



D S A N A T

ISSN: 2757-8011

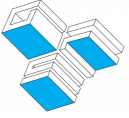


ALTI AYDA BİR YAYIMLANAN ULUSAL HAKEMLİ DERGİ

SAYI:2 - EYLÜL 2021

İÇİNDEKİLER

1- Modern Resim Sanatında Din Teması.....	1
2- Topkapı Sarayında Bulunan 19. YY Çini Süslemelerinin Sanat ve Tasarım Açısından Görsel Çözümü 15	15
3- Posterland 2019 Sıfır Atık Temalı Afişlerde Renk Kullanımı.....	31
4- Resimli Çocuk Kitaplarının Resimleme Özellikleri	46
5- Tıbbi İllüstrasyonun Gelişimi ve Vektör Tabanlı Uygulama Örnekleri.....	56



MODERN RESİM SANATINDA DİN TEMASI

THE THEME OF RELIGION IN MODERN PAINTING

Ömer Bozoluk*

Öz

Din ve inançlar, tarih boyunca insanlık ile iç içe geçmiştir. Toplumların kültürünü belirleyen önemli bir faktördür. İnanışlar, dünyanın çeşitli yerlerinde farklı şekilde olduğu gibi kültür de farklılık gösterir. Sanatın kırılma yaşadığı tarihsel dönemlerde, din ve kültürün sanat üzerinde yorumlanması da değişikliğe uğramıştır.

Bu çalışmada, geleneksel resim ve modern resimdeki din teması karşılaştırılmıştır. Modern resim sanatında din konularının işlenişi üzerinde durulmuştur. Din ve kültürün sanat üzerindeki etkisi dönemselsel olarak incelenmiştir. Araştırma tarama modeliyle düzenlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Sanat, Din, Modernizm

Abstract

Religions and beliefs have been intertwined with humanity throughout history. It is an important factor that determines the culture of societies. Just as beliefs differ in various parts of the world, culture also differs in various parts of the world. In historical periods when art is breaking, the interpretation of religion and culture on art also changes.

In this study, the theme of religion in traditional painting and modern painting is compared. Religion issues are dealt with in modern painting. The effect of religion and culture on art has been periodically examined. The research has been designed with a scanning model.

Keywords: Culture, Art, Religion, Modernism



Geliş Tarihi / Received
13.06.2021

Kabul Tarihi / Accepted
17.08.2021

Yayın Tarihi / Publication Date
01.09.2021

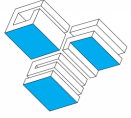
Sorumlu Yazar/Corresponding author
E-mail:
grimbergen.26.26@gmail.com

Cite this article: Bozoluk, Ö., (2021).
Modern Resim Sanatında Din Teması,
D-Sanat, Cilt:1, Sayı:2.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International License.

* Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, grimbergen.26.26@gmail.com, Orcid no: 0000-0002-3727-2208



Giriş

Sanat, tarihsel olarak incelendiğinde inançlar ile yakın ilişkisi olduğu görülmüştür. Antik Yunan ve Roma sanatında çoğunlukla mitoloji ve tanrı tasvirleri görülür. Hristiyanlığın yayılması ve Bizans imparatorluğunun dini politikaları sebebiyle Yunan ve Roma sanatına ait çıplak ve birçok mitolojik tanrıların tasvirleri yasaklanmıştır. Bu dönemde sanatın görevi izleyiciye Tanrı'yı, İsa'yı, dini anlatmak olmuştur. Özellikle ortaçağ Avrupa sanatı incelendiğinde; Hristiyanlık ile bağlantısı, dini kurumların sanata olan desteği ve sanatın da dine karşı oluşturduğu hizmet gözlemlenmiştir.

Ortaçağ Avrupa'sından Rönesans'a kadar olan süreç ele alındığında, din ve sanat ilişkisinin politik nedenlerle birbirlerine yakın olduğu görülmüştür. Özellikle Gotik sanatın katedral, kilise gibi dini yapılarla etkileşimi büyüktür. "Yüksek Ortaçağ'ı içine alan Gotik devir, papalık ile krallık arasında bir kudret gösterisi olarak geçer. Papa VII. Gregor, kendini dünyanın en yüksek hâkimi, onu izleyenlerden III. Innozenz ise, kendini dünyada İsa'nın temsilcisi olarak ilan etmişlerdir. Hâlbuki krallar kendilerini hem dünyevi hem de manevi dünyanın hâkimi olarak kabul ettirmek istiyorlardı. Bu nedenle aralarındaki mücadele hem politika ve kuvvet, hem de manevi güç alanlarında yapılmıştır" (Turani, 1990).

Rönesans hareketleri ve akılcılığın, hümanizm anlayışının Avrupa'da yaygınlaşmaya başladığı yıllarda din ile devlet liderleri arasında anlaşmazlıklar meydana gelmiştir. Din kurumları eski desteğini kaybetmeye başlamış, halkın akılcı ve bireyci yaklaşımı sonucunda kilisenin birliği bozulmuştur. Katolik kilisesinin yeniden güç kazanmasıyla 16. Yüzyılda sanata karşı tekrar bir desteği olmuştur. Fakat ortaçağdaki gücüne kavuşamamıştır. Bu dönemde çıkan birçok reform hareketleri ve din ile sanatın, toplumun, bilimin sert ilişkisi, Katolik kilisesine karşı bir toplumun temellerini atmıştır. Avrupa'daki oluşan hızla gelişimler, keşifler, beraberinde savaşları, anlaşmazlıkları, devrimleri getirdiği dönemde sanat, konu olarak ele aldığı din temasından uzaklaşmıştır. Toplumsal sorunlar, eşitsizlikler, siyasi görüşler gibi bireye ve topluma dair konular resim sanatında görülmeye başlamıştır.

19. yüzyılda teknolojinin ilerleyişi ve beraberinde getirdiği birçok neden modernizm düşüncesini ortaya atmıştır. Modernizmin vaat ettiği yüksek refah düzeyi, kolaylaştırılmış hayat, insanın ön planda olduğu bir dünya hiç umulduğu gibi olmamıştır. Özellikle 1. Dünya savaşının o güne dek görülmeyen vahşeti insanlık için büyük bir olumsuz etki göstermiştir. İnsanların hayata olan bakış açıları, düşünceleri değişmiş birçok kavramı sorgulamaya başlamışlardır. Dinin hayatla ve sanatla olan ilişkisi de modernizm döneminde ayrılmaya başlamıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma belgesel tarama yöntemi ile düzenlenmiştir. Konu ile ilgili kaynaklar toplanmış, nesnel bir anlatıda sunulmuştur.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışma da Avrupa resim sanatı tarihinde din temasının yerinin incelenmesi ve modern sanat anlayışındaki eserlerde din temasının nasıl işlendiğinin üzerinde durulmuştur. Özellikle modern sanattaki din temasının irdelenmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Din ve sanat insanlar için çoğu zaman önemli bir maneviyat olmuştur. Tarih boyunca iki kavramın da algılanışı üzerinde bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Modernizm ile geleneksel sanattan uzaklaşmış ayrıca din teması da eskisi kadar çok konu edinilmemiştir. Bu sebeple modern resim sanatında din teması üzerine araştırma yapılması gereği düşünülmüştür.

