır.

Görsel 7. *Victor Vasarely, "Heykel İşareti", 1977 (Bilirdönmez, 2022, s. 289)*

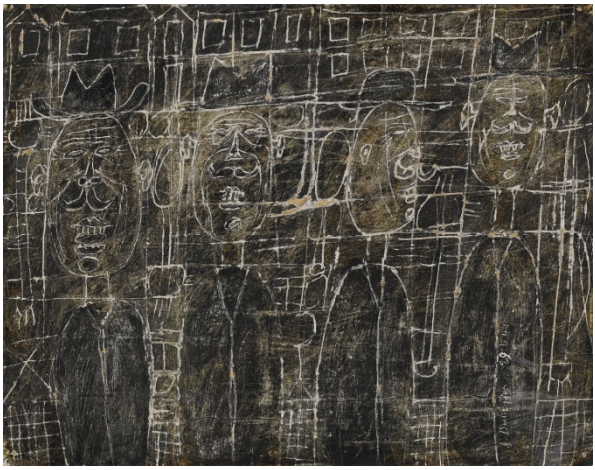
Çizgi, tasarımda herhangi bir yüzey üzerine çeşitli malzemeler kullanılarak oluşturulan ince uzun bir iz olarak tanımlanabilir. Çizginin yüzeyde belirmesi pozitif bir etki ile ele alınmaktadır. Yüzeyde beliren çizgi önde iken, zemin arka planda onu çevreleyen bir mekân olarak görülmektedir. Çizginin ön plan etkisi pozitif etki oluştururken tasarımda negatif kullanımı da vardır. Yani çizginin; negatif, arka plan, iç ya da mekân etkisinde kullanıldığı eserler vardır.

Negatif sanatsal çizgi ile ilgili literatürde genellikle çizginin tekniği ile ilgili tanımlamalar bulunmaktadır. Bu çizgi çeşidi kazıma, silme, yırtma gibi tekniklerin kullanıldığı yapıtlarda görülmekle birlikte oluşturulmak istenen etki boya ile de verilebilir.

Sanatçının üretim sürecinde duygu ve fikir dünyasının yansıması olarak kullanılan çizgi, sanatçıya özgü ve sanatçının imzası niteliğindedir. Sanat tarihinde yapıtlarında çizgiyi kazıyarak, tuvali keserek, yırtarak veya negatif yüzey etkisi oluşturacak biçimde boya ile betimleyen sanatçılar vardır. Bir yüzeyi kazımak, yırtmak eylemi içinde fiziksel bir güç barındırır. Yani bu çalışmalar bir çeşit dışavurum etkisini içerebilir. Sanatçının bedeninin sanatsal üretim sürecine dahil olduğu soyut dışavurumculuk sanat yapıtlarında olduğu gibi sanatçı sanatsal üretiminde içsel devinimlerini fiziksel etkinlik ile dönüştürmektedir.

Resimde boyalı yüzeyin sivri bir cisimle kazınması tekniği ile yapılan çalışmalar vardır. Hautes Pates (yüksek boyutlu hamur) adı verilen bu teknik 1946 yılında Dubuffet tarafından uygulanmaya başlanmıştır. Hautes Pates tekniği, geleneksel resim malzemelerinin dışında kum, alçı ve kömür tozu gibi malzemelerin tuval yüzeyine sürerek sonrasında bıçak gibi sert malzemeler ile kazınmasını gerektirmektedir. Bu çalışmalar geleneksel sanattan kopuşu, yüksek kültüre eleştiri niteliğindedir (Işık, 2013, s.71).

Bu çalışmalarda yüzeyde kalın bir tabaka oluşturulur, kazıma veya oyma yapılarak belirgin çizgiler çizilerek şekiller oluşturulur. Çizgiler bu kazıma ya da boyanın kaldırılması ile **negatif alan** olarak belirir. Kazıma ile yapılan bu çizgiler yeni zeminleri ortaya çıkaran ve bunları birbirine bağlayan bir eleman durumuna da gelmektedir. Alttaki zemin katmanlarından renk ya da ışık sızdıran boşluklar olarak gözlemlenen bu çizgiler doluluk değil boşluğu tanımlar.



Görsel 8. *Jean Dubuffet "Dört Önemli Kişi" 1944 https://www.mutualart.com/Artwork/QUATRE-NOTABLES/214736B65DBBBF6A, 14.03.2025.*

Görsel 9. *Jean Dubuffet, "Madame mouche"1945, (Işık, 2013, s.73)*

Dubuffet'in "Hautes Pates "(Kalın Hamur) tekniği ile yaptığı resimlerde (Görsel 8 ve Görsel 9) sınırlı renk kullanırken geleneksel sanat malzemesinin dışına çıkmıştır. Sanatçının eserlerinde çizgi bariz olarak ön plana çıkmaktadır. Figürleri belirginleştiren bu çizgiler kazıma nedeni ile rölyef etkisi de göstermektedir. Çizginin kullanımında figürlerin modle etkisi görülmemekte tam tersi derin çizginin kullanımında boşluk etkisi oluşmaktadır. Bir mağara duvarına çizilmiş ilkel resimleri andıran bu çalışmalarda figürlerin betimlenmesinde oran-orantı, perspektif gibi kaygılar bulunmamaktadır. Çizgilerin kullanım şekli ile zemin ve biçimler birbiri içinde karışarak figürler yüzeyle bütünleşmektedir.

Görsel 10. *Antoni Tàpies, "Grey and Green Painting", 1957, https://artuk.org/discover/artworks/grey-and-green-painting-peinture-grise-et-verte-202189 16.03.2025*

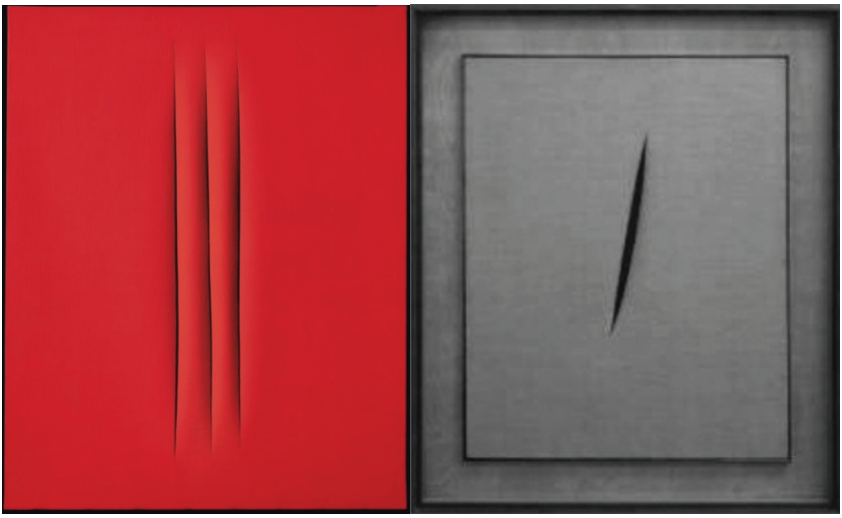
İspanyol çağdaş sanatının tanınmış isimlerinden Antoni Tàpies'in resimlerinde kalın dokular, kazıma izleri belirgin olarak görülmektedir. Sanatçının felsefi görüşlerinin yansıması olan malzeme kullanımı kimi zaman toplumsal eleştiri kimi zaman da psikanaliz esintisi imgelerini nitelemektedir. Sanatçı Klee'nin resim tekniklerinden çok etkilenmiştir. Bunlardan grafit tonlama, kolaj filigran, çizgi kesme, kazıma vb gibi teknikler sayılabilir. Klee çizgileri, alan katmanlarını, şekillerin kullanma konusunda ustadır ve Tapies'i hem teknik ile hem de sanatsal düşünceleri ile etkilemiştir (Wei, 2021, s.67-69).

Görsel 11. *Anselm Kiefer, "Sulamith", 1983,*

Anselm Kiefer, "Sulamith" isimli eserinde (Görsel 11) kalın boya tabakasında yapılan eskitmeler, kazımalar ile gerçek tuğla görünümünü vurgular. Resim izleyicide hem boyutunun büyüklüğü hem de gerçek saman ve derin çizgi dokusu ile yapının gerçekliği, algısını oluşturmaktadır. (Robertson, 2021). Sanatçı eserinde tarihten bir an'ı şimdiye taşımaktadır. Resim adeta kendi hikâyesini anlatmaya tarihin içinden çıkıp gelmektedir. Çizgilerin doku ve perspektif etkisi resme bakanı konuya çekmektedir.

Çizginin negatif kullanımının yalnızca teknik olarak değil felsefi bir yaklaşımın da sonucu olduğu söylenebilir. Dubuffet'in Ham Sanat anlayışında kullanılan kalın hamur tekniğinin ilkel, çocuksu, kültürün henüz etkilemediği saf bakış açısının (Tok, s.9-12) yansıması olması gibi, Kiefer ve Tapies tarihe ve yaşanmışlıklara vurgu yapmaktadır.

İtalyan sanatçı Lucio Fontana tuvalde kesikler atarak çizgiler oluşturmaktaydı. Bunları "Attese-Expectations/Waiting" çalışmaları olarak tanımlamaktadır. Tuval yüzeyine atılan kesikleri "Hiç"lik kavramıyla özdeşleştirmiştir. Sanatçı ilerleyen dönemlerinde seramik kolajlar da yapmış, bu kolajları da "**Negatif Kolaj**" olarak adlandırmıştır. "**Negatif Alan**" yani konuyu çevreleyen boşluk fikrinden yola çıkarak yaptığı negatif kolajlarında yüzeyde iç ve dış mekânı bir arada kullanmıştır. İzleyici tuvalde yüzeyden içeriye doğru ikinci bir zemine doğru bakmaktadır (Bencuya, 2022, s.28-29).



Görsel 12. *Lucio Fontana, "Waiting", 1960 (Bayav&Ateş, s.50)*

Görsel 13. *Lucio Fontana, "Concetto spaziale, Attese", 1967, https://www.artbasel.com/catalog/artwork/49509/Lucio-Fontana-Concetto-spaziale-Attese. 16.03.2025.*

Tuvaller sanatçının üzerine resim yaptığı yüzeylerdir. Ancak Fontana'nın üzerine çizikler attığı anda çizgilerden sızan renkler tuval yüzeyi ile etkileşmekte (Ümer, 2018, s.61) ve resmin kendisi olmaktadır. **Negatif çizgi** ile iç bükey alanların oluştuğu ve bunların ikinci bir zeminin varlığına işaret ettiği söylenebilir. İzleyicinin bakışı bu çizgilerin oluşturduğu yırtıklar ile yüzeyden içeriye doğru çekilmekte tuvalin ardındakini merak ettirmektedir. Ancak görünürde bu boşluklarda duvardan öte bir şey yoktur. Ümer'in (2018) Fontana'dan aktardığına göre Fontanan'nın tuvalin arkasına bakma önerisi tuvalin kendi içindeki derinliği sembolize etmesindedir.

Resimde teknikler, işlenen konuya ve sanatçının aktarma biçimine göre farklılaşmaktadır. Dışavurumculuk ortak paydasında birbirinden farklı teknikleri kullanan sanatçılar vardır; endüstriyel malzeme kullanımı, kolaj, dijital teknolojilerin kullanımı, çeşitli baskı teknikleri, gibi… Malzeme kullanımındaki çeşitlilik sanatçının aktarım dilinde en uygun olanı seçmesinde ona özgürlük sağlamaktadır (Çakmakcı, 2023, s. 117-118). Resimde negatif çizgi kullanımı da konunun gereklerine ve sanatçının fikir ve duygu dünyasına göre farklılaşmaktadır. Kazıma, kesme, yırtma ve boyama ile zemin renginin ikici bir yüzeyden sızması zeminin biçim içinde geçişken görünümünü desteklemektedir. Böylece biçim, kimi zaman zemine dahil olmakta kimi zaman da zemin biçime karışmaktadır.

SONUÇ

Çizgi, sanatın en temel unsurlarından biri olmasının ötesinde, düşüncenin görselleşmesini sağlayan güçlü bir anlatım aracıdır. İnsanlık tarihi boyunca mağara resimlerinden dijital sanatlara kadar çizgi, bireyin ve toplumun dünya görüşünü yansıtan bir aktarım dili olarak varlığını sürdürmüştür. Sanatta çizginin kullanımı, kültürel ve estetik normlara göre farklılaşmış, bazen yazı ve sembollerle bir anlatım biçimi olmuş, bazen de soyut ya da figüratif eserlerde sanatçının duygu ve düşüncelerini yansıtan bir araç haline gelmiştir.

Bu çalışmada, çeşitli sanatçılardan örnekler ele alınarak, çizginin negatif kullanımına odaklanılmıştır. Sanat literatüründe negatif-pozitif form konusu sıkça incelenmiş olsa da, çizginin negatif alan içinde işlevi ve anlamı üzerine yeterince çalışmaya rastlanamamıştır. Şekil-zemin ilişkisi, çizginin varlığıyla birlikte boşluk algısını nasıl yönlendirdiğini ve izleyicinin algısında oluşturduğu etkiler, örnek çalışmalar üzerinden irdelenmiştir. Bu bağlamda, çizginin negatif kullanımı, resimde yalnızca biçimsel bir öğe değil, aynı zamanda anlamı yönlendiren güçlü bir kavramsal araç olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmada çizginin negatif kullanımının görsel algıdaki rolüne değinilmekte, bu yönde literatüre katkı sunması amaçlanmaktadır.

Bu çalışmada, çizginin resim sanatında negatif kullanımı irdelenmiştir. Yapılan literatür taramasında konuyla ilgili yeterince çalışma yapılmadığı tespit edilmiştir. Örneğin YÖK Tez Merkezi'nde "Resim Sanatında Çizgi" ile ilgili beş adet yüksek lisans tezi bulunmakta, "Çizginin Negatif Kullanımı" ile ilgili hiçbir çalışmaya rastlanamamıştır. Makalelerde resim sanatında çizginin negatif kullanımı ile ilgili bilgilere yer verilmiştir. Ancak doğrudan "Resim Sanatında Çizginin Negatif Kullanımı" başlıklı herhangi bir çalışmaya rastlanamamıştır. Diğer bir ifadeyle, kaynak kısıtı bu çalışmanın en önemli kısıtlarındandır. Araştırmacıların daha kapsamlı literatür taraması yapmaları ve konuyla ilgili empirik çalışmaların yapılması çizginin negatif kullanımı konusunda literatürün geliştirilmesine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Artut, K. (2002)., Eğitim Fakülteleri ve İlköğretim Öğretmenleri İçin Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri (Genişletilmiş 2. Baskı), Anı Yayıncılık, Ankara.

Bangir, Y. D. D. G. A., & Alpan (bangir), G. (2008)., Görsel Okuryazarlık ve Öğretim Teknolojisi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 5(2), 74-102.

Bayav, D. & Ateş, E. (2011)., 20. Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan Arayışlar. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(8), 35-57. https://doi.org/10.18603/std.09016.

Çakmakcı, A. Ş. (2023)., Batı Resim Sanatındaki Dışavurumcu Yaklaşım Kapsamında Kullanılan Materyallerin Görsel Anlatım Diline Olan Etkisi, Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü resim Bölümü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa.

Bencuya, L.L. (2022)., Çağdaş sanat ve Mekansallık Olgusu Bağlamında Mimarlık ve Fotoğraf Etkileşimi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Anasanat Danlı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Bilirdönmez, K. (2022)., Çağdaş Tasarımda Optik Yanılsamalar ve SHIGEO FUKUDA Örneği. Journal of Humanities and Tourism Research, 12(2), 284-299.

Dağdeviren, B., & Göğebakan, Y. (2022)., Resimsel Anlatım Bakımından Psikanaliz ve Gestalt Görsel Algı Kuramının Düşsel Mekân Oluşumuna Etkisi ve Resim Sanatına Yansımaları, İnsan ve Sanat Dergisi, 103-115, Özel Sayı, ISSN 1309-7156.