Araştırmanın Sınırlılığı

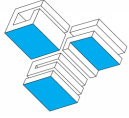
Bu çalışma Antik Yunan, Roma döneminden postmodernizme kadar olan Avrupa sanatının din ile ilişkisi çerçevesinde sınırlandırılmıştır.

Antik Çağda Sanat-Din İlişkisi

Antik dönemde sanatın en belirgin şekillendiği ve günümüz Avrupa sanatının temellerinin atıldığı uygarlıklar antik Roma ve antik Yunan uygarlıklarıdır. Bu uygarlıklar sosyal, ekonomik gelişimlerin yanı sıra felsefi, dini, sanat eğitimleri üzerine de ağırlık vermiş ve sanat tarihi açısından önemli bir kırılma yaşatmıştır. Özellikle heykel ve mimari üzerinde çalışmalar gösterilmiştir. Dönemin çoğu uygarlığında da olan çok tanrılı inanç, antik Roma ve Yunan heykellerinde tanrıların tasvirleri olarak karşımıza çıkmıştır. Tanrılara olan saygı ve mitolojiye olan bağlılık, dönemin sanatsal üslupların da gelişmesiyle kusursuz ve estetik bakımdan oldukça zengin heykeller yapılmıştır(Resim 1). Hristiyanlığın yayılması ve Bizans imparatorluğuyla birlikte dini anlayış, sanatın üzerinde baskıyı arttırmıştır ve tanrıların çıplak, insan özellikleri barındırarak tasvir edilmesi yasaklamıştır. Bizans, sanatı Hristiyanlığın yayılması ve dine bir hizmet olarak görmüştür. Sanatçılar eserlerini tanrıya minnet olarak sunmuştur. Bu sebeple eserlerde imza bulunmaz.



Resim 1. Sanatçı (bilinmiyor), *Laokoon ve Oğulları*, Agesandros, Athanodoros ve Polydoros, MÖ 1. Yüzyıl başı, 208x163 cm. Mermer Heykel, Vatikan Müzeleri, Roma, İtalya.



Ortaçağda Sanat- Din İlişkisi

Ortaçağ Avrupası'nda monarşik yönetimin ve kilisenin doğru orantıda güçlenmesi toplumsal olarak bazı değişimler yaratmıştır. Dini baskı Avrupa halkının üzerinde yoğun şekilde hissedilir hale gelmiştir. Bu dönemde bilim, felsefe, eğitim, sanat, dine bağımlı durumdadır. Dönemin önemli sanat üslupları erken Hristiyanlık, Romanesk, Gotik, din'le ilişkili hareket etmiştir. Özellikle Gotik sanat dönemindeki katedraller insanlar üzerinde Hristiyanlığın ve papalığın gücünü hissettirmek, halkı dini etki altında kontrol etmek için devasa boyutlarda ve akıl almaz mimari, sanatsal üsluplarda inşa edilmiştir. Bu dönemde resim sanatında da ibadet resimleri ve İncil tasviri freskler yoğunluğunu göstermiştir.

Ortaçağ döneminde; din temasının resim sanatına, dönemin kilise ve dini otoritenin etkili bir yansıması olarak görülmektedir. Ortaçağın kara lekesi olarak anılan engizisyon mahkemeleri kiliseye ait bir yargı sistemidir. Hristiyanlığa ve özellikle Katolik kilisesine uygun davranış sergilemeyen halk, işledikleri günahlar sebebiyle bu mahkemelerde yargılanmıştır. İnsanlık dışı ceza sistemiyle iz bırakan mahkemeler sanatçıların gözünden kan donduran işkence anlatılarıyla resmedilmiştir.

Ortaçağda insanlık üzerindeki dini baskı, krallık ile papa arasındaki güç çatışması gibi birçok sebep din üzerindeki birliği bozacak ve kilise mezheplere ayrılacaktır.

Rönesans Döneminden Modernizm' e kadar Sanat-Din İlişkisi

Yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans 15. Yüzyıl başlarında İtalya'da başlayan bir dönemdir. Avrupa için önemli bir dönüm noktası olan Rönesans dönemi, keşiflerin başladığı, bilimin ilerleyişinin hız kazandığı, matbaanın icadı ile yazılı kaynakların üretilmesi ve yayılması gibi birçok gelişimin ciddi derecede hissedildiği bir dönem olarak sosyal, ekonomik, sanatsal faaliyetlerinde paralel olarak hızla gelişim sürecine girdiği dönemdir.

Akılcılığın ve felsefenin daha fazla hayata konu olması insanlarda hümanist düşüncüyü tetiklemiştir. İnsanların çoğu şey gibi din üzerine de sorgulaması sonucunda dinin yaşam ve toplumlar üzerindeki baskı dolayısıyla sanat üzerindeki baskı da azalmıştır. "16. Yüzyılda patlak veren dini anlaşmazlıklar, Kilise sanatının yok edilmesiyle sonuçlandı ve hamiliğe yıkıcı bir etkisi oldu" (Hodge, 2021, s. 17) .

Rönesans Dönemi resim sanatının gelişmesindeki ana sebepler yağlı boyanın icadı, resimde perspektif, renk, anatomi, oran orantı gibi tekniklerin ilerletilmesi olmuştur. Her ne kadar sanatsal bir devrim dönemi olsa da konu bakımından dini tasvirler, mitolojik anlatılar en yaygın resim temaları olmuştur.



Resim 2. Albrecht Dürer, *Kutsal Üçlü Birliğin Hayranlığı*, 1511, 1350x1234 cm. tahta zemin üzerine yağlı boya. ,Kunsthistorisches Museum, Viyana, Avusturya.

Rönesans döneminden günümüze kadar adını duyduğumuz birçok sanatçı Yüksek Rönesans Dönemi'nde yaşamış, eserler vermiştir. Resmin matematiksel kurallara göre yapıldığı, kusursuz tekniklerin uygulandığı bu dönemde dinin sanata desteği göz ardı edilemez bir faktördür (Resim 2). "15. Yüzyılın sonundan itibaren, Katolik Kilisesi'nin gücü Roma'da istikrar kazanınca, şehri yeniden eski görkeminde kavuşturmaya azmeden pek çok papa, sanatı ve mimariyi devreye soktu" (Hodge, 2021, s. 19).



Resim 3. Raffaello Sanzio, *Atina Okulu*, 1509-1511, 500x770 cm. Fresk ,Apostolik Sarayı, Vatikan.

16. yüzyılda Katolik Kilisesi'nin oldukça güçlenmesi ve din dokunulmazlığına sığınarak siyasetle sosyal yaşantıyla olarak ilişkileri, Katolik Kilisesi'ne karşı yapılan reform hareketleri tetiklemiştir. Reform hareketleri sebebiyle Avrupa içinde huzursuzluk, kargaşa baş göstermiştir ve Avrupa' da bölünmeler, savaşılar, yaşanmıştır.

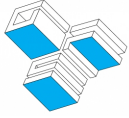
Katolik Kilisesi'nin itibarının zedelenmesi, eski hâkimiyetinin yok olması, yaşanan toplumsal, siyasi olaylar bağlamında sanat dini, mistik konulardan uzaklaşmıştır. Avrupa'nın sömürge yarışı, sanayileşme, iç karışıklık gibi yeni bir dönemin temellerini attığı yıllarda siyaset sanatın da içine girmeye başlamıştır. Romantizm ve gerçekçilik sanat akımları Fransız devriminden sonraki toplumsal hayal kırıklığını, sosyal adaletsizlikleri konu alarak ağırlıklı din temalı resimlerden arınmıştır. İnsana, adalete, özgürlüğe odaklanan toplum artık insani haklarını savunur halindedir. Sanat da bu bağlamda şekillenmiş ve sanatçılar fikirlerini eserlerinde yansıtmaya özgürlüğünü yakalamışlardır. Akademik resmin dayattığı pürüzsüz, yapmacık, samimiyetsiz resim sanatına başkaldırarak tepki göstermiştir.



Resim 4. Edouard Manet, *Kırda Kahvaltı*, 1863, 82x105 cm. Tuval üzerine yağlı boya, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Manet'in 1863 yılında yaptığı *Kırda Kahvaltı* (Resim 4) resmi, kilise gibi dini bir baskı altında olmasa da dönemin toplumu ve sanat eleştiricileri tarafından kötü eleştirilmiştir. Resimde iyi giyimli 2 beyefendiye eşlik eden çıplak kadın figürleri, izleyicide fahişe izlenimi bırakmıştır. Toplumun ahlaki normları sebebiyle bu eser yapıldığı dönemde oldukça çirkin, ahlaksız ve sapkın bulunmuştur. Manet'nin cesur tavrı ve sanatın özgürleşmesi üzerine yorumlanabilecek bu resim bazı görüşlere göre modern sanatın başlangıcı kabul edilir.

Modern Resim Sanatında Din Teması



19. yüzyılda sanayi devrimi, kentleşme, sömürgecilik, teknolojinin, bilimin, felsefenin ilerleyişi gibi sebepler yeni bir dönemin geldiğini göstermiştir. Yeni düzenden sanat, kabuğunu kırıp bambaşka bir yapıda kendini göstermiştir.

Modernizm birçok alanda yaşanan bir devrim olarak nitelendirilebilir. Özellikle felsefe, sanat üzerindeki etkisi toplumların modernleşmesine en büyük katkısı sunmuştur. Modernizm; dönemin yaşanan kargaşa ortamından, sosyal eşitsizliklerden kurtulmayı, teknolojiyi doğru kullanıp refah seviyesinin artması, özgürlüğün her kesime hitap etmesi ve hastalıklı kötü geleneklerden kurtulup yeni, akılcı, hümanist, sorgulayan, iyi ve barışçıl bir kültür getirmeyi amaçlamıştır.

Modernizm 'den sanat hem biçimsel hem düşünsel açıdan etkilenmiştir. Modern Sanat olarak adlandırılan dönemde geleneksel resimden kopuşu, akademik eğitime karşı çıkmakla başladığını söylenmiştir. Modern Sanat, biçimsel olarak İzlenimcilik akımıyla belirginleşmiştir. Akademinin kuralcı, klasik öğretilerine karşı çıkarak resimlerde renk kullanımı, ışık kullanımı form gibi biçimlerde özgürleşmiştir.

İzlenimciler atölye resmine başkaldırarak doğayla iç içe geçip açık havada olduğu gibi değil görüldüğü gibi resmederek sanatçının yapıtı üzerindeki kişisel özgürlüğünü artırmıştır. İzlenimciliğe tepki olarak doğan dışavurumculuk modern sanat karakterini başka bir boyutta güçlendirerek sanatçının duygularını eser üzerinde yansıtmıştır. Modern sanatın içkin özelliği dışavurumculuk ile belirgin hale gelmiştir.

Dışavurumcu eserlerde belirgin ve şiddetli fırça darbeleri, özgür renk kullanımı, deformasyonlar sanatçının duygularını resim diliyle yansıtmıştır. Fovizmin ve Dışavurumculuğun biçim bozmalarını ileri seviyeye taşıyan Kübizm, görüneni geometrik biçimlerde resmederek yeni bir resim dili geliştirmiştir. Modern sanatın geleneksel sanatla en büyük ayrımı temsil üzerinedir.

Modern resim bir şeyi temsil etmekten kaçınır. Modern resmin izleyiciyle kurduğu bağ estetik üzerine olmuştur. Temsil öğeleri sahte bir estetik izlenim uyandırır. Modern resim yapıtları, izleyiciyi yanıltmadan, ahlaki değerlerinden yardım almadan ona estetik yoluyla izlediği eserin resim gerçekliğini vermektedir. Bu amaçla soyut sanat eserleri biçimsel ifade olarak izleyicide saf sanat duygusunu uyandırır.

Düşünsel açıdan modern sanat, geleneklere itiraz üzerine bir pencereden izlenebilir. Geleneksel sanatın kurumlara, kiliseye, topluma bağlı bir tarafı vardır. Sanatçılar yeterince özgür değildir. Akademi, belli kurallar çevresinde eğitim vermektedir ve sanatsal yaratıcılık üzerinde olumsuz etkileri vardır.

Çoğulcu anlayışla sanat toplum içindir görüşü toplumsal normları sanat ve sanatçı üzerindeki baskıyı artırmıştır. "Aristoteles ya da Tolstoy gibi büyük düşünürlerin iddia ettikleri gibi sanatçı, mutlaka toplumun ahlaksal ve sosyal kurallarına uymak zorunda değildir. Böyle bir düşünce, güzeli iyi ve faydalı olan ile birbirine karıştırmaya neden olur. Salt ahlaka hizmet için uğraşan bir sanat, sanat olmaktan çıkar, içtenliğini yitirir. Sanatçının sorumluluğu düşünürün ya da din adamının görevine benzemez. Sanatçı, ortaya koyduğu yapıtında ahlak kaygısına düşmeden erdeme hizmet edebilir. Çünkü sanat yapıtının etkileyici gücü fazladır. Ahlakla ilgili olumlu veya olumsuz yapıtlar verebilir. Aslında sanatçının ahlak kuralları ile ilgilenmemesi, onun ahlaksız

olduğunu göstermez. Sanat hangi konuyu işlerse işlesin onun amacı, güzeli ve onunla ilgili fikri ve duyguları gerçekleştirmek ve tanıtmaktır" (Ersoy, 2016, s. 61-62).