Erdoğan, S. (2024)., Gestalt Kuramı İlkeleri ve Logo Tasarımında Etkili Kullanımı. Kafdağı, 9(1), 39-53. https://doi.org/10.51469/kafdagi.1605609.

Etike, S. (2001)., Kız Teknik Liseleri İçin Desen, M.E.B. Yayınları, Ankara.

Işık, S. (2013). Art-Terpi Yönteminde Resimsel Dilin Kullanımı ve Anlatım Biçimlerinin Yorumlanması, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Antalya.

Wei, J. (2021). On Anthony Tapiess Mixed Media style. *Learning & Education*, *10*(8), 67-69.

Mungan, E. (2020). Geştalt Kuramı: Bir "Nazariye"nin mazisi, akameti ve akıbeti… Nesne Dergisi, 8(18), 585-618. DOI: 10.7816/nesne-08-18-15.

Özkartal, M. (2009). Resim Sanatında Çizgi ve Çizgi Ritmi Üzerine. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(4), 55-72. https://doi.org/10.18603/std.25377.

Robertson, S. 2021. Why This Art: "Sulamith", https://www.altaonline.com/culture/art/a37417094/sulamith-anselm-kiefer-stuart-robinson/ Erişim: 16.03.2025

Sengir, S., & Yücel, A. (2016). Temel Tasarımda Çizgi Üzerine. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 6(15), 478-487.

Tok, H., (2020). Dubuffet's Art In The Exıstentıalıst Paths: Raw Art. Lisansüstü Öğrencileri Sanat ve Tasarım Sempozyumu&Sergisi (pp.587-599). İstanbul, Turkey

Turani, A. (2011)., Çağdaş Sanat Felsefesi (Dokuzuncu Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul.

Üner, Ö. (2016)., Resmin Temelleri (2.Basım), Say Yayınları, İstanbul.

Ümer, E. (2018)., Lacancı Bakış Kavramı Ve İmgenin Bakışı. Yıldız Journal of Art and Design, 5(2), 47-66.

Bölüm 6

TÜRKİYE'DE YÜRÜTÜLEN MÜZİKOLOJİ ÇALIŞMALARINDA AKADEMİK İLGİ VE EĞİLİMLER[1]

Bahar ÖZŞEN[2], Mehmet ARSLANBOĞA[3]

1 Bu çalışma, 27-29 Ekim 2023 tarihlerinde düzenlenen Uluslarası ESEP Kongresi'nde sunulan "Türkiye'de Müzikoloji/ Müzik Bilimleri Doktora Tezleri Üzerine Tematik Bir Analiz" başlıklı özet bildiriden üretilmiştir.

2 Arş. Gör. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri ABD, (ORCID: 0000-0002-1457-1862)

3 Öğr. Gör. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, (ORCID: 0000-0002-5567-7516)

1. Giriş

Müzikoloji, müziği bilimsel yöntemlerle inceleyen akademik bir disiplin olarak 19. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkmış ve zamanla disiplinlerarası bir alan haline gelmiştir. Kelime olarak "müzik" ve Yunanca "logos" (bilim, söz) kelimelerinden türeyen müzikoloji, müziği tarihsel, teorik, estetik ve sosyokültürel yönleriyle ele alarak inceler (The Harvard Dictionary of Music, 2003, s. 542) Müzikoloji alanının akademik temelleri, 19. yüzyıl Avrupa'sında geliştirilen bilimsel yaklaşımlar ve metodolojilere dayanmaktadır (Adler, 1885; Nettl, 2012). Müziği bilimsel yöntemlerle inceleyen müzikoloji, akademik bir disiplin olarak müziğin tarihsel gelişimi, toplumsal bağlamı, estetik boyutu ve teknik özelliklerini kapsayan geniş bir araştırma alanına sahiptir. Tarihsel ve coğrafi farklılıklara bağlı olarak dünyanın her yerinde bulunan müziği akademik bir bakışla ele alan ve inceleyen bu disiplin, çalışma konusuna bağlı olarak farklı yöntemler geliştiren çok yönlü bir yapı kazanmıştır.

Müzikoloji bilimi, tarihsel, teorik, analitik, kültürel, teknik ve estetik gibi farklı bileşenlerden oluşmaktadır. Tarihsel müzikoloji, bestecilerin yaşamlarının ve yaratıcılık süreçlerinin belgelenmesi, yapıtların doğru basımlarının hazırlanması ve tarihsel el yazıların incelenmesi gibi konulara odaklanır. Bunun yanı sıra, akustik, müzik estetiği, psikoloji, felsefe, toplumbilim, matematik ve bilgisayar bilimleri gibi alanlarla disiplinler arası ilişikler geliştirerek sürekli genişleyen bir yapıya sahiptir. Müzikolojinin en temel özelliklerinden biri, farklı disiplinlerle etkileşim halinde olmasıdır. Felsefe, tarih, etnoloji, antropoloji, sosyoloji, psikoloji, akustik, dilbilim, iletişim ve kültürel çalışmalar gibi pek çok alanla ilişkili olup, araştırmacıların ihtiyaçlarına ve yönelimlerine göre araştırma konularını ve yöntemlerini genişletmektedir (Öztürk, 2023, s. 14) Bu durum, müzikolojinin sürekli gelişime açık bir bilim dalı olmasını sağlamaktadır.

Bu alanın sistematik bir şekilde sınıflandırılması, 19. yüzyılda Hugo Riemann ve Guido Adler'in çalışmalarıyla başlamış ve zamanla gelişerek günümüze kadar çeşitli akademisyenler tarafından sürdürülmüştür (Kerman, 1985). Modern anlamda müzikoloji alanında doktora yapan ilk müzikolog olarak tanınan Guido Adler (Öztürk, 2023, s.16), müzikolojiyi bilimsel bir disiplin olarak inşa etmeyi amaçlamış, doğa bilimlerinden ödünç aldığı metodolojilerle müzik araştırmalarına pozitivist bir çerçeve kazandırmıştır. Onun çalışmaları, modern müzikolojinin şekillenmesinde kurucu bir rol oynamıştır. (Yalınkılıç, 2022) Adler, 1885 yılında yayınladığı makalesinde müzikolojiyi sistematik ve tarihsel olmak üzere iki ana kategoriye ayırmış ve müzik araştırmalarının bilimsel bir çerçevede nasıl ele alınması gerektiğini tartışmıştır. Günümüzde müzikolojinin di-

sipliner sınırlarının şekillenmesinde büyük rol oynayan bu çalışma, modern müzik biliminin temel referanslarından biri olarak kabul edilir.

Adler'e göre tarihsel müzikoloji, müziğin geçmişini kronolojik ve coğrafi bağlamda ele alarak sanat eserlerinin ve müziksel düşüncenin zaman içindeki değişimini inceler. Bu alanın temel unsurları arasında müzikal paleografya (notasyon sistemleri), tarihsel kategoriler (müzikal formların gruplandırılması) ve müzik enstrümanlarının tarihi yer almaktadır. Tarihsel müzikolojinin metodolojik temelleri, dönemin sanat eserlerinde sunulan müziksel ifadelerin yanı sıra çağın teorisyenleri tarafından öne sürülen kuramların karşılaştırmalı olarak analiz edilmesine dayanmaktadır. Bunun yanında, genel tarih, kronoloji, paleografya, diplomasi, bibliyografya, dokümantasyon bilimi gibi alanlar tarihsel müzikolojiye destek veren yardımcı disiplinler olarak ele alınmıştır. Sistematik müzikoloji ise müziğin yapısal bileşenlerini analiz ederek evrensel yasalar geliştirmeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda armoni, ritim, melodi, müzik estetiği ve müzikal pedagojinin bilimsel ölçütlerle ele alınması gerektiğini savunmuştur. Özellikle müziksel algının psikoloji ve fizyoloji ile ilişkilendirilmesi, dönemin disiplinler arası anlayışına işaret etmektedir. Sistematik müzikolojinin bir diğer önemli yönü, müzikal pedagojinin teorik temellerini oluşturmaktır. Adler, bu bağlamda armoni, kontrpuan, kompozisyon teorisi, enstrümantasyon gibi alanların akademik eğitim süreçlerine entegre edilmesini önermiştir. Ayrıca, etnografik amaçlarla müziklerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi gerektiğini belirterek etnomüzikolojiye de erken bir akademik referans sunmuştur.[1]

Guido Adler'in müzikolojiye getirdiği bu ikili sınıflandırma, 20. yüzyıl boyunca gelişmiş ve yeni akademik yaklaşımların temelini oluşturmuştur. Disiplinin bilimsel kimliği, 20. yüzyılda belirginleşmiş ve akademik olarak kurumsallaşmıştır. Günümüzde tarihsel müzikoloji ve sistematik müzikoloji hâlâ temel disiplinler olarak kabul edilse de etnomüzikoloji, müzik sosyolojisi, müzik psikolojisi gibi yeni alanlarla disiplin genişlemiştir. Etnomüzikoloji ve tarihsel müzikoloji, belirli müziksel tezahürlere odaklanırken, sistematik müzikoloji müziği bir fenomen olarak ele alma eğilimindedir. Tarihsel müzikoloji, Batılı kültürel elitlerin notaya alınmış müziğine odaklanırken, etnomüzikoloji tüm müzik geleneklerini incelemeye çalışmaktadır. Her üç alt disiplin de müziğin üretildiği ve deneyimlendiği bağlamları ele almakta, ancak fiziksel, insani, sosyal, kültürel, coğrafi ve tarihsel açılardan farklı perspektifler sunmaktadır (Parncutt, 2007). Ayrıca, dijital teknolojilerin müzik analizinde kullanılması, Ad-

1 Guido Adler'in 1885'te yapılandırdığı müzikolojinin temel alanları sınıflandırması tablosunun Türkçe çevirisi için bkz. Öztürk, O. M. (2023). Eleştirel Boyutlarıyla Müzikoloji; Yalınkılıç, E. (2022). Modern müzikolojinin doğuşu: Guido Adler'in "Müzikolojinin kapsamı, yöntemi ve amacı" (1885) başlıklı makalesinin çevirisi ve tarihi-analitik açıklaması.

ler'in sistematik müzikolojiye dair ortaya koyduğu ilkelerin günümüzde farklı yöntemlerle sürdürüldüğünü göstermektedir.

Bugün, müzikolojinin hem teorik hem de uygulamalı yönleri üzerine yapılan çalışmalar, disiplinin daha da zenginleşmesini sağlamaktadır.

1.1. Türkiye'de Müzikoloji Çalışmaları

Türkiye'de müzikoloji çalışmaları, 19. yüzyılın sonlarından itibaren Osmanlı müzik geleneği içerisinde gelişmeye başlamış ve Cumhuriyet dönemiyle birlikte akademik bir boyut kazanmıştır. Osmanlı'nın son döneminde, müzik üzerine yapılan çalışmalar özellikle Mevlevi tekkelerinde şekillenmiş, yapılan çalışmalar yazılı kaynağa aktarılmasa da ve burada yetişen öğrenciler tarafından sonraki nesillere aktarılmıştır (Yıldırım, 2004). Bu öğrenciler arasında yer alan Rauf Yekta, H. Sadettin Arel, Suphi Ezgi gibi isimler tarafından yapılan çalışmalar Türk müzikolojisinin temel taşlarını oluşturmuş ve ilerleyen yıllarda müzikoloji alanında kurumsallaşmaya gidecek yapıyı şekillendirmiştir.

Türk müzikolojisinin modern anlamda gelişimi, Batı müzikolojisinin metodolojilerine bağlı olarak şekillenmiştir. Rauf Yekta, Osmanlı-Türk müzikolojisinin öncü isimlerinden biri olarak, Guido Adler'in pozitivist ve evrimci müzikoloji anlayışını benimsemiş ve bu yaklaşımı Osmanlı müzik teorisi çalışmalarına entegre etmiştir. (Öztürk, 2021).

Yekta'nın ardından, Cumhuriyet döneminde öne çıkan isimlerden biri Mahmut Ragıp Gazimihal olmuştur. Gazimihal, Cumhuriyet'in Batıcılık ve Türkçülük politikalarına uygun bir perspektifle Avrupa müziği ve Türk halk müziği üzerine araştırmalar yaparak müzikoloji alanına katkıda bulunmuştur. Özellikle halk müziği derlemeleri konusundaki çalışmaları, bu dönemin akademik yönelimleri açısından büyük önem taşımaktadır (Öztürk, 2023) Mahmut Ragıp Gazimihal, 1932'den itibaren Gazi Eğitim Enstitüsü ve Ankara Konservatuvarı'nda görev yapmış, müzikoloji çalışmalarında Adler'in pozitivist yaklaşımını sürdürmüştür. Müzik tarihi ve folklor alanlarına odaklanmış, disiplinin kapsamı ve yöntemleri üzerine eleştirel bir tutum geliştirmemiştir (Öztürk, 2021, s. 79-80). Paris ve Berlin'de bulunduğu dönemde müzikoloji dersleri alan Gazimihal, erken Cumhuriyet döneminin müzikoloji literatürüne dair en güncel yazıları yazan ve etnomüzikoloji üzerine detaylı yayınlardan birini yapan isim olmuştur (Özdemir, 2022, s. 382-389).

Türk müzikolojisinin bir diğer önemli ismi olan Halil Bedii Yönetken, musiki folkloruna yaklaşımında hem halk müziği derlemelerini hem de karşılaştırmalı müzikoloji yöntemlerini içeren geniş bir perspektif benimsemiştir. Türkiye'de halk müziği araştırmalarının etnomüzikolojiye

evrilme sürecinde önemli bir rol oynamış, ancak bu dönüşüm uzun yıllar boyunca etnomüzikolojinin sınırlı akademik çerçevesi içinde kalmıştır. Gerçek anlamda kurumsallaşma ve bu alandaki çalışmaların artmasıyla birlikte, etnomüzikolojinin metodolojik gelişimi Türkiye'de daha belirgin hale gelmiştir (Özdemir, 2022, s. 393). Bunun yanı sıra, Yönetken'in önemi yalnızca halk müziği araştırmalarıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda Türkiye'de müzik eğitiminin şekillenmesinde de etkili olmuştur. Geleneksel müzik mirasını akademik bir sistem içinde ele alarak, müzik eğitimi müfredatına halk müziğini dahil eden çalışmalara öncülük etmiştir. Yönetken, müzik arşivciliği ve derlemeciliğin akademik bir disiplin haline gelmesi için çaba göstermiş ve derlediği eserler, Türkiye'de müzikoloji çalışmalarına kaynaklık etmiştir.

Osmanlı'nın son döneminde kurulan ve ilk resmi konservatuvar olan Darülelhan'da müzikoloji eğitimi verilmemekle birlikte Darülelhan Mecmuası'nda yayınlanan makalelerde müziğin bilimsel açıdan ele alınması müzikoloji çalışmalarının kısmen de olsa bu dönemde bir yönelimin olduğu görülmektedir (Özdemir, 2022, s. 378) Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, müzikolojinin temelini oluşturan Batılı akademik yaklaşımlar Türkiye'ye taşınmaya başlamış 1934 yılında Hindemith'in raporları doğrultusunda Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması, müzik eğitiminde köklü değişimlerin önünü açmıştır. Hindemith'in konservatuvar kurulması hakkında verdiği raporlarda Avrupa'dan uzman bir müzikolog getirilmesi (Yavuz, 2013) tavsiyesi verildiği de görülmektedir. Bartok'un 1936'daki Anadolu derlemeleri ve Türk Halk Müziği'nin sistematik olarak incelenmesi, Türkiye'de etnomüzikoloji çalışmalarının ilk adımlarını oluşturmuştur (Kaplan, 2019).