20. yüzyılın başında gerçekleşen 1. Dünya Savaşı, Modernizm' e olan güveni sarsmıştır. Vaat ettiği tersine oldukça kötü sonuçlar doğuran modernleşme, Avrupa' da köklü değişikliklere yol açmıştır. Milyonlarca insanın öldüğü, kazananın bile büyük kayıplar ve zararlar gördüğü savaş sonrası Avrupa siyasi değişimler yaşamıştır.

Savaş yılları süren İspanyol gribi, savaş sonrası oluşan büyük buhran dünyayı bunalım içine almıştır. İnsanların umutsuz, inançsız oldukları toplumlar içinde sanat yeni kırılmalar yaşamıştır. Savaş yılları ortaya çıkan Dadaizm, her şeyin anlamsızlığını vurgulamıştır.

Sanatın da anlamsızlığını vurgulayarak, hem konu hem biçim olarak eski sanat anlayışını yıkmayı hedeflemiştir. Marcel Duchamp(1887-1968)'ın 1917 yılında yaptığı "Fountain"(çeşme) eseri, herkesin ulaşabileceği endüstriyel bir ürünün sanat eseri olabileceğini kanıtlamıştır.

Sanatın bir yaratım süreci olduğuna değinen ve eserin ne olduğu değil, sanatçının o esere ne anlam yükleyerek onu tanımlı dışında bir eser yapabildiğine vurgu yapan Duchamp bilinen sanat normlarını yıkarak yeni bir dönemin başlangıcına işaret etmiştir.

Modern resim sanatının bu sorgulayıcı ve yenilikçi tavrı, her konu gibi din üzerinde de etkisini göstermiştir. Modern sanatçıların eserlerindeki din teması, modernizmin dinamikleri doğrultusunda bir anlatı sunmuştur. Artık sanat, dini yaymaya, faydalı olanı aşlamaya yönelik bir hizmet değildir. Toplumsal kaygı içinde olmadan sanatçı dini konu ve figürler üzerinden kendi fikirlerini yansıtır. Sanatçının ve sanat eserinin özgür tavrı birçok açıdan tepki toplamaya devam etmiştir.

Francis Bacon, "Velázquez'in Papa Innocent X Portresi Sonrası Çalışması"



Resim 5. (Sol) Diego Velazquez, Papa Innocent X Portresi, 1650, 140x120 cm.

Tuval üzerine yağlı boya, Doria Galerisi, Roma.



Resim 6. (Sağ) Francis Bacon, *Study After Velazquez's Portrait of Pope Innocent X.*,

1953, 153x118 cm. Tuval üzerine yağlı boya, Des Moines Sanat Merkezi Iowa.

Ortaçağda ve Rönesans Avrupa'sında papanın gücü azımsanamayacak kadar fazladır. Dönemin engizisyon mahkemesinin başında olan Hristiyanlık ve din işlerinde en yetkili olan kişidir. Velazquez'in resminde(Resim 5) papa olduğu gibi kudretli, güçlü, kendine güvenen biri olarak resmedilmiştir. 300 yıl sonra değişen dünya düzeni ve dinin hayat üzerindeki egemenliği değiştiği sanat üzerindeki yansıması da değişmiştir.

Modern sanat ile geleneksel resim bağlamında iyi bir karşılaştırma olan Bacon'ın resmi(Resim 6), papayı ıstırap, korku, endişe duyguları ile resmetmiştir. Geleneksel dönemde eleştirilemeyecek kadar söz sahibi ve kudretli olan papa, modern dönemde yaptığı yanlışların hesabını ödermişçesine, vicdan azabıyla ve kötü durumda resmedilmiştir. Modern sanatın eleştirel yaklaşımı din teması üzerinde, papanın engizisyon mahkemelerindeki yargıları kendi üzerinde veriliyormuş izleniminde aktarılır. Ayrıca yüzündeki endişe korku gibi ifadeler artık papanın ve dinin eski baskın gücü kalmadığına yorumlanabilir. Biçimsel açıdan resimleri karşılaştıracak olursak, Velazquez papayı gösterişli, iyi giyimli, sözü geçer biri olduğunu belli edercesine resmetmiştir. Bacon, bu izlenimlerin tersine şiddetli fırça darbeleriyle, silinik, soğuk renkler kullanarak perişan ve korkan biri olarak resmetmiştir.

Chris Ofilli, Kutsal Bakire Meryem Çalışması



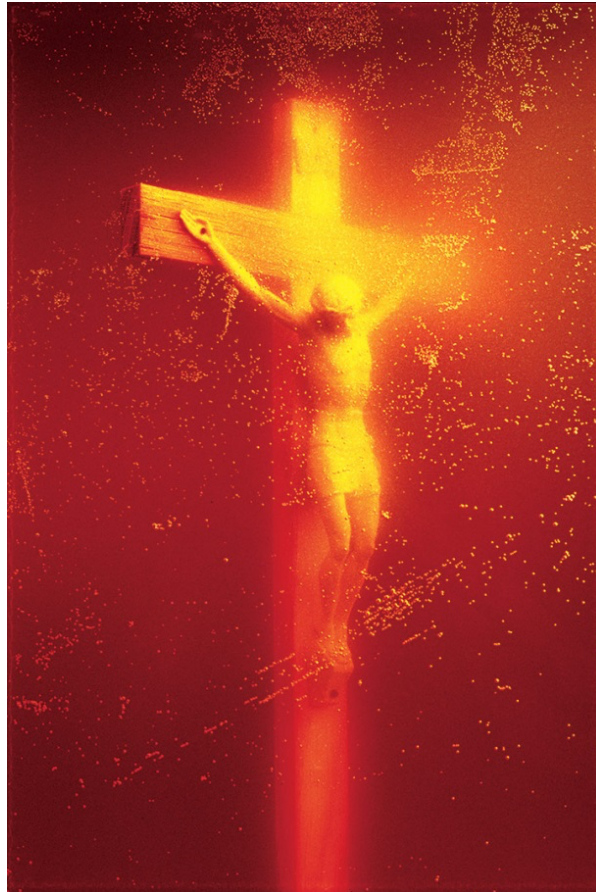
Resim 7. Chris Ofilli, *Kutsal Bakire Meryem*, 1996, 243x182 cm. Tuval üzerine karışık teknik, Brooklyn Müzesi, New York.

Chris Ofilli'nin 1996 yılında yaptığı resim(Resim 7), toplumsal olarak ve din mensupları tarafından tepki toplamıştır. Meryem Ana'yı siyahi bir kadın olarak resmederek ırk ve kimlik üzerine dikkat çekmiştir. Resimde fil gübreleri kullanımı, kutsal bir imgeye saygısızlık olarak nitelendirilmiştir. Resim üzerinde porno dergilerinden kesilmiş vajina fotoğrafları yerleştirilmiştir. Bu durumu geleneksel dini sanatta resmedilen çıplak figürlere karşı bir gönderme olduğu düşünülebilir. *"Ofilli'nin Meryem Ana'nın bir resmine fil gübresi attığını iddia ettiği bildirildi: "İnsanların Bakire Meryem'in bir resmine fil gübresi attığı, sözde sanat eserlerine sahip olma fikri iğrenç."*

Basın, ayrıca tablonun dışkı ile "lekelendiğini", "sıçratıldığını" bildirdi. Bir Roma Katoliği olarak yetiştirilen Ofilli, "fil gübresi kendi başına oldukça güzel bir nesne" yorumunu yaptı. -Tabloyu savunan müze muhafızları, bu Meryem Ana değil, bir bir resim! Açıklamasında bulunmuştur" (Vikipedi, 2021). Ofilli'nin çalışmasında geçmiş önemli sanat figürlerinden olan Meryem Ana, eklektik bir biçimde modern sanatta yeniden kullanılmıştır.

Bütün ahlaki kültürel normların dışında incelenecek olduğunda, modernizm sonrası resim sanatındaki farklı üslup arayışları içerisinde resim ile farklı malzeme kullanımı, deneysel çalışmalar kabul görür konumdadır. Fakat izleyici için insanların kültürel, dini ve ahlaki değerleri sanat eseriyle ilişkisini kesmemiştir. Yine de geçmiş sanatının dine ve ahlaka olan bağımlılığını çok büyük ölçüde kırıp modernizm ile beraber sanatın özgürleşmesi söz konusudur.

Andres Serrano, İdrarlı İsa Çalışması



Resim 8. Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987, 150x100 cm. Fotoğraf, Stux Galeri, New York.

Serrano'nun 1987 yılında yaptığı çalışmada (Resim 8), çarpmıha gerilmiş İsa figürünün idrarla dolu plastik bir kaba koyulduğu görülür. Eserin altında yatan fikirler, sanatçının amacı sorulmaksızın eser büyük bir tepki toplamıştır. Sergilendiği müzeleri basan insanlar, eserin kopyalarına zarar verenler olmuştur. Serrano'nun bu çalışmasının inançlara yönelik bir hakaret ve provokatif bir çalışma olduğu düşünülmüştür. Serrano tepkilere yönelik "pisliğe bulaşmadan arınamazsın" sözünde bulunmuştur.

İdrarlı İsa resmi, özünde çağdaş kültürün din ve özellikle Hristiyan imgelerini ticari amaçla kullanıldığına, geçmişten günümüze insanların zayıf noktası olarak görülen dini duyguları üzerinden çıkar elde edildiğine ve kutsallığın değerinin düşürüldüğüne karşı gösterilen bir tepkidir. Serrano bu eseri üzerine yaptığı açıklama da "küfürle ima edildiği iddiasını açıkça reddetmiştir ve bunun yerine ciddi bir Hristiyan sanat eseri olarak tasarlandığını söylemiştir. 'Sembolize ettiği şey Mesih'in öldüğü yol: kan ondan çıktı ama idrar ve pislik de öyle.

Belki İdrarlı Mesih çalışması sizi überse, çarpmıha gerilmenin gerçekte neye benzediğine dair bir fikir verdiği içindir... Bir Katolik olarak doğdum ve büyüdüm ve tüm hayatım boyunca bir Hristiyan oldum" (Wikipedi, 2021) sözlerinde bulunmuştur.

Sonuç

Bu çalışmada geleneksel ile modern, post-modern dönemlerdeki sanat dinamiklerinin, din teması üzerindeki farklılıkları incelenmiştir. Dönemler değiştikçe insanların dünyayı ve kavramları anlayışı da değişmektedir. Bu bağlamda sanat olgusunun da dönemler üzerinde farklı tavırları vardır. Geleneksel resim ile büyük ayrılıklar yaşayan günümüz resim sanatı, eskiden yaygın olarak alınan din temasından uzaklaşmış ve bu mesafe modern sanatın dinden nefret ettiği düşüncesini doğurmuştur. Yapılan araştırmalar sonucunda modern sanatın özellikleri incelenmiş ve din temasını barındıran modern sanat eserleri analiz edilmiştir.

İncelemeler sonucunda elde edilen sonuç, sanatın günümüzde özgürleşmesi sebebiyle din konusunda fikirlerin daha serbest ifade edilmesi yönündedir. Eserlere yüzeysel izleyici gözüyle bakıldığında provokatif eserler olarak algılanması normaldir. Fakat sanatsal düzeyde incelendiğinde çalışmaların dine karşı bir nefreti olmadığı aşikârdır. Sanatın dönemsal olarak üstlendiği görevler doğrultusunda incelendiğinde, zamanında iyiye teşvik eden faydalı olan sanat zamanla faydadan uzaklaşıp estetik duyguya yönelik ilerleyiş göstermiştir.

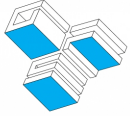
Modern öncesi resim sanatında kullanılan din teması dinin faydası üzerine kurulmuşken, modern dönem ve sonrasında din teması, "İdrarlı İsa" eserinde olduğu gibi dinin inanç dışı amaçlarla kullanıldığına, sahtekârlığa yönelik bir tepki göstermiştir. Bu çalışma, modern ve postmodern dönemlerde eserlerin kavramsal boyutlarıyla incelenmesine yönelik araştırılmıştır. Günümüzde sanat daha eleştirel, belirsiz, kuralsız dolayısıyla oldukça özgür bir konumdadır. Günümüz sanat eserlerinin doğru algılanabilmesi için, içinde bulunduğu sanat döneminin özellikleri çerçevesinde değerlendirilmelidir.

Kaynakça

Kitaplar

Antmen, Ahu (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 8. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Baudelaire C. (2017). Modern Hayatın Ressamı, 9. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları.



- Berger, J. (2017). Görme Biçimleri, 23. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Cömert, B. (2014). Mitoloji ve İkonografi, 4. Basım, Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Eco, U. (1998). Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, 10. Basım, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Erden, E. O. (2016). Modern Sanatın Kısa Tarihi, 2. Basım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Eroğlu Ö. (2016). Resmi Anlamak, 1. Basım, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu Ö. (2016). Bir Resme Nasıl Bakmalıyız, 2. Basım, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2018). Yeni Modern "Francis Bacon", 1. Basım, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ersoy, A. (2016). Sanat Kavramlarına Giriş, 1. Basım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erzen, N. J. (2020). Çoğul Estetik, 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Harrison, J. (2001). Yeni Sanat Tarihi, 2. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Harrison – Wood, Charles – Paul (2003). Sanat ve Kuram 1900 – 2000 Değişen Fikirler Antolojisi, 2. Basım, İstanbul: Küre Yayınları.
- Hodge, S. (2021). Sanatın Kısa Öyküsü, 5. Basım, İstanbul: Hep Kitap.
- Hopkins, D. (2018). Modern Sanattan Sonra 1945-2017, 1. B asım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Klee, Paul (1948). Modern Sanat Üzerine, 6. Basım, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Read, H. (2020). Modern Sanat Felsefesi, 1. Basım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sartre, Jean-Paul (1960). Varoluşçuluk, 29. Basım, İstanbul: Say Yayınları.
- Turani, A. (1990). Dünya Sanat Tarihi, 19. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Thompson, Jon (2014). Modern Resim Nasıl Okunur, 1. Basım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yıldız, İ, E. (2020) Çağdaş Sanatta Postmodernizm Neo-Avanguardizm Sinizm, Postmodernizm Kavramı Üzerine. 1. Basım Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Wilson, M. (2015). Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, 1. Basım, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İnternet Siteleri