Türkiye'de müzikolojinin kurumsallaşmasında en önemli isimlerden biri şüphesiz Gültekin Oransay'dır. Almanya'da tamamladığı eğitimiyle Türkiye'nin müzikoloji alanındaki ilk doktoralı akademisyeni unvanını alan Oransay, bilimsel araştırmalardaki titizliği ve üretkenliği ile dikkat çekmiştir (Uslu, 2006). Cumhuriyet döneminin müzikoloji alanındaki öncü isimleri olan Rauf Yekta, H. Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve M. Ragıp Gazimihal gibi araştırmacılarla başlayan çalışmalar, Oransay'ın katkılarıyla kurumsal bir yapıya kavuşmuş ve Türkiye'deki ilk müzikoloji bölümü onun öncülüğünde İzmir'de kurulmuştur. 1976 yılında Ege Üniversitesi'nde kurulan ilk müzikoloji programı, asıl kurumsallaşmasını Dokuz Eylül Üniversitesi'nde gerçekleştirmiştir. Bu süreçte Oransay'ın öğrencileri olan Yetkin Özer, Fırat Kutluk, Ayhan Sarı, Yavuz Daloğlu ve Serhat Durmaz gibi isimler öne çıkarken, Gültekin Oransay'ın analitik ve çok yönlü araştırmacılığı, Türkiye'de müzikoloji literatürünün gelişimine önemli katkılar sağlamıştır (Öztürk, 2023, s. 48). Oransay'ın akademik çalışmaları, Türkiye'de müzikoloji disiplininin gelişimine önemli kat-

kılar sağlamış, ancak metodolojik ve teorik tartışmalar açısından belirli sınırlılıklar içermiştir. Türkiye'deki müzik sorunlarına duyduğu ilgi onu müzikolojiye yöneltmiş olsa da disiplinin bilimsel ve metodolojik meselelerine dair eleştirel yayınlar yapmamış ve özellikle 1980'lerden itibaren gelişen uluslararası akademik tartışmalara katılmamıştır. Buna rağmen, ülkenin ilk resmi müzikoloji bölümünün kurulmasına öncülük etmesi, onu Türkiye'de müzikolojinin akademik bir disiplin olarak kurumsallaşmasını sağlayan en önemli figürlerden biri yapmaktadır (Öztürk, 2021, s. 80-81; Yıldırım, 2004, s. 29). Oransay'ın çalışmaları, Türkiye'de müzikoloji eğitiminin ilk temellerinin atılmasını sağlamış ve alana yönelik akademik yönelimlerin belirlenmesinde etkili olmuştur.

Halk müziğinin sistemli bir şekilde derlenmesi amacıyla farklı girişimlerde bulunulmuş olsa da en kapsamlı ve verimli çalışma dönemin Kültür Bakanlığı (daha sonra Millî Eğitim Bakanlığı) tarafından yürütülmüştür. 1937'de başlayıp 1952'de tamamlanan bu geniş çaplı alan araştırmaları, Türk bestecileri için güvenilir bir halk melodileri arşivi oluşturmanın yanı sıra, müzikoloji araştırmaları için de önemli bir kaynak sağlamıştır (Kaya, 2014). Muzaffer Sarısözen'in bu süreçteki çalışmaları, Türk müzikolojisinin gelişimine ve halk müziğinin akademik bir disiplin olarak kabul edilmesine büyük katkı sunmuştur. Onun çabaları sayesinde, Türkiye'nin çeşitli bölgelerinden derlenen türküler ve halk oyunları kayıt altına alınmış, notaya geçirilmiş ve arşivlenmiştir. Bu sayede, halk müziği mirasının korunması sağlanmış ve geleceğe aktarılması için sağlam bir temel oluşturulmuştur.

1950'lerden itibaren müzikoloji alanı giderek akademik bir disiplin haline gelmiş ve 1975'te İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı kurularak Türk müziğine yönelik akademik bir çerçeve sunulmuştur. 1980 sonrası süreçte müzikoloji eğitimi çeşitlenmiş ve hem Batı müziği hem de Türk müziği ekseninde akademik programlar gelişmeye başlamıştır.

Türkiye'de akademik anlamda müzikoloji eğitimi, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kurumsal bir yapıya kavuşmaya başlamıştır. Bu süreçte açılan bölümler, müzikolojinin farklı alt disiplinlerine yönelik eğitim vererek, alana akademik kimlik kazandırmıştır. Türkiye'de müzikoloji eğitimi, zaman içinde genişleyerek farklı akademik kurumlardaki bölümlerle çeşitlenmiş ve müzik biliminin farklı disiplinlerini kapsayan bir yapıya evrilmiştir. Bu süreç, hem müzikolojinin akademik bir disiplin olarak yerleşmesini sağlamış hem de uluslararası akademik yaklaşımlar ile etkileşimini artırmıştır. Türkiye'de müzikoloji alanında lisansüstü eğitimin kurumsallaşması, müzikoloji disiplininin akademik anlamda gelişimiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu süreç, müzikolojinin bir akademik

disiplin olarak tanınması, yüksek lisans ve doktora programlarının açılması ve akademik yayınların artması gibi aşamalarla şekillenmiştir.

İlk olarak 1976 yılında Ege Üniversitesi bünyesinde kurulan Müzik Bilimleri Bölümü, Türkiye'de sistematik müzikoloji eğitiminin verildiği ilk akademik bölüm olmuştur. Prof. Dr. Gültekin Oransay'ın öncülüğünde kurulan bölüm, ertesi yıl eğitime başlamış ve daha sonra Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlanarak çalışmalarına burada devam etmiştir. 1983 yılında bölüm bünyesinde doktora programı açılmış, 2008 yılında ise Müzikoloji ve Müzik Teknolojisi olarak iki anabilim dalına ayrılmıştır.

1983-1984 eğitim-öğretim yılında öğrenci kabulüne başlayan Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, Türkiye'de müzikoloji adıyla kurulan ilk bölüm olmuştur. Bölüm, Etnomüzikoloji ve Genel Müzikoloji olmak üzere iki anabilim dalında program yürütmektedir. 1985-1986 eğitim-öğretim yılında, Ahmed Adnan Saygun tarafından kurulan Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı, etnografik saha çalışmalarıyla zenginleşen bir yapıya sahip olmuştur. Bölüm, uluslararası kurum ve yaklaşımlarla temas halinde olarak lisans ve lisansüstü düzeyde eğitim vermeye devam etmektedir.

1986 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde kurulan Müzikoloji Bölümü, Etnomüzikoloji ve Folklor, Genel Müzikoloji ve Geleneksel ve Modal Müzikler olmak üzere üç anabilim dalı barındırmaktadır. 1988 yılında eğitime başlayan bölüm, daha sonra yapılan düzenlemelerle 2007 yılında Müzikoloji Anabilim Dalı olarak yeniden yapılandırılmış ve 2015 yılında Müzik Bilimleri adıyla (Kaplan, 2019) faaliyet göstermeye başlamıştır. Günümüzde Müzikoloji, Müzik Teorileri ve Müzik Teknolojileri anabilim dalları altında lisans, yüksek lisans ve doktora programları yürütülmektedir.

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda 1986 yılında kurulan Müzikoloji Bölümü Osmanlıca eserlerin günümüz Türkçesine aktarılması ve Türk halk müziği perde sistemi ve ezgi yapısı üzerindeki araştırmalarıyla tanınan besteci Yalçın Tura'nın bölümün aktif hale gelmesinde etkin bir rol oynamıştır (Öztürk, 2023, s. 48). Bölüm 1995-1996 eğitim-öğretim yılında ilk mezunlarını vermiştir. 2002-2003 akademik yılından itibaren yüksek lisans programları Türk müziği başlığı altında yeniden yapılandırılmış ve müzikoloji doktora programı açılmıştır.

1995 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Müzik Bilimleri adıyla eğitim öğretime başlayan bölüm, 2006 yılında Müzik Bilimleri Anabilim Dalı doktora programını açarak akademik gelişimini sürdürmüştür.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesinde, Genel Müzikoloji ve Etnomüzikoloji Anabilim Dalları kapsamında eğitim verilmektedir. 2003-2004 eğitim-öğretim yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak açılan Müzikoloji Doktora Programı, 2020-2021 eğitim-öğretim yılında akademik yapılanmasını güçlendirerek tekrar eğitim vermeye başlamıştır.

Son olarak, 2023-2024 eğitim-öğretim yılında Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Müzik Bilimleri Doktora Programı açılarak, Türkiye'de müzikoloji alanında doktora düzeyinde akademik çalışmaların gelişimine katkı sağlanmıştır.[2]

Türkiye'de müzikoloji ve müzik bilimleri eğitimi, belirli üniversitelerde kurumsallaşmış programlar aracılığıyla sürdürülmekte olup, bu alandaki lisans ve lisansüstü eğitim faaliyetleri giderek yaygınlaşmaktadır. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi ve İnönü Üniversitesi, müzik bilimleri/müzikoloji alanında hem lisans hem de lisansüstü düzeyde eğitim veren kurumlardan olup, akademik müzik araştırmalarının gelişimine önemli katkılar sağlamaktadır. Bununla birlikte, Türkiye'deki hemen tüm üniversitelerin güzel sanatlar eğitimi veren fakültelerinde ya da konservatuvarlarında müzikoloji veya müzik bilimleri programları bulunmaktadır. Bu programlar, özellikle lisans ve yüksek lisans düzeyinde eğitim sunarak, müzik araştırmalarına teorik ve metodolojik açıdan katkı sağlayan akademisyen ve uzmanların yetişmesine olanak tanımaktadır.

Son yıllarda Türkiye'de müzikoloji alanında lisansüstü eğitim veren kurumların sayısı artmasıyla birlikte akademik yayınlar ve projeler de çoğalmıştır. Müzikoloji doktora tezleri belirli temalar etrafında şekillenmeye başlamış ve uluslararası düzeyde akademik yayınlar artmıştır. TÜBİTAK ve üniversite destekli projeler, müzikoloji araştırmalarını daha sistematik hale getirmiş, müzikoloji kongreleri düzenlenerek akademik çalışmaların yaygınlaştırılması sağlanmıştır (örn. ICTM Türkiye toplantıları, Etnomüzikoloji Derneği Kongreleri).

1.2. Amaç

Bu araştırmanın temel amacı, Türkiye'de müzikoloji/müzik bilimleri alanında yapılan doktora tezlerinin tematik dağılımlarını analiz ederek akademik eğilimleri belirlemektir. Doktora tezleri, akademik dünyanın bilimsel birikimini ve yönelimlerini en iyi yansıtan çalışmalardan biri olup, ilgili disiplinin zaman içinde nasıl şekillendiğini ve hangi alanların öne çıktığını anlamamıza olanak tanımaktadır. Bu bağlamda çalışma, Türkiye'de müzikoloji ve müzik bilimleri doktora programlarında üre-

2 Türkiye'de müzik bilimleri/müzikoloji eğitimi veren programların tarihçelerine ait bilgilere kurumların resmî web sayfalarından ulaşılmıştır.

tilen doktora tezlerinin konu başlıklarını ve yıllar içindeki değişimlerini inceleyerek, akademik literatürdeki eğilimleri, araştırma odaklarını ve üniversiteler arası farklılaşmaları ortaya koymayı amaçlamaktadır. Özellikle müzikoloji disiplininin alt dalları olan tarihsel müzikoloji, sistematik müzikoloji, etnomüzikoloji gibi alanlardaki akademik üretimin nasıl bir seyir izlediğini belirlemek, bu alanın gelecekteki yönelimlerine ışık tutacaktır. Ayrıca, araştırma konularının zaman içinde nasıl evrildiğini anlamak, müzikoloji eğitiminde yeni metodolojik yaklaşımlar geliştirilmesine katkıda bulunabilir. Üniversiteler arasında hangi temaların daha fazla çalışıldığı, hangi alanlara daha fazla yönelim olduğu gibi sorulara yanıt aramak, bu alandaki akademik ortamın dinamiklerini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Böylece, Türkiye'de müzikoloji ve müzik bilimleri alanındaki doktora tezleri üzerinden akademik dünyaya dair kapsamlı bir "fotoğraf" çekilmesi ve bu verilerin gelecekteki çalışmalara rehberlik edecek bir kaynak oluşturması hedeflenmektedir.

1.3. Yöntem

Bu çalışma, Türkiye'de müzikoloji/müzik bilimleri alanında yapılan doktora tezlerini tematik açıdan analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. Doküman analizi, belirli bir konuya ilişkin yazılı kaynakların sistematik bir şekilde incelenmesi yoluyla veri toplama ve yorumlama yöntemidir (Bowen, 2009). Çalışmanın veri seti YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde yer alan ve Türkiye'de müzikoloji/müzik bilimleri alanında tamamlanmış doktora tezlerinden oluşmaktadır. Veri toplama aşamasında müzikoloji ve müzik bilimleri disiplininde tamamlanmış, 1980 yılından günümüze kadar tam metnine ulaşılabilecek tezler kriter olarak belirlenmiştir. Belirtilen bu kriterlere uygun toplam 207 adet tez incelenmiştir.

Verilerin analizinde tematik analiz yöntemi kullanılmıştır. Braun ve Clarke (2006) tarafından tanımlanan tematik analiz yöntemi, nitel verilerde tekrar eden desenleri belirleyerek temaları ortaya çıkarmaya yönelik sistematik bir yaklaşımdır.

Bu çalışmada, Türkiye'de müzikoloji alanında yürütülen doktora tezlerinin akademik ilgi ve eğilimlerini belirlemek amacıyla nicel ve nitel analiz yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmanın temel yöntemi, Türkiye'de müzikoloji alanında tamamlanmış doktora tezlerinin sistematik olarak incelenmesi, temalandırılması ve çeşitli görselleştirme teknikleriyle analiz edilmesi üzerine kuruludur.

Öncelikle, Yükseköğretim Kurulu (YÖK) Ulusal Tez Merkezi üzerinden erişilen müzikoloji doktora tezleri derlenmiş, üniversite, yıl, danışman, başlık ve konu gibi temel bilgiler doğrultusunda bir veri seti oluş-

turulmuştur. Bu veri seti, tezlerin belirli müzikoloji alt alanlarına göre gruplandırılmasını ve akademik yönelimlerin belirlenmesini sağlayan temel kaynak olarak kullanılmıştır.

Çalışmada beş temel kriter kullanılarak müzikoloji doktora tezlerinin eğilimleri görselleştirilmiştir;

Yıllara Göre Tez Sayılarının Değişimi: Belirli dönemlerde müzikoloji doktora tezlerinin sayısal değişimini gözlemlemek için yıllık tez üretim grafiği oluşturulmuştur. Bu analiz, müzikoloji alanında akademik üretimin hangi yıllarda arttığını veya azaldığını belirlemek amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Üniversitelere Göre Yıllık Tez Dağılımı: Türkiye'de müzikoloji doktora eğitimi veren üniversitelerin tez üretim yoğunluğunu incelemek için üniversitelere göre yıllara dağılan tez sayıları çizgi grafiği oluşturulmuştur. Böylece, farklı üniversitelerin akademik müzikolojiye ne ölçüde katkı sağladığı ve belirli dönemlerde hangi üniversitelerin daha fazla akademik üretim yaptığı belirlenmiştir.

Müzikoloji Tezlerinin Tematik Eğilimleri: Tezlerin konu başlıklarına göre temalandırılması sağlanmış ve tematik dağılımlar yığınlı sütun grafiği ile görselleştirilmiştir. Bu analiz, müzikoloji alanında hangi konuların daha fazla çalışıldığını ve hangi alanların akademik olarak daha az incelendiğini tespit etmek amacıyla yapılmıştır.

Üniversitelere Göre En Çok Çalışılan Konuların Dağılımı (Isı Haritası): Üniversitelerin hangi müzikoloji konularına daha fazla yöneldiğini belirlemek için ısı haritası (heatmap) kullanılmıştır. Böylece, belirli üniversitelerin belirli müzikoloji alanlarında uzmanlaşma eğilimleri olup olmadığı tespit edilmiştir.

Doktora Tez Başlıklarında En Çok Kullanılan Kelimeler (Kelime Bulutu): Tez başlıklarında en sık geçen kelimeleri analiz etmek için kelime bulutu (word cloud) oluşturulmuştur. Bu yöntem, müzikoloji araştırmalarında hangi kavramların ön plana çıktığını ve belirli akademik eğilimlerin nasıl şekillendiğini görselleştirmek için kullanılmıştır.

Bu yöntemler aracılığıyla, Türkiye'de müzikoloji doktora tezlerinin tarihsel gelişimi, akademik yönelimleri, üniversitelerin alana katkıları ve belirli konulara odaklanma eğilimleri detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Çalışma, hem müzikoloji alanında yapılan araştırmaların genel eğilimlerini ortaya koymakta hem de gelecekte akademik olarak daha fazla çalışılması gereken konular hakkında önemli ipuçları sunmaktadır.

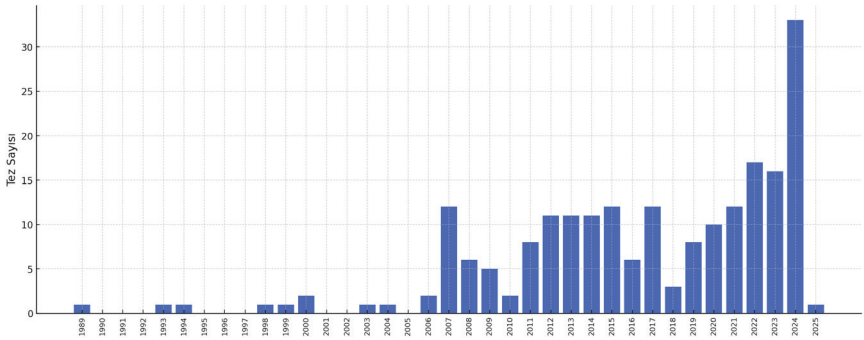
2. Türkiye'de Lisansüstü (Doktora) Müzikoloji/Müzik Bilimleri Çalışmalarına Genel Bakış

Türkiye'de müzikoloji/müzik bilimleri alanında gerek lisans gerekse yüksek lisans düzeyindeki programların önemli oranda artış gösterdiği gözlemlenmektedir. Akademik bilginin üretildiği ve geliştirildiği, lisansüstü eğitimin en ileri seviyesi olan doktora eğitiminde ise müzikoloji/müzikbilimleri alanı görece az sayıda olmasına karşın son yıllarda artış göstermiş ve farklı bölgelerde/şehirlerde doktora programları açılmıştır. Akademik bir disiplinin hangi konulara eğilim gösterdiğini, hangi teorik ve metodolojik yaklaşımların benimsendiğini anlamak açısından doktora düzeyindeki çalışmalar, alanın genel yönelimlerini belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda Türkiye'de müzikoloji/müzik bilimleri alanında yapılan doktora tezleri akademik ilgi ve eğilimlerin belirlenmesi açısından önemli bir veri kaynağı sunmaktadır. Bu tezler hem müzikolojinin kurumsal gelişimini hem de akademik araştırmaların hangi yönelimler doğrultusunda şekillendiğini anlamak açısından değerlidir.

Müzikoloji/Müzik Bilimleri alanındaki akademik ilgi ve eğilimlerin belirlenmesi için YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde yapılan tarama sonucunda 207 adet doktora tezine ulaşılmıştır. Tezlerin tespit edilmesi noktasında öncelikle Ulusal Tez Merkezi'nin detaylı arama seçeneğinden yar alan anabilim dalı/bilim dalı özelinde aramalar yapılmıştır. "Müzik Bilimleri", "Müzikoloji ve Müzik Teorisi" ve "Müzikoloji" anabilim dalı/bilim dalı alanlarında doktora programında tez çıktısı olan üniversiteler ve programlar aşağıdaki gibidir:

- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi → Türk Müziği Anabilim Dalı → Müzikoloji Bilim Dalı
- Dokuz Eylül Üniversitesi → Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
- Erciyes Üniversitesi → Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
- Hacettepe Üniversitesi → Müzikoloji ve Müzik Teorileri Anabilim Dalı
- İnönü Üniversitesi → Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
- İstanbul Üniversitesi → Müzikoloji Anabilim Dalı
- İstanbul Teknik Üniversitesi → Müzikoloji ve Müzik Teorisi Bilim Dalı
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi → Müzikoloji Anabilim Dalı → Genel Müzikoloji Bilim Dalı

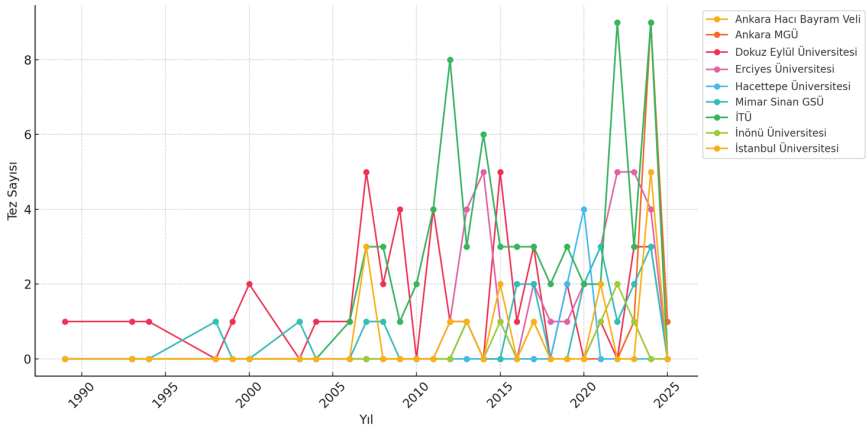
Müzikoloji/müzik bilimleri alanında Türkiye'de ilk doktora tezi çıktısı 1989 yılında Necati Gedikli tarafından yapılmış ve günümüze değin yapılan tezlerin toplam sayılarının yıllara göre dağılımı Grafik 1'de verilmiştir.



Grafik 1. Yıllara Göre Müzikoloji/Müzik Bilimleri Doktora Tez Sayıları

Grafik 1'de 1989-2025 yılları arasında Türkiye'de müzikoloji doktora tezlerinin yıllara göre dağılımı gösterilmektedir. Bu sayılar disiplinin akademik gelişimi açısından önemli veriler sunmaktadır. 1989 yılından itibaren müzikoloji alanında doktora tezlerinin üretimi oldukça sınırlı düzeyde başlamıştır. 1990'lı yıllarda ise belirgin bir artış görülmemekte ve her yıl en fazla birkaç tezle sınırlı bir üretim gerçekleşmektedir. Bu dönemde müzikoloji disiplininin Türkiye'de kurumsallaşma sürecinde olduğu, doktora programlarının sayısının sınırlı kaldığı ve akademik ilginin henüz geniş çaplı bir ivme kazanmadığı anlaşılmaktadır. 2000'li yılların başlarından itibaren müzikoloji doktora tezlerinde kademeli bir artış olduğu özellikle 2006 yılı bir önceki dönemle kıyaslandığında belirgin bir artışın yaşandığı bir yıl olarak dikkat çekmektedir. 2010 yılından itibaren doktora tezlerinin üretiminde önemli bir ivme kazandığı görülmektedir. 2011 ve 2012 yıllarında dikkate değer bir artış yaşanırken, 2013-2016 yılları arasında nispeten dengeli ancak istikrarlı bir yükseliş gözlemlenmektedir. Özellikle 2020 yılından itibaren, doktora tezlerinde belirgin bir yükseliş dikkat çekmektedir. 2022, 2023 ve 2024 yıllarında tez sayılarında zirve noktalarına ulaşılmıştır. Bu dönemdeki artış, birkaç faktörle açıklanabilir. İlk olarak Türkiye'de müzikoloji bölümlerinin daha fazla öğrenci kabul etmesi ve akademik kadroların genişlemesi, doktora çalışmalarının nicelik olarak artmasına yol açmış olabilir. Diğer bir faktör ise 2020 yılından itibaren pandemi sürecinin etkisiyle akademik üretimde farklı eğilimlerin ortaya çıkması, doktora çalışmalarına yönelimi artırmış olabilir. Uzaktan eğitim olanaklarının yaygınlaşması

ve akademik araştırmaların dijital kaynaklara daha kolay erişimle desteklenmesi, bu artışı teşvik eden unsurlar arasında sayılabilir. Son yıllarda doktora tez üretimindeki dikkate değer bu artış müzikolojinin Türkiye'de giderek daha fazla kabul gören ve akademik olarak desteklenen bir alan haline geldiğini göstermektedir.



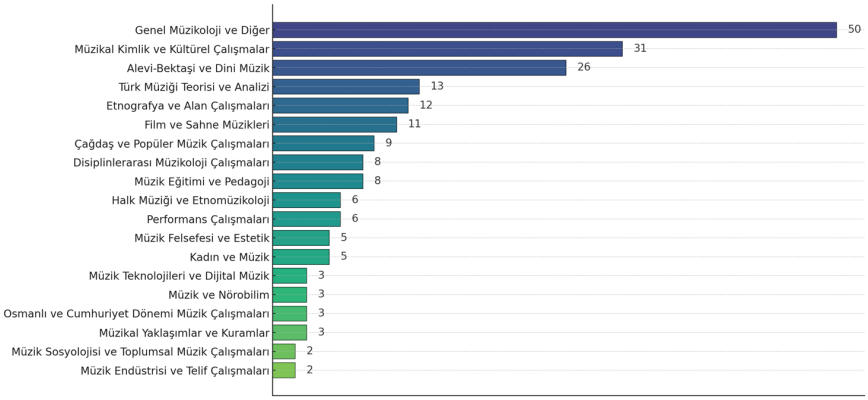
Grafik 2. Üniversitelerin Yıllara Göre Müzikoloji/Müzik Bilimleri Doktora Tez Sayısı Oranları

Grafikte 2'de Türkiye'deki farklı üniversitelerin yıllara göre müzikoloji alanında ürettikleri doktora tezlerinin sayısal dağılımı gösterilmektedir. 1990'lı yıllarda Dokuz Eylül Üniversitesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi gibi köklü kurumlar müzikoloji alanında doktora tezi üretirken, bu dönemde diğer üniversitelerde belirgin bir tez üretimi görülmemektedir. 2000'li yıllara gelindiğinde, özellikle Mimar Sinan GSÜ ve İTÜ[3] gibi konservatuvar kökenli eğitim kurumlarının akademik üretimde istikrarlı bir artış gösterdiği dikkat çekmektedir. 2010 sonrası dönemde ise müzikoloji doktora programlarının farklı üniversitelere yayılmasıyla birlikte, Erciyes Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, İnönü Üniversitesi ve Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi gibi kurumların da tez üretmeye başladığı görülmektedir.

2020'li yıllara gelindiğinde, müzikoloji doktora tez sayılarında genel bir artış eğilimi yaşanmıştır. Bu dönemde özellikle İnönü, İTÜ ve Hacettepe gibi üniversitelerde ani yükselişler yaşanmış, bazı yıllarda belirgin zirveler oluşmuştur. Bu artış, müzikolojinin akademik bir disiplin olarak daha fazla üniversitede kurumsallaşması, doktora programlarının

3 Çalışmanın bu bölümünden itibaren üniversite isimlerinde kısaltmalar kullanılmıştır.

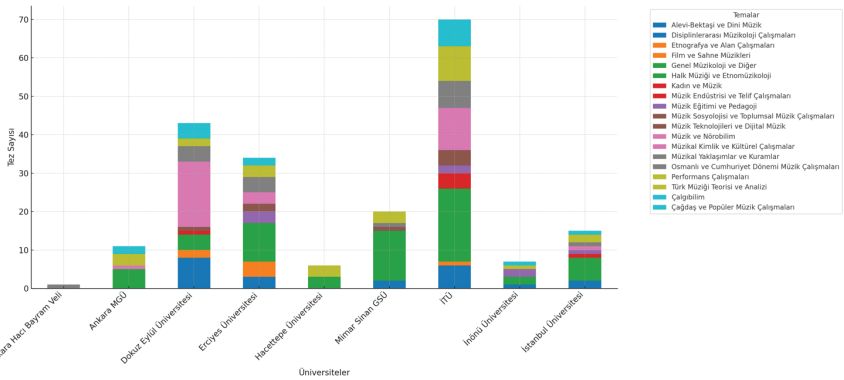
yaygınlaşması ve akademik kadroların genişlemesi ile doğrudan ilişkili olabilir. Ayrıca, son yıllarda yükseköğretimde müzikoloji alanına olan ilginin artması, disiplinler arası çalışmalara verilen önemin yükselmesi ve çeşitli müzik türleri ile ilgili genişleyen araştırma alanları da bu yükselişi destekleyen faktörler arasında sayılabilir. Bununla birlikte, her üniversitenin tez üretimindeki dalgalanmalar, akademik kadroların değişimi, bilimsel ilgi alanları ve müzikoloji programlarının yapısal dinamikleri ile bağlantılı olduğu söylenebilir.



Tablo 1. Müzikoloji/Müzik Bilimleri Doktora Tez Konularının Tematik Dağılımı

Türkiye'de müzikoloji çalışmalarında akademik ilgi ve eğilimleri ortaya koyabilmek amacıyla incelenen tezler tematik olarak kategorize edildikten sonra, ortaya çıkan çalışma konuları ve genel dağılım Tablo 1'de gösterilmekte, ortaya çıkan dağılım, müzikoloji alanındaki akademik ilgi odaklarını açıkça ortaya koymaktadır. "Genel Müzikoloji ve Diğer" kategorisinde yer alan tezler belirli bir alt alana net şekilde dahil edilemeyen veya disiplinler arası nitelik taşıyan tezleri kapsamaktadır. Bu kategorinin en yüksek tez sayısına sahip olması, Türkiye'deki müzikoloji çalışmalarında henüz tam anlamıyla oturmuş bir tematik ayrışmanın olmadığını ve bazı tezlerin çok geniş veya farklı konular arasında bir bağ kurduğunu göstermektedir. Aynı zamanda, bu başlık altında toplanan çalışmaların içeriklerine daha detaylı bakılması, müzikoloji araştırmalarının metodolojik ve kavramsal çeşitliliğini anlamak açısından önemlidir. Bu konu çeşitliliği aynı zamanda müzikoloji alanındaki disiplinler arası eğilimlerin arttığını ancak henüz belirli kategoriler altında sistematikleşmediğini göstermektedir.

Tablo 1'de yer alan veriler ışığında doğrudan kategorize edilebilen tezlerin, Türkiye'de en fazla çalışılan müzikoloji alanları Müzikal Kimlik ve Kültürel Çalışmalar ve Alevi-Bektaşi ve Dini Müzik etrafında şekillendiği görülmektedir. Bu durum, müzikoloji çalışmalarında kimlik, kültürel aidiyet ve müziğin sosyo-kültürel işlevlerine duyulan akademik ilginin yüksek olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda Türkiye'deki müzikoloji araştırmalarının yerel, geleneksel ve kültürel kimlik temelli konulara odaklandığını da ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra Türk Müziği Teorisi ve Analizi ve Etnografya ve Alan Çalışmaları gibi temalar müziğin teorik yapısı ile saha araştırmalarının önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Diğer taraftan, Film ve Sahne Müzikleri, Çağdaş ve Popüler Müzik Çalışmaları gibi temalar da akademik ilgiyi çeken ancak geleneksel müzikoloji konularına kıyasla daha az çalışılan alanlar olarak dikkat çekmektedir. Disiplinler arası Müzikoloji Çalışmaları ve Müzik Eğitimi ve Pedagoji gibi konular ise müzikolojinin diğer bilim dallarıyla olan kesişim noktalarını ortaya koymaktadır.



Tablo 2. Üniversitelere Göre Müzikoloji/Müzik Bilimleri Tez Konularının Tematik Dağılımı

Grafikte, Türkiye'deki farklı üniversitelerde yapılan müzikoloji doktora tezlerinin tematik eğilimleri gösterilmektedir. Her üniversitenin belirli konulara odaklandığı ve bu odakların farklılık gösterdiği açıkça görülmektedir. İTÜ ve Erciyes Üniversitesi, en fazla tez üretimi yapan üniversiteler arasında öne çıkmaktadır. Dokuz Eylül Üniversitesi ve Mimar Sinan Üniversitesi de geniş kapsamlı çalışmalara sahip olup, farklı temalarda yoğunlaşan tezler üretmektedir. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi ve İnönü Üniversitesi gibi bazı üniversitelerde ise üretim daha sınırlı kalmıştır.