Vikipedi. (2021, Mart 31). *İdrarlı Mesih*. Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ adresinden alındı,

Erişim Tarihi:29.04.2021

Vikipedi. (2021, Nisan 3). *Kutsal Meryem Ana*. Wikipedia: https://tr.qaz.wiki/wiki/The_Holy_Virgin_Mary adresinden alındı,

Erişim Tarihi:29.04.2021

İfade Özgürlüğü Platformu. (2012, Ocak 23). *İsa'ya İşemek*. (<https://freespeechdebate.com/tr/case/isaya-isemek/> adresinden alındı.,

Erişim Tarihi:29.04.2021



Sylvester, D. (2004, Ocak). Francis Bacon. *Sanatsanat Dergisi*, 6.,

Erişim Tarihi:27.04.2021

Resimlerin Listesi

Resim 1. Sanatçı (bilinmiyor), Laokoon ve Oğulları, Agesandros, Athanodoros ve Polydoros, MÖ 1. Yüzyıl başı, 208x163 cm. Mermer Heykel, Vatikan Müzeleri, Roma, İtalya

<https://tr.pinterest.com/pin/666251338606965860/>,

Erişim Tarihi:22.04.2021

Resim 2. Albrecht Dürer, Kutsal Üçlü Birliğin Hayranlığı, 1511, 1350x1234 cm. tahta zemin üzerine yağlı boya. ,Kunsthistorisches Museum, Viyana, Avusturya.

[https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Albrecht_D%C3%BCrer_Adoration_of_the_Trinity_\(Landauer_Altar\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Albrecht_D%C3%BCrer_Adoration_of_the_Trinity_(Landauer_Altar)_-_Google_Art_Project.jpg),

Erişim Tarihi:22.04.2021

Resim 3. Raffaello Sanzio, Atina Okulu, 1509-1511, 500x770 cm. Fresk ,Apostolik Sarayı, Vatikan.

<https://www.pikist.com/free-photo-vrhhb>,

Erişim Tarihi:23.04.2021

Resim 4. Edouard Manet, Kırdan Kahvaltısı, 1863, 82x105 cm. Tuval üzerine yağlı boya, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

<http://www.sanatabasla.com/wp-content/uploads/2017/06/092-K%C4%B1rda%C3%96%C4%9Fle-Yeme%C4%9Fi-Luncheon-on-the-Grass-Manet.jpg>,

Erişim Tarihi:25.04.2021

Resim 5. (Sol) Diego Velazquez, Papa Innocent X Portresi, 1650, 140x120 cm. Tuval üzerine yağlı boya, Doria Galerisi, Roma.

https://salutatorium.files.wordpress.com/2018/05/retrato_del_papa_inocencio_x_roma_by_diego_velc3a1zquez.jpg,

Erişim Tarihi:27.04.2021

Resim 6. (Sağ) Francis Bacon, Study After Velazquez's Portrait of Pope Innocent X., 1953, 153x118 cm. Tuval üzerine yağlı boya, Des Moines Sanat Merkezi Iowa.

Url: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-after-velazquezs-portrait-pope-innocent-x>,

Erişim Tarihi:27.04.2021

Resim 7. Chris Ofilli, Kutsal Bakire Meryem, 1996, 243x182 cm. Tuval üzerine karışık teknik, Brooklyn Müzesi, New York.

<https://uploads7.wikiart.org/images/chris-ofili/the-holy-virgin-mary-1996.jpg>,

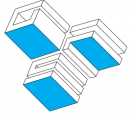


Erişim Tarihi:29.04.2021

Resim 8. Andres Serrano, Piss Christ, 1987, 150x100 cm. Fotoğraf, Stux Galeri, New York.

<http://dujye7n3e5wj1.cloudfront.net/photographs/1080-tall/time-100-influential-photos-andres-serrano-immersions-piss-christ-80.jpg>,

Erişim Tarihi:29.04.2021



TOPKAPI SARAYINDA BULUNAN 19. YY ÇİNİ SÜSLEMELERİNİN SANAT VE TASARIM AÇISINDAN GÖRSEL ÇÖZÜMLEMESİ

VISUAL ANALYSIS OF 19TH CENTURY TILE ORNAMENTS IN TOPKAPI PALACE IN TERMS OF ART AND DESIGN

Erol TÜRKMEN*

Öz

1453 yılında İstanbul'un fethi sonrasında Fatih Sultan Mehmet'in isteği üzerine 1460 yıllarında yapımına başlanan Topkapı Sarayı'nın inşası 1478 yılında tamamlanmıştır. Saray 19. Yüzyıla kadar sürekli olarak ek yapılarla genişlemiştir. Saray halkının Dolmabahçe sarayına taşınmasının ardından Topkapı sarayı son halinin 19.y.y ortalarında tamamlanmıştır. 1460 ve 1900 yılları arasından kullanılan sarayda bu tarihler arasındaki değişim çok net görülmektedir. Dönem padişahlarına göre değişen ve sürekli yeni yapılarla büyüyen sarayda değerli materyallerle yapılan tasarımlar lüks saray yaşantısını yansıtmaktadır. Saray içinde dönem padişahlarının kendileri için yaptırdıkları ek yeni odalarla, kendi tarzlarını yansıtmışlardır. Dönem mimarisine bağlı kalınarak tasarımlarda değişiklikler gözlenmiştir. Saray içi tasarımlarda genellikle İslami desenler ve tasarımlar dikkat çekmektedir odalarda boydan boya çinilerle yazılan dualar, kapılara yazılan âyetlere sık sık rastlanmaktadır. Mavi, kırmızı beyaz ve lüksün temsilci olarak gold renkler çok sık kullanılmıştır. Saray içindeki tasarımlar büyüleyici ve döneme ait izler taşımaktadır.