Tematik Dağılım ve Üniversitelerin Odak Noktaları

Genel Müzikoloji: Çeşitli konuların bir araya toplandığı bu kategori, belirli bir odak noktası olmayan çalışmalardan oluşmaktadır. En fazla çalışılan alan olmasına rağmen, belirgin bir akademik eğilim göstermediği için müzikolojinin gelişen ve değişen araştırma alanlarını yansıtan bir kategori olarak değerlendirilmektedir.

Müzikal Kimlik ve Kültürel Çalışmalar: Müzikal kimlik, kültürel temsiliyet ve müziğin toplumsal boyutları üzerine yapılan çalışmalar, özellikle Dokuz Eylül Üniversitesi, İTÜ ve Mimar Sinan GSÜ'de yoğunlaşmaktadır. Bu üniversitelerde, müziğin kimlik inşasındaki rolü, etnik grupların müzik pratikleri ve müziğin sosyal dinamiklerle ilişkisi detaylı bir şekilde ele alınmaktadır.

Alevi-Bektaşi ve Dini Müzik: Türkiye'de dini müzik ve özellikle Alevi-Bektaşi müzik gelenekleri üzerine yapılan çalışmalar, Dokuz Eylül Üniversitesi ve İTÜ'de öne çıkmaktadır. Bu üniversiteler, Alevi müzik ritüelleri, semahlar ve dini müziğin toplumsal işlevleri üzerine yoğunlaşan çalışmalara ev sahipliği yapmaktadır.

Türk Müziği Teorisi ve Analizi: Bu alan, makamsal müzik teorisi, analiz yöntemleri ve geleneksel müzik yapıları üzerine çalışmaları kapsamaktadır. İTÜ ve Hacettepe Üniversitesi, bu konuda öne çıkan üniversitelerdir. Müzik teorisi üzerine yapılan akademik çalışmaların özellikle geleneksel müziğin analizine yoğunlaştığı gözlemlenmektedir.

Etnografya ve Alan Çalışmaları: Saha araştırmalarına dayalı müzikoloji çalışmaları, Erciyes Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi ve İnönü Üniversitesi'nde yoğunlaşmaktadır. Bu çalışmalar genellikle yerel müzik kültürlerinin belgelenmesi ve analizini içermektedir.

Film ve Sahne Müzikleri: Sahne müzikleri, film müzikleri ve performans sanatları üzerine yapılan çalışmalar, diğer alanlara kıyasla daha sınırlı kalmaktadır. Ancak Mimar Sinan GSÜ ve İTÜ, bu konudaki çalışmalara katkı sağlayan üniversiteler arasında yer almaktadır.

Çağdaş ve Popüler Müzik Çalışmaları: Popüler müzik ve çağdaş müzikolojinin gelişimi üzerine yapılan çalışmalar, İTÜ ve Dokuz Eylül Üniversitesi gibi üniversitelerde yoğunlaşmaktadır. Bu konular, müzik endüstrisi, popüler müzik kültürü ve modern müzik akımlarıyla ilişkilidir.

Disiplinler arası Müzikoloji Çalışmaları: Müzikolojinin farklı disiplinlerle kesiştiği alanlarda yapılan araştırmalar, İstanbul Üniversitesi ve İTÜ'de daha fazla öne çıkmaktadır. Özellikle sosyoloji, psikoloji ve med-

ya çalışmalarıyla müzik arasındaki ilişkileri inceleyen tezler bu kapsamda değerlendirilebilir.

Müzik Eğitimi ve Pedagoji: Müzik eğitimi ve pedagojik yaklaşımlar üzerine yapılan çalışmalar, Hacettepe Üniversitesi ve Erciyes Üniversitesi'nde yoğunlaşmaktadır. Bu tezler, çalgı eğitimi, müzik öğretimi yöntemleri ve pedagojik yaklaşımlar üzerine detaylı incelemeler içermektedir.

Halk Müziği ve Etnomüzikoloji: Yerel müzik gelenekleri ve halk müziği üzerine yapılan çalışmalar, Erciyes Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi'nde ön plandadır. Bu üniversiteler, özellikle saha araştırmalarına dayalı etnomüzikolojik çalışmalara katkı sağlamaktadır.

Performans Çalışmaları: Müzik performansına yönelik akademik araştırmalar, Mimar Sinan GSÜ ve İTÜ'de yoğunlaşmaktadır. Performans analizleri, icra teknikleri ve müzikolojik bağlamda performans sanatı üzerine çalışmalar bu başlık altında değerlendirilmektedir.

Müzik Felsefesi ve Estetik: Müziğin estetik boyutu ve felsefi yaklaşımlar, İstanbul Üniversitesi ve Mimar Sinan GSÜ gibi üniversitelerde ele alınmaktadır. Ancak bu konudaki çalışmaların sayısı görece sınırlıdır.

Kadın ve Müzik: Müzikte toplumsal cinsiyet çalışmaları ve kadın müzisyenler üzerine yapılan araştırmalar, Dokuz Eylül Üniversitesi ve İTÜ'de yoğunlaşmaktadır. Müzikte kadın temsili, kadın müzisyenlerin tarihsel süreçteki rolleri gibi konular bu alana dahildir.

Müzik Teknolojileri ve Dijital Müzik: Müzik prodüksiyonu, ses mühendisliği ve dijital müzik teknolojileri üzerine yapılan araştırmalar, İTÜ ve Hacettepe Üniversitesi'nde dikkat çekmektedir. Ancak bu konudaki akademik çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir.

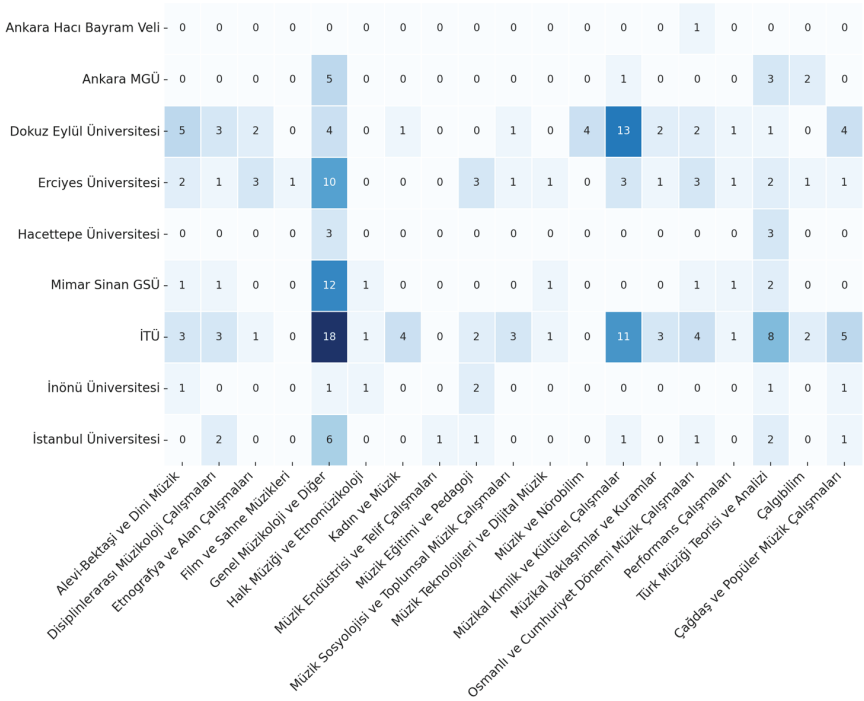
Müzik ve Nörobilim: Müzik ile nörobilim arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışmalar, İstanbul Üniversitesi ve İTÜ gibi üniversitelerde yer almaktadır. Ancak bu alan, Türkiye'deki müzikoloji çalışmalarında henüz geniş bir yer edinmemiştir.

Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Müzik Çalışmaları: Osmanlı-Türk müziği tarihi ve Cumhuriyet dönemi müzik politikaları üzerine yapılan araştırmalar, İstanbul Üniversitesi ve İTÜ'de öne çıkmaktadır. Bu alandaki tezler, tarihsel müzikoloji ve politika bağlantılı çalışmaları içermektedir.

Müzikal Yaklaşımlar, Sosyolojik Çalışmalar ve Müzik Endüstrisi: Müzik teori ve analiz yöntemleri üzerine yapılan çalışmalar İTÜ ve Mimar Sinan GSÜ'de yoğunlaşırken, müziğin toplumsal işlevi ve sosyolojik

analizlerine odaklanan araştırmalar İstanbul Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi'nde öne çıkmaktadır. Özellikle müziğin kimlik inşasındaki rolü, toplumsal hareketler ile ilişkisi ve sosyokültürel boyutları bu kapsamda ele alınmaktadır. Bununla birlikte, İTÜ ve Dokuz Eylül Üniversitesi'nde müzik endüstrisi, telif hakları ve müzik ekonomisi üzerine yapılan çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu üç alan hem teorik yaklaşımlar hem de müzik endüstrisinin günümüz koşullarındaki dönüşümü açısından önemli olup, akademik literatürde daha fazla yer bulması gerekmektedir.

Türkiye'de müzikoloji doktora tezleri belirli temalar etrafında yoğunlaşmakta ve her üniversitenin kendine özgü bir akademik eğilimi bulunmaktadır. İTÜ, Mimar Sinan GSÜ ve Dokuz Eylül Üniversitesi gibi kurumlar geniş bir tematik çeşitliliğe sahipken, bazı üniversiteler belirli konulara daha fazla odaklanmaktadır.



Tablo 2. Üniversitelere Göre Müzikoloji/Müzik Bilimleri Doktora Tez Konularının Tematik Yoğunluk (Isı) Haritası

Bu ısı haritası, üniversitelerin müzikoloji doktora tezlerinde hangi konulara daha fazla odaklandığını görselleştirmektedir. Renk yoğunluğu, belirli alanlarda üretilen tez sayısının dağılımını ortaya koyarken, koyu kırmızı tonlar ilgili üniversitenin o alanda yüksek üretime sahip olduğunu, koyu mavi tonlar ise daha az ya da hiç çalışmanın yapılmadığını göstermektedir.

Üniversitelerin müzikoloji doktora programlarında belirgin akademik eğilimler ve olası ekolleşme alanlarını tespit etmek amacıyla oluşturulan ısı haritası, kurumlar arasındaki farklılaşan araştırma odaklarını ortaya koymaktadır. İTÜ, özellikle "Türk Müziği Teorisi ve Analizi" alanında en yüksek yoğunluğa sahip olup, bu alanda belirgin bir uzmanlaşma eğilimi göstermektedir. Bunun yanı sıra, "Müzikal Kimlik ve Kültürel Çalışmalar" ve "Performans Çalışmaları" gibi alanlarda da yoğun akademik faaliyetler sürdürmektedir. Mimar Sinan GSÜ, "Türk Müziği Teorisi ve Analizi" alanında güçlü bir birikime sahipken, Dokuz Eylül Üniversitesi ise "Müzikal Kimlik ve Kültürel Çalışmalar" ve "Çağdaş ve Popüler Müzik Çalışmaları" konularında yoğun araştırmalar yürütmektedir.

Bununla birlikte, Erciyes Üniversitesi, "Türk Müziği Teorisi ve Analizi" alanında belirgin bir ağırlık sergilemekte, ayrıca "Etnografya ve Alan Çalışmaları" ve "Müzikal Kimlik ve Kültürel Çalışmalar" konularında da aktif bir üretim göstermektedir. İstanbul Üniversitesi, nispeten dengeli bir dağılıma sahip olup "Türk Müziği Teorisi ve Analizi" ve "Müzik Sosyolojisi ve Toplumsal Müzik Çalışmaları" alanlarına yönelmektedir. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi ise "Müzik Eğitimi ve Pedagoji" alanında diğer üniversitelerden ayrışmaktadır.

Bazı üniversitelerde belirli temaların öne çıkmadığı, araştırmaların daha dağınık bir yapıya sahip olduğu gözlemlenmektedir. Hacettepe Üniversitesi, İnönü Üniversitesi ve Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, diğer üniversitelere kıyasla daha düşük sayıda tematik yoğunluk göstermektedir. Özellikle müzik teknolojileri, müzik endüstrisi ve telif çalışmaları, müzik ve nörobilim gibi alanlar genel olarak düşük akademik üretime sahiptir.

Genel olarak, üniversiteler arasındaki tematik farklılıkları ve akademik yönelimleri açık bir şekilde ortaya koyan bu analiz belirli üniversitelerin bazı müzikoloji alanlarında uzmanlaşmaya başladığı, ancak bazı önemli konuların hala sınırlı çalışmalara sahip olduğunu göstermektedir. Bu durum, gelecekteki akademik çalışmalar için hangi alanlara daha fazla yönelinmesi gerektiğine dair önemli ipuçları sunmaktadır.

Müzik
Türk
Makam
Türkiye
Sanat
Kimlik
Müziği
Eseri
Çalgı
Piyano
Alevi
Postmodern
Kültürel
Tarihi
Eserleri
Popüler
Dinleme
Biçimleri
Anadolu
Geleneği
Özne
Müzikal
Psikedelik
Rolü
Halk
Vokal
Özellikleri
Teori
Süreçleri
Karşılaştırmalı
Pratikleri
Gelenek
Keman
Müziksel
Yapımı
Aşık
Osmanlı
Süreci
Geleneksel
Genişletilmiş
Yoluyla
Inşası
Çağdaş
Çoksesli
Göstergesi
Musiki
Ana
Politikalar
Lutiyeliğin
Modeli
Icra
Dijital
Eğitiminde
Değer
Etkisi
Sistemlerinde
Tasarım
Dünya
Gelişmesi
Gelişmesinin
Etkileşime
Pozitivizm
Sefarad
Arel
Ultrasonik
Çalgıların
Bantlı
Feldman
Minimalist
Dolaşımı
Bağlantısal
Genlik
Motif
Tahtacıların
Alanlarına
Düzenine
Dindışı
Egemen
Yaşamda
Sanatçı
Duysal
Psahos
Fikri
Tanpınar
Çok
Orta
Skryabin
Terry
Eseriyle
Sorabji
Antalya
Süreklilik
Teorik
Zaman
Liri
Özkan
Mahzuni
Ahmet
Bakış
Yazımı
Egilimler
Yahudilerinde
Çağ
Çalgıbilimsel
Fikir
Edvar
Akım
Senfonik
Seçilmiş
Türlerinin
Konstantinos
Kutuplu
Tekseslilik
Meselesine
Dönemi
Riley
Deneysel
Başat
Üslup
Cerçede
Izmir
Takvimi
Odaklı
Modülasyon
Durumu
Mirası
Dinsel
Göstergebilimsel
Nesimi
Teknigi
Arasında
Zurna
Manav
Modeller
Hoparlor
Algısı
Döngüsel
Young
Goebbels
Kompozisyon
Stradivarius
Usûl
Etkileri
Hamdi
Irfan
Monte
Kayseri
Asya
Makamsal
Sadettin
Hacimli
Yaygın
Kavramsal
Yansımaları
Tasarımsal
Eserlerinde
Dönüşümleri
Bağlama
Çatışma
Tanı
Eklemlenme
Özyinelemeli
Modelleme
Izdüşümleri
Konumlandırılışları
Araçsallaştırılması
Kaynaklarındaki
Karşılaşan
Belirlek
Projeleri
Yapıtlarında
Kemanları
Akımları
Dönüştürücü
Özgülaıkları
Izlenim
Yazımı
Örüntüler
Seçilmiş
Umut
Yaşamda
Vesiyeti
Aleksandru
Yazıcıoğlu
Motif
Genlik
Bağlantısal
Dolaşımı
Minimalist
Feldman
Çalgıların
Ultrasonik
Mahzuni
Özkan
Liri
Sefarad
Arel
Pozitivizm
Etkileşime
Sistemlerinde
Tasarım
Kimliğinde
Modülasyonunu
Ilc
Duygu
Gelişmesinin
Gelişmesi
Dünya
Inşası
Yoluyla
Genişletilmiş
Çağdaş
Dinleme
Popüler
Eğitiminde
Dijital
Çoksesli
Göstergesi
Kültürel
Tarihi
Eserleri
Etkisi
Postmodern
Musiki
Ana
Politikalar
Lutiyeliğin
Modeli
Icra
Piyano
Alevi
Vokal
Özellikleri
Teori
Süreçleri
Karşılaştırmalı
Pratikleri
Gelenek
Keman
Müziksel
Yapımı
Aşık
Osmanlı
Süreci
Geleneksel
Müzikal
Özne
Psikedelik
Rolü
Halk
Anadolu
Geleneği
Biçimleri
Eseri
Müziği
Kimlik
Süreçleri
Çalgı
Tasarımsal
Yaygın
Kavramsal
Sadettin
Hacimli
Pratiklerinde
Gündelik
Usûl
Etkileri
Hamdi
Irfan
Monte
Kayseri
Asya
Makamsal
Young
Goebbels
Kompozisyon
Stradivarius
Karşılaştırmalı
Pratikleri
Meselesine
Dönemi
Riley
Deneysel
Başat
Üslup
Cerçede
Izmir
Takvimi
Odaklı
Modülasyon
Durumu
Mirası
Dinsel
Göstergebilimsel
Nesimi
Teknigi
Arasında
Zurna
Manav
Modeller
Hoparlor
Algısı
Döngüsel
Eklemlenme
Özyinelemeli
Modelleme
Izdüşümleri
Konumlandırılışları
Araçsallaştırılması
Kaynaklarındaki
Karşılaşan
Belirlek
Projeleri
Yapıtlarında
Kemanları
Akımları
Dönüştürücü
Özgülaıkları
Izlenim
Yazımı
Egilimler
Bakış
Ahmet
Yahudilerinde
Çağ
Çalgıbilimsel
Fikir
Edvar
Akım
Senfonik
Seçilmiş
Türlerinin
Konstantinos
Kutuplu
Tekseslilik
Psahos
Fikri
Tanpınar
Çok
Orta
Skryabin
Terry
Eseriyle
Sorabji
Antalya
Süreklilik
Teorik
Zaman
Liri
Özkan
Mahzuni
Ahmet
Yazımı
Egilimler
Yahudilerinde
Çağ
Çalgıbilimsel
Fikir
Edvar
Akım
Senfonik
Seçilmiş
Türlerinin
Konstantinos
Kutuplu
Tekseslilik

Kelime bulutunu analizi müzikoloji doktora tezlerinde hem geleneksel Türk müziği hem de modern ve popüler müzik araştırmalarının belirgin bir şekilde varlık gösterdiğini ortaya koymaktadır. Ancak "teknoloji", "dijitalleşme", "endüstri", "nörobilim" gibi kavramların görece daha az yer alması, müzik endüstrisi ve teknoloji odaklı çalışmaların sınırlı kaldığını göstermektedir. Müzikoloji alanında akademik araştırmaların büyük ölçüde tarihsel, kültürel ve teorik çerçevede ilerlediği, ancak dijitalleşme, yapay zekâ, müzik bilişselliği gibi alanlarda daha fazla çalışmaya ihtiyaç duyulduğu açıktır.

Sonuç ve Değerlendirme

Türkiye'de görece yeni bir akademik disiplin olarak kurumsallaşan müzikolojinin üretim ve gelişim merkezi olan akademik ortam ve doktora programlarının çıktıları bu çalışmanın temel inceleme alanını oluşturmuştur. Öncelikli hedef, genel akademik eğilimleri belirleyerek Türk müzikolojisinin geleceğine dair bir perspektif sunmak olmuştur. Çalışmanın veri toplama ve analiz süreçlerinde elde edilen bulgular, alanın dinamik ve çok yönlü yapısını ortaya koyarken, dikkat çekici örüntüler de gözlemlenmiştir. Günümüzde müzikoloji, geçmişe kıyasla çok daha geniş bir araştırma sahasına yayılmakta ve akademik üretim her geçen gün artmaktadır. Bu süreçte belirli temalar etrafında ekolleşmeler ve yoğunlaşmalar gözlemlenmekle birlikte, bazı alanlarda terminolojik açıdan standardizasyon eksiklikleri olduğu da tespit edilmiştir.

Araştırmanın verilerinin toplanması aşamasında tez yazarları tarafından YÖK Tez Merkezi'ne yapılan hatalı bilgi girişleri, araştırma sürecinde önemli bir sorun olarak tespit edilmiştir. Program isimlerinin eksik veya hatalı girilmesi, anabilim dalı ve bilim dalı ayrımlarının yanlış kaydedilmesi, hatta müzikoloji yerine müzik bilimleri gibi farklı terminolojilerin kullanılması, verilerin standart bir şekilde düzenlenmesini zorlaştırmıştır. Resmiyette açık olan programın ismi ve bağlı olduğu bilim dalı farklılık gösterirken, yazarların bu bilgileri yanlış kaydetmesi nedeniyle YÖK'te hatalı kayıtlar yer almakta ve bu durum akademik çalışmalara erişimi zorlaştırmaktadır. Özellikle belirli anahtar kelimelerle yapılan taramalarda bazı tezlerin gözden kaçmasına neden olan bu durum, Türkiye'de akademik veri giriş sisteminin daha denetimli ve standart hale getirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Kurumsal düzeyde incelendiğinde Türkiye'deki müzikoloji doktora programlarının terminoloji açısından farklı adlandırmalarla yürütüldüğü görülmektedir. Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji Anabilim Dalı, Genel Müzikoloji Bilim Dalı, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Müzik Bilimleri ve Müzik Teknolojisi Bilim Dalı, Etnomüzikoloji

ve Folklor Bilim Dalı gibi çeşitli program isimlendirmeleri, alandaki kurumsallaşmanın henüz ortak bir standarda oturmadığını göstermektedir. Bu çeşitlilik, akademik programların gelişim sürecinde doğal bir farklılık olarak değerlendirilebilse de uzun vadede disiplinin daha sistemli bir yapıya kavuşması için ortak bir terminoloji ve akademik çerçevenin oluşturulması gerekli olduğu açıktır.

Türkiye'deki müzikoloji doktora çalışmaları incelendiğinde, akademik ilgi ve eğilimlerin belirli temalar etrafında yoğunlaştığı, ancak bazı konuların yeterince ele alınmadığı görülmektedir. Özellikle müzikal kimlik, kültürel çalışmalar ve Alevi-Bektaşi müziği gibi alanlara yönelik ilginin yüksek olduğu, buna karşın müzik teknolojileri, telif hakları, müzik endüstrisi ve nörobilim gibi disiplinler arası konuların görece sınırlı kaldığı tespit edilmiştir. Bu durum, Türkiye'de müzikoloji çalışmalarının büyük ölçüde tarihsel, sosyokültürel ve geleneksel müzik merkezli ilerlediğini göstermektedir.

Bunun yanı sıra, metodolojik çeşitliliğin eksikliği, özellikle hesaplamalı müzikoloji, müzik psikolojisi ve deneysel müzik araştırmaları gibi alanlarda yetersiz akademik üretimin olması, Türkiye'de müzikoloji çalışmalarının daha geniş bir bilimsel çerçeveye oturtulması gerektiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, belirli üniversitelerin belirli temalara odaklanarak ekolleştiği görülmekle beraber ulusal düzeyde ortak bir akademik yönelim veya disiplinler arası entegrasyonun yeterince sağlanamadığı anlaşılmaktadır. Bu durum, müzikoloji alanında daha geniş ölçekli ve metodolojik olarak çeşitlenmiş araştırmaların teşvik edilmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Okan Murat Öztürk müzikoloji disiplinindeki gelişimi ve eksiklikleri son çalışmasında benzer bir şekilde değerlendirmiştir. Öztürk'e göre eleştirel müzikoloji araştırmaları Türkiye'de yaygınlaşmaya başlasa da güçlü bir akademik yapılanmaya dönüşememiştir. Artan akademik programlara rağmen disiplinleşme eksikliği sürmekte, akademik kadrolar uluslararası literatürü takip etme ve güncel tartışmalara katılım konusunda yetersiz kalmaktadır. Ayrıca, birçok programın hâlâ pozitivist modele bağımlı olması, Türkiye'de müzikolojinin çağdaş araştırma yaklaşımlarına tam entegre olmasını engellemektedir (2023, s. 49). Özetle müzikoloji alanın daha güçlü bir akademik kimlik kazanması ve metodolojik çeşitliliğin artması için eleştirel yaklaşımların teşvik edilmesi önem taşımaktadır.

Kaynakça

Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. Qualitative Research Journal, 9(2), 27-40.

Braun, V. ve Clarke, V. (2019). Psikolojide tematik analizin kullanımı. S. N. Şad, N. Özer,A. Atli (Çevirenler). Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi – Journal of Qualitative Research in Education, 7(2), 873-898. doi: 10.14689/issn.2148-2624.1.7c.2s.17m

Kaplan, A. (2019). *Kültürel müzikoloji.* Bağlam Yayınları: İstanbul.

Kaya, C. V. (2014). Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Halk Müziği Alan Araştırmaları Kataloğu. (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.

Kerman, J. (1985). *Contemplating Music Challenges to Musicology.* Harvard University Press, Cambridge.

Nettl, B. (2012). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions.* University of Illinois Press.

Özdemir, U. (2022). Türkiye'de Etnomüzikoloji: Musiki Folkloruyla Müzikoloji Arasında Bir Varoluş Mücadelesi. U. Özdemir, & E. H. Mehtap Demir içinde, Etnomüzikoloji Kültürler ve Müzikler. İstanbul: İthaki Yayınları.

Öztürk, O. M. (2023). *Eleştirel Boyutlarıyla Müzikoloji.* Müzik Eğitimi Yayınları: Ankara.

Randel, D. M. (Ed.). (2003). *The Harvard Dictionary of Music* (4th ed.). The Belknap Press of Harvard University Press.

Uslu, R. (2006). *Müzikoloji ve Kaynakları.* İTÜ Vakfı Yayınları: İstanbul.

Yalınkılıç, E. (2022). Modern müzikolojinin doğuşu: Guido Adler'in "Müzikolojinin kapsamı, yöntemi ve amacı" (1885) başlıklı makalesinin çevirisi ve tarihi-analitik açıklaması. Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi, 8(15), 1-29.

Yavuz, E. D. (2013). *Hindemith Raporları 1935/1936/1937.* Ankara: SCA Müzik Vakfı Yayınları.

Yıldırım, V. (2004) "Türkiye'de Müzikolojinin Kurumsal Tarihi ve Müzikoloji-Müzik Bilimlerinin Ders Programları." Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Etnomüzikoloji ve Folklor Programı

Bölüm 7

BİR SANAT NESNESİ OLARAK BANKNOT[1]

Buse KIZILIRMAK ÇEKİNMEZ[2]

1 Bu çalışma, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Öğretmenliği Doktora Programında Buse Kızılırmak Çekinmez'in, Prof. Dr. H. Müjde Ayan danışmanlığında "Banknot Üretiminde Kullanılan Gravür Tekniğinin (Taille-Douce) Lisansüstü Baskıresim Dersinde Uygulanabilirliği ve Bir Ders Önerisi" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

2 Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi ABD., ORCID: 0000-0002-9407-5868

Sanat, insanlık tarihinin en güçlü ifade biçimlerinden biri olarak farklı formlarda kendini göstermiştir. Resim, heykel, grafik tasarım gibi geleneksel sanat dallarının yanı sıra, gündelik yaşamın içinde yer alan nesneler de sanatsal bir değer taşıyabilir. Bu bağlamda banknotlar, yalnızca birer ekonomik değişim aracı olmanın ötesinde, bir sanat nesnesi olarak ele alınabilir.

Banknotlar, küresel ölçekte yaygın olarak tercih edilen ve en etkili ödeme araçlarından biri olmaya devam etmektedir. Bu geniş çaplı kullanım nedeniyle, banknotların güvenilirliğini ve bütünlüğünü korumak büyük önem taşımaktadır. Çünkü banknotlar, yalnızca bir değişim aracı olmanın ötesinde, ekonomik istikrarın ve toplumsal düzenin sağlıklı işleyişinde kritik bir rol üstlenmektedir. Banknot basım teknolojisi, çeşitli teknik ve yöntemlerin birleşimiyle ortaya çıkan ve sanatsal bir değer taşıyan tasarımların üretilmesini sağlamaktadır (Morgan, 2016). Banknot basım teknolojisi, estetik bir anlayışla birleşerek, sadece para birimini güvence altına almakla kalmaz, aynı zamanda toplumun kültürel ve tarihsel değerlerini de yansıtan bir araç halini almaktadır. Banknotlar; tasarımındaki detaylar, kullanılan semboller ve yazılarla, bir ulusun kimliğini, tarihini ve kültürünü temsil etmektedir. Böylece banknotlar, ekonomik faaliyetlerin sağlıklı bir şekilde yürütülmesine yardımcı olması ve tasarımlarıyla kültürel anlam taşıyan birer sanat eseri olarak işlev görmektedir.

Banknotlar, ait oldukları toplumun tarihini, kültürel mirasını ve estetik anlayışını yansıtan özgün tasarım unsurlarını barındırır. Devletin temel araçlarına dair görsel sembolizm, ulusların inşasında ve devletlerin meşruiyet kazanmasında önemli bir rol oynamaktadır (Penrose, 2011). Bu bağlamda banknotlar, ekonomik değiş tokuş araçları olmanın ötesinde bir ulusun kimliğini, tarihini ve ideolojisini yansıtan güçlü semboller işlevi görmektedir. Banknot tasarımları, üzerinde taşıdığı görseller, motifler ve metinler aracılığıyla ulusal kimliği pekiştirerek, kolektif hafızayı şekillendirmektedir.

Banknotlar üzerindeki semboller; bir devletin siyasi, kültürel ve ekonomik değerlerini yansıtmaktadır. Örneğin, birçok ülkenin banknotlarında ülkenin kurucuları, önemli liderleri veya tarihsel figürleri yer alırken, bazı ülkeler doğal güzelliklerini, mimari yapıtlarını veya bilimsel başarılarını ön plana çıkarmaktadır. Bu tasarımlar, vatandaşlar üzerinde bir aidiyet duygusu oluştururken aynı zamanda uluslararası alanda da ülkenin temsilini güçlendiren unsurlar hâline gelmektedir. Bunun yanı sıra, banknotlardaki görsel unsurların devletin otoritesini pekiştirme işlevi de vardır. Bir devletin parasının güvenilirliği, sadece ekonomik istikrarla değil, bu paranın taşıdığı sembolik anlamlarla da ilişkilidir.

Örneğin, banknotların üzerindeki renkler, kullanılan tipografi, güvenlik unsurları ve hatta kâğıt dokusu, devletin ekonomik gücünü ve istikrarını yansıtmak için özenle seçilmektedir. Üzerlerinde yer alan portreler, semboller, motifler ve tipografik unsurlar, banknotları görsel bir sanat eseri niteliğine kavuşturur. Bütün dünyada en ulaşılabilir sanat nesnesi olan banknotlar, temsil ettiği ülkelerin millî ve ekonomik değerlerinin yanı sıra, banknotta kullanılacak tasarımın ve öğelerinin o ülkenin tarihi ve kültürünü yansıtması gerekmektedir. Bu yüzden tasarımı yapılacak olan banknot, tasarımcısı ve temsil ettiği ülke tarafınca ciddi sorumlukları da beraberinde getirmektedir.