Bu bildiri; İstanbul Saray burnunda Osmanlı imparatorluğunun 600 yıllık tarihinin 400 yılı boyunca, devletin idare merkezi olarak kullanılan, bir zamanlar içinde 4.000'e yakın kişinin yaşadığı sarayda 1460 yıllarıyla 1900 lü yıllar arasında sürekli olarak ek yapılarla büyüyen sarayın, yıllar içindeki değişen saray içi süslenmelerinin 19.y.y. döneme göre sanat ve tasarım açısından görsel çözümlemesi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Topkapı Sarayı, İslami Tasarımlar, Osmanlı İmparatorluğu, 19.yy sanat ve tasarım

Abstract

After the conquest of Istanbul in 1453, the construction of Topkapı Palace, which was started in 1460 at the request of Fatih Sultan Mehmet, was completed in 1478. The palace was continuously expanded with additional buildings until the 19th century. After the people of the palace moved to Dolmabahçe Palace, Topkapı Palace completed its final form in the middle of the 19th century. The change between these dates can be seen very clearly in the palace, which was used between 1460 and 1900. The designs made with valuable materials in the palace, which changes according to the sultans of the period and constantly grows with new buildings, reflect the luxurious palace life. In the palace, they reflected their own style with additional new rooms built for them by the sultans of the period. Depending on the period architecture, changes were observed in the designs. Generally, Islamic patterns and designs draw attention in the interior designs of the palaces. Prayers written with tiles throughout the rooms and verses written on the doors are frequently encountered. Blue, red and white colors and gold as the representative of luxury were used very often. The designs inside the palace are fascinating and bear traces of the period.

In this statement; The 600-year-old form of the Ottomans on the nose of Istanbul Saray, the administrative center for 400 years, the palace, which lived in the palace, which was around 4,000 at a time in the 1900s, grew permanently with additional buildings between the years 1460 and the 19th century. relative to its application in art and design.

Keywords: Topkapı Palace, Islamic Designs, Ottoman Empire, 19th century art and design



ALTI AYDA BİR YAYIMLANAN ULUSAL HAKEMLİ DERGI

Geliş Tarihi / Received
17.06.2021

Kabul Tarihi / Accepted
13.08.2021

Yayın Tarihi / Publication Date
01.09.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding author
E-mail:
erol.turkmen0@ogr.dpu.edu.tr

Cite this article: Türkmen, E., (2021).
Topkapı Sarayında Bulunan 19. Yy. Çini
Süslemelerinin Sanat ve Tasarım
Açısından Görsel Çözümlemesi,
D-Sanat, Cilt:1, Sayı:2



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International License.



Giriş

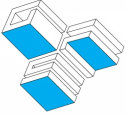
Bu bildiride; İstanbul Saray burnunda Osmanlı imparatorluğunun 600 yıllık tarihinin 400 yılı boyunca, devletin idare merkezi olarak kullanılan, bir zamanlar içinde 4.000'e yakın kişinin yaşadığı sarayda 1460 yıllarıyla 1900'lü yıllar arasında sürekli olarak ek yapılarla büyüyen sarayın, yıllar içindeki değişen saray içi süslenmelerinin 19. yy göre sanat ve tasarım açısından görsel çözümlenmesi yapılacaktır. Topkapı Sarayı; devletin en üst yöneticisinin yaşadığı ve devlet yönetimini idare ettiği yapıdır (Sağdıç, 2002, s. 211). Saray hem sosyal bir yerleşik yaşam belirtisinin olduğunu hem de yönetimde de yerleşik düzenin olduğunu gösterir (Cezar, 1977, s. 215). Kelime kökeni olarak incelendiğinde saray Türkçe'de Yusuf Has Hacib'in 1067'de yazdığı Kutadgu Bilig'de ilk defa geçtiği, "Han, Beylerbeği ve Beyler'in yaşadığı, pek çok çadır ve otağdan oluşan "Hükümdar Makamı" anlamına geldiği görülür (Sağdıç, 2006, s. 5).

Genel olarak kurulan her devlet ihtişamını ve gücünü yansıtmak için bir saray yaptırmış olup, bunu döneminin özelliklerine göre yapmıştır (Cezar, 1977, s. 215). Osmanlı Devlet'i de diğer kurulan devletler gibi var olduğu süreçte kendi ihtişamını yapılarında dönemin özelliklerine uygun yapmış ve sergilemiştir. Saray kelimesi Osmanlı'da padişaha ait olma durumunu belirtmiş, "Sarayı Hümayun" olarak geçmiştir. "Hümayun" kelimesi Osmanlıca sözlüklerde mübarek, kutlu, padişaha ait anlamlarındadır (Sağdıç, 2006, s. 7). Yine Osmanlı kaynaklarında "Südde-i Saadet", "Devr-i Devlet", "Dergâh-ı Mualla" isimleri ile de geçmiştir (Şimşirgil, 2005, s. 14). Avrupa'nın gösterişi ve ihtişamına tam zıt olarak, sade, sakin bir kitle sergilemektedirler (Kortan, 1985, s. 316).

İşte Topkapı Sarayı da bu bahsedilen özelliklerde olup Osmanlı Devlet'inin politik olarak geliştiği bir dönemde XV. Yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen ve bir nevi prototip kabul edilen Edirne Sarayı'ndan itibaren başlayan ve zaman içinde Osmanlı Saray anlayışının şekillendiği komplekstir (Kortan, 1985, s. 316). Topkapı Sarayı tamamen fonksiyonel olup içten dışa doğru bir düzende olup bünyesindeki her bir yapı ile bağlantılıdır.

Öyle ki her bir yeni dönemde eklene yapı bir diğerini taklit etmediği gibi döneminin de mimari ve süsleme özelliklerini yansıtmıştır (Kortan, 1985, s. 316). 1453 fetihle beraber sadece siyasi alanda değil sosyal alanda da hızlı bir ilerleme hedeflenmiş ve "Sarayı Atik-i Mamure" de denilen Eski Saray, fetihden hemen sonra yaptırılmıştır (Uzunçarşılı, 1988, s. 15). Padişahlar tarafından çok tutulmaması üzerine "Sarayı Atik'den" iki yıl sonra yeni Saray'ın yapımına 592.600 metrekarelik bir arazide halkın "Zeytinluk" olarak adlandırdığı eski Bizans akropolü üzerinde başlanmış ve adına Yeni Saray yani "Sarayı Cedit-i Amire" denilmiştir (Uzunçarşılı, 1985, s. 15).

Saray'ın inşaatına 1465 ten sonra başlanmış Yeni Saray inşası, sarayın ana girişi olan Bâb-ı Hümayun'un üstündeki kitabede belirtildiği gibi, 1478 senesinde bitirilmiştir. Topkapı Sahil Sarayı, 1863 yılında yanınca, "Sarayı Cedit" ya da "Yeni Saray" adını taşıyan yapı, "Topkapı Sarayı" olarak anılmaya başlanmıştır (Sözen, 1990, s. 62). Topkapı Sarayı'nın inşaatı için ülkelerden ustalar getirilmiştir. Bunlara örnek olarak sarayda yer alan kuleler gösterilmekte olup Avrupai tarzdaki bu kuleler Avrupalı ustaların sarayın yapımında çalıştıkları varsayımını güçlü kılmaktadır (Ayverdi, 1974, s. 685), (Necipoğlu, 2007, s. 46). II. Mehmed tarafından kurulan bu saray, XIX. yüzyıla kadar hanedanın yaşamının sürdürdüğü yer olmanın yanında Osmanlı İmparatorluğu'nun idare merkezi olarak da faaliyet göstermiştir. 1856 senesinde ise Dolmabahçe sarayına geçilmesiyle önemi



değişmiş fakat tamamen terk edilmemiştir. Bayram, cülus, cenaze ve elçi kabulleri gibi resmî devlet törenlerinde zaman zaman kullanılmaya devam edilmiştir.