Görsel 1. *100 ve 200 Korun Çek Cumhuriyeti Banknotları Kaynak: URL 1*

Banknotların tasarımında kullanılan görsel unsurlar, yukarıda da ifade edildiği üzere estetik değerlerin ötesinde, ait oldukları ülkenin tarihini, kültürünü ve ekonomik gücünü yansıtarak, grafik tasarım disiplininin temel ilkeleri doğrultusunda, toplumun kolektif belleğine hitap eden görsel anlatılar oluşturulması gerekmektedir. Grafik tasarımı Becer'e (2015) göre, görsel bir iletişim sanatıdır. Birinci işlevinin de bir mesajı iletmek, bir ürünü ya da hizmeti tanıtmak şeklinde tanımlamıştır. Bu bağlamda banknot, görsel oluşumunda ve ait olduğu ülkenin değerlerinin aktarımında önemli bir görsel iletişim aracı olarak kabul edilebilir. Bu nedenle, banknot tasarımları yalnızca bir ödeme aracı olmanın ötesine geçerek, bir ülkenin kültürel kimliğini ve ideolojik değerlerini görsel olarak ifade

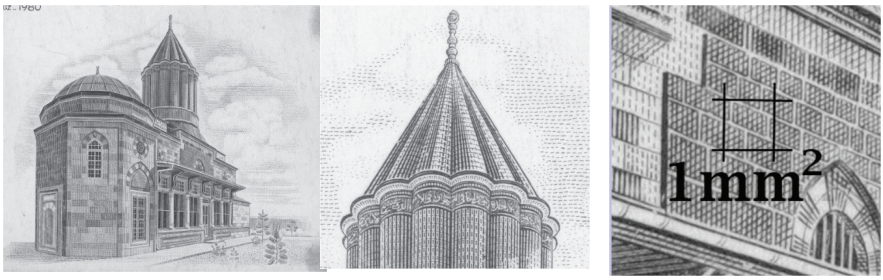
eden güçlü semboller haline gelir. Banknotların üzerinde yer alan figürler, semboller ve desenler, toplumun geçmişine dair izler taşırken aynı zamanda geleceğe yönelik bir vizyonu da yansıtır. Her bir tasarım, sadece estetik değil, aynı zamanda toplumsal ve politik anlamlar taşır ve bu sayede halkın belleğinde kalıcı bir iz bırakır. Bu yönüyle banknotlar, hem günlük yaşamın bir parçası hem de ulusal kimliğin görsel bir temsilidir. Dolayısıyla banknot tasarım süreci, bir ülkenin sosyal, kültürel ve politik dokusunun anlatıldığı bir sanat formu olarak değerlendirilmelidir.

Bu noktada, banknot tasarımında kullanılan ince işçilik ve detaylı çizimler, gravür sanatının temel prensipleriyle örtüşmektedir; çünkü gravür sanatı da tıpkı banknot tasarımında olduğu gibi hassas oyma tekniklerleriyle derinlik, doku ve görsel anlatım zenginliği sunma gücüne sahiptir. Bu teknik, sanat tarihinde 15. yüzyıla kadar uzanmakta olup, özellikle demir işçiliği ile başlayan bir geçmişe sahiptir. İlk dönemlerde sanatçılar ve zanaatkârlar tarafından dini figürler, tarihi sahneler ve portrelerin çoğaltılması amacıyla kullanılan gravür, zamanla grafik sanatların temel tekniklerinden biri haline gelmiştir.

Gravür tekniği, özellikle banknot tasarımlarında en sık karşılaşılan baskı tekniklerinden biridir (Grabowski ve Fick, 2012). Gravür, özgün baskıresim tekniklerinden biri olup, çukur baskı yöntemleri arasında önemli bir yere sahiptir. Çukur baskı, metal bir yüzeyin kazıma veya asit aşındırma yöntemleriyle işlenmesi sonucunda oluşan çukurların mürekkep tutması ve ardından nemli kâğıda baskı yapılmasıyla gerçekleşmektedir. Resmi oluşturan öğeler, plakada oyulan alanlardan baskı alınarak elde edilmektedir. Mürekkep, oyulmuş çukur bölgelere dolar ve yüzeydeki fazlalık temizlendiğinde, mürekkep yalnızca bu kanallarda kalır. Bu yöntem, baskı sırasında mürekkebin yayılmasını önleyerek son derece keskin ve net çizgiler elde edilmesini sağlamaktadır (Brunner, 2001). Kullanılan mürekkep ince ve akışkan olmasına rağmen, çukur baskı tekniği diğer baskı yöntemlerine kıyasla daha belirgin hatlar oluşturur. Bu nedenle, özellikle sahteciliğe karşı koruma sağlamak amacıyla banknot basımında ve yüksek detay gerektiren sanat eserlerinde yaygın olarak tercih edilir.

Banknotların tasarımında sahteciliği önlemek amacıyla kullanılan gravür, güvenlik açısından büyük bir önem taşımaktadır. Banknotlarda gravür tekniğinin kullanımı, onların sadece ekonomik bir araç olmanın ötesinde, sanatsal ve teknik bir uzmanlık gerektiren nesneler olarak değerlendirilmesine olanak tanır. Gravür ustaları tarafından elle oyularak hazırlanan bu plakalar; banknot tasarımında derinlik, detay ve incelik gerektiren özel bir çalışma sürecini yansıtmaktadır. Gravür baskının en büyük avantajlarından biri, yüksek detay seviyesine sahip olması ve

taklit edilmesinin son derece zor olmasıdır. Gravür tekniklerinden olan taille-douce tekniği ise banknot matbaasında sıklıkla tercih edilen bir tekniktir. Taille-douce, Fransızca kökenli bir terim olup, baskı sanatında kullanılan çukur baskı tekniğini ifade etmektedir. Bu teknik, İngilizcede "Intaglio" olarak bilmektedir. "Taille" kelimesi, Fransızcadan Türkçeye "oyma" veya "oyulmuş" anlamında çevrilebilecek bir terimdir (Saraç, 1985). Bu açıklama baskı tekniğinin temel işleyişine dair ipuçları vermektedir. "Douce" ise Fransızcada "tatlı" ve "yumuşak" anlamlarına gelir. Bu iki kelimenin birleşiminden doğan "yumuşak oyma", aslında teknik özelliği yansıtarak, çizimlerin veya desenlerin metal plakalara, özellikle bakır veya çinko levhalara, ince bir şekilde oyulması anlamına gelmektedir.



Görsel 2. *Çelik Kalıp Üzerine Taille-Douce Tekniği ile Mevlâna Türbesi Detayı*
Kaynak: Şükrü Ertürk Kişisel Arşivi

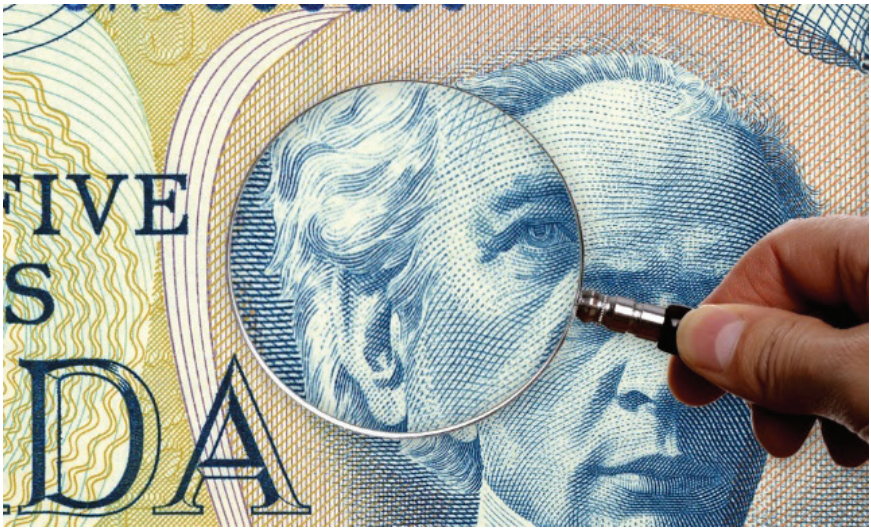
Taille-douce tekniği, sanatçıların eserlerini çoğaltma amacıyla tarihsel olarak kullanılmış bir tekniktir. Bu tekniğin tercih edilmesinin başlıca nedeni, çok ince çizgilerin bile büyük bir hassasiyetle aktarılabilmesi ve bu çizgilerin, baskıdan sonra elde edilen eserde, orijinaline çok yakın bir şekilde görünmesidir. İlk olarak 15. yüzyılda, Orta Çağ'ın sonlarına doğru, sanatçıların eserlerini çoğaltmak için kullanmaya başladıkları bir teknik olarak öne çıkmıştır. Sanatçılar, bu tekniği, çeşitli oymalarla metal levhalar üzerinde çizim yaparak kullanmışlar ve bu sayede eserlerinin kopyalarını yüksek kalitede çoğaltabilmişlerdir. Ayrıca bu baskı tekniği sayesinde, yağlı boya etkisi yaratılabilecek kadar zengin detaylar ve tonlamalar elde edilebilmektedir. Özellikle sanatçılar, bu teknik ile çok katmanlı, zengin ve derinlikli bir görsel dil oluşturmayı mümkün kılabilmişlerdir. Taille-douce, tarihsel olarak bakıldığında, büyük bir teknik ve estetik öneme sahip bir yöntem olarak sanat dünyasında iz bırakmıştır. Özellikle Rönesans Dönemi ve sonrasında sanatçılar, bu tekniği eserlerine daha fazla derinlik ve duygu katmak için kullanmışlar; teknik mükemmellik ve detaylara verdikleri önemle sanatın dönemin estetik anlayışına

katkıda bulunmuşlardır. Bu teknik, büyüteç veya mikroskop altında özel oyma uçları kullanılarak son derece ince ve detaylı çizgilerle uygulanmaktadır. Hassasiyet ve derinlik gerektiren bu çizgiler, geleneksel çukur baskı yöntemlerinden farklı bir uygulama sürecini ortaya koymaktadır. Örneğin, yalnızca 1 mm²'lik bir alana 30 ile 60 arasında değişen ince çizgiler kazınabilir ve bu çizgiler farklı derinliklerde oyularak ton geçişleri oluşturulabilir. Geleneksel baskı yöntemlerine kıyasla, gravür baskıda koyu tonlar yalnızca daha derin kazımalarla değil daha sık ve yinelenen oyma işlemleri ile elde edilmektedir. Bu da banknot üzerindeki görsellerin ve yazıların sahtecilikten korunmasını sağlamaktadır. 19. yüzyılın başlarında bu teknik, sanat eserlerinden çok banknot, pul ve diğer kıymetli evrakların orijinal kalıplarında kullanılmaya başlanmıştır. Üretilen eserlerin birebir kopyalanmasını zorlaştırması nedeniyle, özellikle sahteciliğe karşı bir önlem olarak değerli kağıtlarda tercih edilmiştir.

Görsel 3. *Hendrick Goltzius - Phaeton – 1588 Kaynak: URL2*

Ancak taille-douce tekniği, büyük bir beceri ve sabır gerektiren bir süreçtir. Metal levhaların üzerine ince çizgilerle işlenen desenler, çok dikkatli bir şekilde işlenmeli ve baskı alınmadan önce derinlikli olarak oyulmalıdır. Taille-douce tekniğinde çizginin kalınlığı, inceliği ve derinliği ile renk değerleri verilmektedir. Çizgi kalınlığı arttıkça ton değeri de artacaktır ve ön plana çıkacaktır. Aynı şekilde çizgi kalınlığı inceldikçe koyuluk azalacak ve çizgiler arka plana geçecektir. Derinlik ile de çizginin doğrudan ilişkisi vardır. Derinlik arttıkça koyuluk artacak, inceltildikçe de azalacaktır. Çizgi ile aktarımda bir diğer önemli öğe ise formdur. Çizilecek olan biçimin formu öncelikle tespit edilmeli ve buna göre çizgi şekli belirlenmelidir. Biçimlerin geometrik şekillerine göre araştırmalar yapılmalıdır. Bu bağlamda çizgi, içerdiği anlatım gücü ile taille-douce tekniğinin en önemli öğesini teşkil etmektedir. Bu uzun ve zahmetli süreç, zamanla daha hızlı ve verimli baskı tekniklerinin ortaya çıkmasıyla birlikte azalmaya başlamıştır. Özellikle, modern baskı tekniklerinin ve teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte, taille-douce tekniği, sanatçılar ve

baskı ustaları tarafından giderek daha az tercih edilmeye başlanmış ve nihayetinde unutulmuştur.



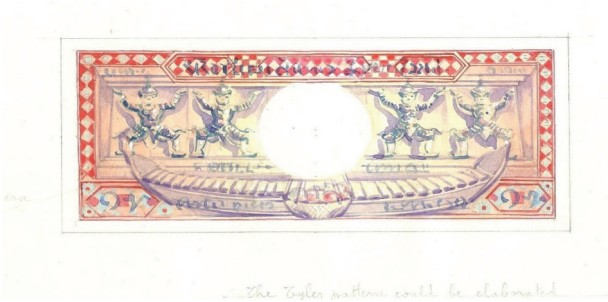
Görsel 4. *Büyüteç ile Yakınlaştırılan Banknot Görüntüsü Kaynak: URL3*

Banknotların tasarımında gravürün yanı sıra, renk kullanımı da güvenlik ve estetik açısından büyük bir rol oynamaktadır. Genellikle banknotlarda belirli bir ana renk hâkimdir ve bu ana renge yakın tonlarla tasarım tamamlanır. Bu renk seçimleri yalnızca görsel estetiği artırmakla kalmaz, aynı zamanda sahteciliği önlemek için özel mürekkeplerin ve optik değişken özelliklere sahip pigmentlerin kullanılmasını da sağlar. Gelişen tasarım anlayışlarıyla birlikte ülkelerin banknot tasarımları da sürekli olarak değişim geçirmektedir. Bu değişimlerin en belirgin örneklerinden biri, banknotlarda yer alan portre gravürlerinin boyutlarındaki farklılaşmadır. Özellikle eski banknot tasarımlarında tek renk kullanılan portre gravürlerinin, zamanla birden fazla renkle zenginleştirilerek daha canlı ve detaylı görünümler kazandığı gözlemlenmektedir (Okay, 2015). Bu değişim, yalnızca estetik bir tercih olmanın ötesinde hem teknolojik ilerlemelerin hem de güvenlik önlemlerinin gelişimiyle doğrudan ilişkilidir. Günümüzde banknot tasarımlarında kullanılan renk geçişleri, holografik detaylar, şeffaf pencereler ve mikro yazılar hem görsel çekiciliği artırmakta hem de sahteciliği önlemeye yönelik bir katman eklemektedir. Özellikle çok katmanlı baskı teknikleri sayesinde banknotların dokusal ve optik efektleri zenginleşmiş, ışık altında farklı açılardan incelendiğinde değişen desenler ve renkler ortaya çıkmıştır. Gravür tekniğiyle birleş-

tirilen bu unsurlar, banknotun hem bir sanat nesnesi hem de güvenli bir ödeme aracı olarak işlev görmesini mümkün kılmaktadır.

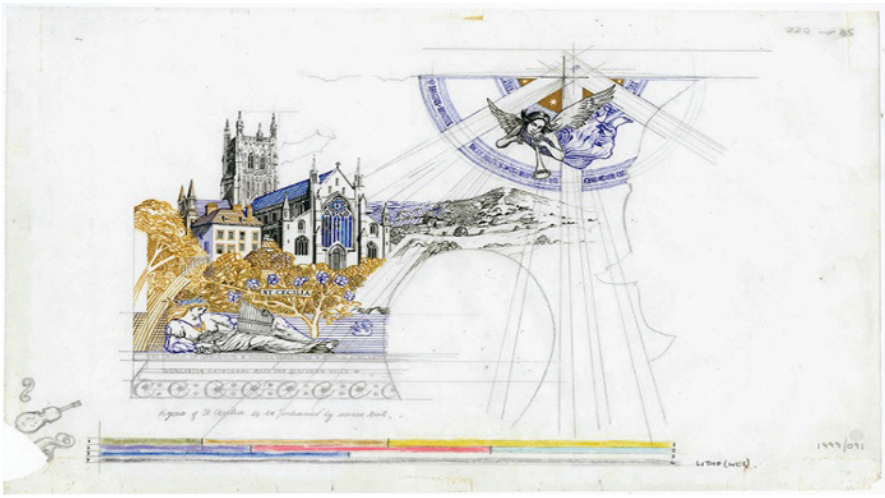
Görsel 5. *Mario Bairdi- İtalya 10.000 Liret – 1970 Kaynak: URL 4*

Banknot hem biçimsel hem de barındırdığı anlamlar açısından bir sanat nesnesi olarak değerlendirilebilir. Nesne ve sanat kavramları, içinde bulunulan dönem ile etkileşimleri bağlamında değerlendirilmesi gerekmektedir (Tığın, 2014). Banknotların bulundukları dönem haricinde değerlendirilmesi imkânsızdır. Banknotlar incelendiğinde herhangi bir devletin, o dönemdeki kültürel ve sanatsal değerleri fark edilir konumdadır. Paraların üzerinde ülke liderinin portresi, ülkenin sanatı, kültürel motifleri, banknotun değerini gösteren rakamlar ve mesaj taşıyan sözler görülebilmektedir (Keş ve Turgut, 2015). Her banknotun bir diğerinden farklı ifade edilmesi, günceli ve tarihi içinde barındırması gerekmektedir. Günlük hayatta önemli bir araç olan banknotlar, bir zaman sonra insanlar için uyaran olmaktan çıkıp sürekli görülene karşı bir alışkanlık meydana getirmektedir. Bu nedenle sanatsal ve anlamsal içerikleri zamanla göz önünde bulundurulmadan kullanılmakta olan banknotların üzerindeki grafik düzenlemeler; anlaşılabilir, yalın ve çarpıcı olmalıdır.



Görsel 6. *De La Rue Matbaasında Ülkeler İçin Banknot Eskiz Örnekleri Kaynak: (West, 2010)*

Tasarım açısından da banknot insanın günlük hayatta en fazla karşılaştığı grafik tasarım ürünlerinden biridir. Banknotların günlük yaşamda sürekli göz önünde bulunmaları, onların sanatsal yönlerinin zamanla göz ardı edilmesine neden olabilmektedir. İnsanlar için bir değişim aracı olarak kullanılan paralar, zamanla sıradanlaşmakta ve taşıdığı sanatsal ve anlamsal içerik unutulmaktadır. Ancak bu durum, banknot tasarımlarının estetik ve kavramsal önemini ortadan kaldırmaz. Tam tersine, banknot tasarımının yalın, anlaşılır ve çarpıcı olması gerekliliğini ortaya koyar. Kullanılan renkler, kompozisyon düzenlemeleri ve güvenlik unsurları, banknotun hem işlevselliğini hem de sanatsal değerini koruyacak şekilde tasarlanmalıdır.



Görsel 7. *İngiltere Banknot Tasarımı Eskizi – 1999 Kaynak: URL 5*

Diğer grafik tasarım ürünlerine göre banknotun farklılığı alım gücünden kaynaklanmaktadır ve doğal olarak kendine özgü bir değeri ortaya çıkmaktadır. Müzelerde veya koleksiyonculardа incelenen paralarda çoğunlukla estetik güzellikler ve tarihsel özellikler ön plana çıkarken cüzdanlarımızda bulunan para ile bu ilişki kurulamaz (Dedeoğlu,1999). Bu durum, banknotların sanatsal niteliğinin günlük yaşamın sıradanlığı içinde göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Oysa banknotlar, yalnızca bir değişim aracı olmanın ötesinde; taşıdıkları sembolleri, renk paletleri, kompozisyonları ve kullanılan baskı teknikleriyle birer sanat eseri niteliği taşır. Her banknot, tasarımında yer verilen tarihî figürler, kültürel motifler ve ulusal simgelerle, ait olduğu ülkenin kimliğini yansıtan görsel bir belge niteliğindedir. Ayrıca, banknot tasarımında kullanılan gravür tekniği, hem estetik açıdan dikkat çekici detaylar oluşturmak hem de sahteciliğe karşı güvenlik önlemi sağlamak amacıyla büyük bir titizlikle uygulanmaktadır. Gravür tekniği sayesinde, banknotlar üzerindeki portreler, desenler ve yazılar, ince hatlar ve gölgelendirmelerle derinlik kazanarak optik bir incelik sunar. Bu teknik, sanatçıların yeteneklerini sergilediği ve sanatsal ifadenin güvenlik ile iç içe geçtiği nadir alanlardan biridir. Günümüzde gelişen dijital tasarım teknikleriyle birlikte banknot tasarımlarında daha yenilikçi yaklaşımlar benimsenirken, sanatsal ve estetik değerlerin korunması da büyük bir önem taşımaktadır. Ancak ne kadar ileri teknoloji kullanılırsa kullanılsın, gravür sanatı banknot tasarımında hem estetik hem de güvenlik açısından vazgeçilmez bir unsur olarak kalmaya devam etmektedir.

Görsel 8. *Mario Bairdi - İtalya 500 Liret -1947 Kaynak: URL 6*

Amerika Birleşik Devletleri (ABD), dünya çapında en çok dolaşımda olan para birimini üretirken, banknotlarının hem sanatsal hem de teknolojik anlamda sürekli yenilenmesini sağlamaktadır. Tasarım; kâğıdın, mürekkeplerin ve baskı teknolojisinin benzersiz birleşimi ile ABD banknotunu eşsiz kılmakta ve dünya çapında en tanınmış sembollerden biri haline getirmektedir. Bu sembolü korumak ABD Gravür ve Baskı Daire

Başkanlığı'nın görevleri arasındadır (Friedberg, 1995). Bu nedenle, Amerikan dolarının tasarımında hem estetik hem de güvenlik unsurları büyük bir titizlikle ele alınmaktadır. Banknotların üzerinde yer alan detaylı gravürler, ince çizgiler ve mikro yazılar, sahteciliğe karşı alınan önlemler arasında önemli bir yer tutmaktadır. Kullanılan ileri düzey baskı teknikleri, banknotların benzersiz dokusunu ve görsel karmaşıklığını artırarak taklit edilmesini zorlaştırmaktadır.

Görsel 9. *İlk 1 Amerikan Doları – 1862 Kaynak: URL 7*

Görsel 10. *Amerikan Doları – 2009 Kaynak: URL 8*

Ayrıca, Amerikan dolarının yeşil ve siyah renk paleti tarihsel bir geleneğin devamı niteliğindedir. İlk banknotların basıldığı 19. yüzyıldan itibaren kullanılan özel yeşil mürekkep, dayanıklılığı ve kimyasal bozulmaya karşı direnci nedeniyle tercih edilmiştir. Günümüzde ise renkli güvenlik iplikleri, değişken renk efektleri, gizli görüntüler ve ultraviyole ışık altında belirginleşen özel işaretler gibi modern unsurlar eklenerek banknotların güvenliği daha da artırılmıştır. Eklenen özellikler arasında en dikkat çeken unsurlar, ofset baskı (yeşil ve siyah dışındaki renkler), renk değiştiren mürekkep, filigran ve renkli ipliklerdir. Bu özellikler, ABD para biriminin karakteristik ve yüksek tanınabilir görünümü korunarak eklenmiştir (National Research Council, 2007). Diğer yandan, her banknotta bulunan tarihi figürler ve mimari yapılar, ABD'nin kültürel mirasını ve değerlerini yansıtmak amacıyla özenle seçilmektedir. Tüm bu unsurlar bir araya geldiğinde, Amerikan doları yalnızca bir değişim ara-

cı olmanın ötesinde, ulusal kimliğin ve sanatın birleştiği bir görsel ifade biçimi haline gelmektedir.

Bunun yanı sıra, bazı ülkeler geleneksel tasarım anlayışının dışına çıkarak modern ve soyut tasarımları benimsemeye başlamıştır. Örneğin, Norveç'in yeni nesil banknotları, denizcilik temasını yansıtan minimalist ve pikselleştirilmiş grafiklerle dikkat çekmektedir. Bu tür tasarımlar, banknotların yalnızca ekonomik bir araç olmadığını, aynı zamanda sanatın ve ulusal kimliğin bir yansıması olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir. Bu örnek, banknotların sadece ekonomik bir araç olmanın ötesinde, kültürel ve sanatsal bir anlatım biçimi olarak da değerlendirilebileceğini göstermektedir. Bu bağlamda, banknotlar birer sanat eseri olarak ele alındığında, toplumun estetik algısını şekillendiren, ulusal kimliği ve sanatsal anlayışı yansıtan güçlü birer görsel ifade aracı olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel motiflerin modern yorumlarla harmanlanması, banknot tasarımlarının sanatsal değerini artırarak onları sadece bir ödeme aracı olmaktan ziyade tarihsel ve kültürel bir anlatı unsuru haline getirmektedir.

Görsel 11. *Yeni 50 Norveç Kronu Kaynak: URL 9*

Okay (2015) yüksek lisans tez çalışmasında güncel E9 emisyon Türk lirası banknotlarını, alışılmış tasarım anlayışından uzaklaştırıp, yeni bir grafik tasarım bakış açısı ile yeniden yorumlamayı amaçlayarak tasarımlar yapmıştır. İlk bakışta Türk banknotu olduğu anlaşılan ancak

daha modern ve çağdaş bir anlayışla; yine ön yüzünde Atatürk portresi arka yüzlerinde ise kültürümüzce benimsenmiş konuları stilize ederek tasarımlar yapmıştır. Bu tür çalışmalar bir sanat eseri olarak banknotun varlığını daha çok ortaya koyar durumdadır. Özellikle modern yaklaşımlar, banknotları yalnızca ekonomik bir araç olmaktan çıkarıp, estetik ve sanatsal bir ifade biçimine dönüştürmektedir. Dolayısıyla, grafik tasarımcıların ve sanatçıların banknot tasarımına getirdiği yenilikçi yorumlar, banknotu işlevselliğin ötesinde sanatsal bir nesneye dönüştüren en önemli unsurlardan biri haline gelmektedir.

Görsel 12. *Orhan Okay'ın Yüksek Lisans Tezi Kapsamında Tasarladığı Banknotların Arka Yüzlerinden Örnekler Kaynak: (Okay, 2015)*

Sanatın kitlelere ulaşılabilirliği göz önüne alındığında, banknotlar belki de en geniş erişime sahip sanat eserleri arasında yer almaktadır. Günlük hayatta sürekli el değiştirerek dolaşımda olan bu nesneler, her bireyin farkında olarak ya da olmayarak sanatsal bir tasarımla karşılaşmasını sağlar. Bu nedenle, banknot tasarım sürecinde sanatçılar ve grafik tasarımcılar, estetik kaygıları güvenlik unsurlarıyla birleştirerek hem işlevsel hem de sanatsal değeri yüksek ürünler ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Banknotlar, birer değişim aracı ya da ekonomik değeri temsil eden nesneler olarak değil, bununla birlikte sanatsal, kültürel ve tarihsel kimlik taşıyıcıları olarak da değerlendirilmektedir. Her ülkenin banknot tasarımı, ulusal kimliğini ve sanat anlayışını yansıtmasının yanında grafik tasarım, estetik ve güvenlik teknolojilerinin birleştiği özel bir alanı temsil etmektedir. Banknotlar, üzerlerinde yer alan portreler, motifler, tarihi figürler, doğa manzaraları ve kültürel semboller ile ait oldukları toplumun değerlerini ve sanatsal mirasını gelecek nesillere aktaran önemli belgelerdir. Banknotların sanat nesnesi olarak değerlendirilmesindeki en önemli unsurlardan biri, tasarımlarında kullanılan grafik ve baskı tekknikleridir. Gravür, hem sahteciliğe karşı güvenlik önlemi olarak hem de estetik bir ifade biçimi olarak banknot tasarımlarında önemli bir yer tutmaktadır. Bu teknik, banknotlara üç boyutlu bir doku kazandırarak görsel ve dokunsal bir algı yaratır. Ayrıca, banknot tasarımında kullanılan renkler, kompozisyon anlayışı ve görsel hiyerarşi, sanatın grafik tasarım alanındaki en sofistike örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu sebeple ülkeler, banknot tasarımlarında sanat ile teknolojiyi bir araya getirerek dikkat çekici yenilikler ortaya koymaktadır. Ancak, banknotların sanatsal niteliği, onların gündelik kullanımda sıradanlaşması nedeniyle çoğu zaman göz ardı edilmektedir. Cüzdanlarımızda taşıdığımız paralar, zamanla ekonomik bir araç olarak algılanmakta ve üzerlerindeki sanatsal değer ikinci planda kalmaktadır. Oysa ki banknotlar, basıldıkları dönemin sanat anlayışını, kültürel kodlarını ve ulusal kimlik unsurlarını yansıtan belgeler olarak müzelerde, koleksiyonlarda ve akademik çalışmalarda büyük bir öneme sahiptir. Sanat tarihi perspektifinden değerlendirildiğinde ise banknot tasarımlarının incelenmesi, bir ülkenin sanatsal ve kültürel değişimlerini anlamak açısından önemli bir yöntem sunmaktadır.

Sonuç olarak; banknotların yalnızca ekonomik değere sahip nesneler olmadığı, bununla birlikte sanatın ve tasarımın en erişilebilir ve en yaygın kullanılan formlarından biri olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, banknotları bir ödeme aracı olmasının yanı sıra, bir sanat nesnesi olarak değerlendirmek, onların kültürel ve sanatsal öneminin kavraması açısından büyük bir katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Becer, E. (2015). *İletişim ve grafik tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Brunner, F. (2001). *Gravürün el kitabı.* (F. Yaman, Çev.). İstanbul: Yeni Basım.

Dedeoğlu, İ. (1999*). Banknot tasarımında sorunlar ve tasarım önerileri.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Friedberg, R. (1995). *Paper money of the United States*. Clifton: The Coin and Currency Institute.

Grabowski, B. & Fick, B. (2012). *Baskıresim. Kapsamlı materyaller & teknikler rehberi.* (Simper Atay Eskier – Arif Ziya Tunç, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Keş, Y. ve Turgut, B. (2015). Kültür ve sanatın yansıması para tasarımı, Osmanlı son dönem kaimeleri ve Cumhuriyet'in ilk emisyonları"." *Medeniyet Sanat Dergisi, 1*(2): 31-47.

Morgan, T. V. (2016). Sociocultural materials and visual art: A functional analysis of Nigerian banknotes, 1973–2009. *Cogent Arts & Humanities, 3*(1): 112-136.

National Research Council. (2007). *A Path to the next generation of US banknotes: Keeping them real.* Washington: National Academies Press.

Okay, O. (2015). *Cumhuriyet dönemi Türkiye banknot tasarımları ile banknotların günümüz grafik tasarım anlayışıyla yeniden ele alınması.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.

Penrose, J. (2011). Designing the nation. Banknotes, banal nationalism and alternative conceptions of the state. *Political Geography, 30*(8), 429-440.

Saraç, T. (1985) *Büyük Fransızca-Türkçe sözlük*. İstanbul: Adam Yayınları.

Tığın, Y. (2014). *Sanat-hayat bağlamında nesnelerin yeniden okunması.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara

West, P. (2010). Not actually a banknote? *The IBNS Journal.*49-3. Erişim Tarihi: 05.01.2025 Erişim Adresi: http://www.britishnotes.co.uk/news_and_info/picture_library/sketches/index.php

Görsel Kaynakça

URL1: https://en.wikipedia.org/wiki/Czech_koruna

URL2: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343581

URL 3: https://www.bankofcanadamuseum.ca/explore/collections/search-collection/

URL 4: https://www.banknotes.com/it97.htm

URL 5: https://www.bankofengland.co.uk/museum/online-collections

URL 6: https://www.cartamoneta.com/500-lire-italia-ornata-di-spighe-medusa-23-03-1961-sup-14339.html

URL 7: https://tr.wikipedia.org/wiki/Greenback

URL 8: https://tr.wikipedia.org/wiki/1_Amerikan_dolar%C4%B1_banknotu

URL 9: https://www.cnnturk.com/fotogaleri/dunya/norvecin-yeni-ve-tuhaf-paralari