Saray, XV. yüzyılda birbirini takip eden üç avlu çevresinde gelişen yapılardan oluşmuştur. Birun (dış), Enderun (iç), ve Harem bölümleri değişik avlular ve bahçelerdir (Seçkin, 1995, s. 193). Halka açık bölümden, sultanın özel yaşamına harem denilen ilişkin binaların yer aldığı özel bölüme doğru, hiyerarşik bir düzende ilerlemektedir (Seçkin, 1995, s. 184). Bütün saray bölgesi “Sur-ı Sultanî” olarak bilinen, surla çevrelenmiştir. Bu surda üçü büyük, beş hizmet kapısı vardır. Sarayın özünü üç kapı oluşturmaktadır. Bunlardan ilki Bâb-ı Hümayundur ve Alay Meydanı olarak da bilinen birinci avluya açılır.

İkinci kapı Bâbüsselâm adındadır ve Divan Meydanı ya da İkinci yer diye adlandırılan, sarayın asıl yapılarının bulunduğu avluya açılır. Bu avludan ise Bâbüssaâde denilen bir kapı ile Üçüncü yer yani Enderun Meydanı’na geçilir. Bâb-ı Hümayun, Alay Meydanı’na yani saraya ve birinci avluya girişi sağlamaktaydı (Necipoglu, 2007, s. 59). Üstte bir köşk, altta anıtsal bir kapıdan ibaret olan girişin ahşap köşkü, 1867 senesinde yanmıştır. Bâb-ı Hümayun’un karşısındaki Ayasofya Camii, saray ile yakın ilişki içindedir; padişahlar çoğu zaman cuma ve bayram namazlarını bu camide kılarlardı.

Birinci avluda sayısı çok olan yapılardan sadece kuzeybatı kısmındaki eski Aya İrini Kilisesi ile yanındaki darphane, günümüze kadar gelebilmiştir. Osmanlı dönemi boyunca savaşlarda ganimet olarak ele geçirilen silahlar Aya İrini’de saklanmıştır. Fethi Ahmed Paşa’nın oluşturduğu ilk Osmanlı müzesi de 1848 yılında bu binada açılmıştır (Şimşirgil, 2005, s. 33). Yine bu avludaki, Çinili Köşk hem tasarımı hem de iç mekân süslemeleri açısından Orta Asya Türk mimari geleneğine bağlı özellikler yansıtmaktadır.(Sözen, 1990, s. 63).

Bâbüsselâm; ikinci avluya açılan kapıdır. Bu kapı, II. Mehmed ve I. Süleyman dönemlerinde inşa edilmiştir. Oldukça ihtişamlı olan bu kapı, devletin yönetildiği birimlerin olduğu avluya açılırdı. Ayrıca bu kapıdan sadece padişah atla geçebilirdi (Şimşirgil, 2005, s. 33). İkinci avlu Divan Divan Meydanı olarak bilinir, burada yer alan mutfakların kısmen yapılış döneminden kaldığı ve mimarı Hassa Baş mimarı Mimar Sinan’dır (1538-1588). Bu avlu da kuzeydoğuda, Kubbealtı (Divanhane), ve onun bitişiğinde dış hazine (Hazine-i Âmire) yer almaktadır. İkinci avlunun; Kubbealtı’nın arkasında ahırlar (İstabl-ı Âmire) bulunmaktadır.

Kubbealtı, bugünkü şeklini, I. Süleyman döneminde almıştır. Kubbealtı’nın hemen arkasında Adalet Kulesi, sarayın en belirgin ve en yüksek yapısı olarak görülmektedir. Adalet Kulesi (Kasr-ı Adl), Kubbealtı’nın arkasında yer alan Harem ile arasındaki irtibatı sağlar. Bir kaz kez yeniden inşa edilse de bugünkü hâli Sultan Abdülmecid dönemine tarihlenir (Şimşirgil, 2005, s. 48)

Üçüncü avluya açılan kapı, Bâbüssaâde’dir. Üçüncü avluda kapının hemen arkasında ve ona bitişik olan Arzodası ile bir bütün oluşturmaktadır. Bâbüssaâde’nin bugünkü şekli 1774’e aittir. Üçüncü avlu, başta II. Mehmed’in özel yaşama alanı olarak tasarlanmış olup güneydoğuda Fatih Köşkü (İç Hazine) olarak bilinen, L şeklindeki, üç kubbeli, revaklı yapı topluluğu, kuzeydoğu köşesinde ise onun özel dairesi olan dört kubbeli Hasoda bulunmaktadır. Günümüzde Hırka-ı Saadet Dairesi olarak bilinmektedir (Sözen, 1990, s. 65).

Üçüncü Avlunun sağ köşesinde ve Saray Burnu’nun en hakim noktasında “Fatih Köşkü” bulunmaktadır. 1472’ye tarihlenen bu yapı, tipik Türk evi modeline göre kurulmuştur (Şimşirgil, 2005, s.111). Harem, ilk başta taşlık denilen küçük avlular etrafında yarı bağımsız yapılardan oluşmaktaydı. II. Mehmed’den sonra sürekli genişletilmiş olup bunlara örnek olarak Valide Taşlığı ve

Dairesi, Cariye Taşlığı, Darüssaâde (Kara Ağalar) Koğuşları'dır. Harem'in en önemli köşkleri 1578'de Mimar Sinan tarafından inşa edilmiş olan, III. Murat Köşkü'dür.

Daha sonra harem mekânlarına III. Osman (1754-1757), III. Selim (1789-1807) ve I. Abdülhamid (1774-1789) tarafından yaptırılan ilave daireler, dönemin barok ve rokoko üslubunda bezenmiş en güzel örnekleridir (Sözen, 1990, s. 74). Sadece Osmanlı sivil mimarisinin en gözde yapılarından biri değil, aynı zamanda İslam dünyasının en iyi korunmuş harem yapılarından da biridir (Sözen, 1990, s. 74).

Üçüncü avlunun arkasında padişaha özel Hasbahçe, inşa edilmiştir. Burada yetiştirilen lalelerden dolayı Lale Bahçesi olarak da bilinir. Fatih tarafından inşa edilen Hasoda'nın hemen arkasındaki Dördüncü Yer, Sofa-i Hümayun olarak bilinmektedir. Padişahların hayatlarını geçirdiği bu terasta, IV. Murad (1623-1640) başarılı seferler hatırasına Bağdat ve Revan köşkleri inşaa edilmiştir. Bu iki köşk, XVII. yüzyılın Osmanlı sivil mimarlığının en güzel örneklerindedir.

1. Saray İçi Süslemelerinin Örneklerle Çözümlemesi

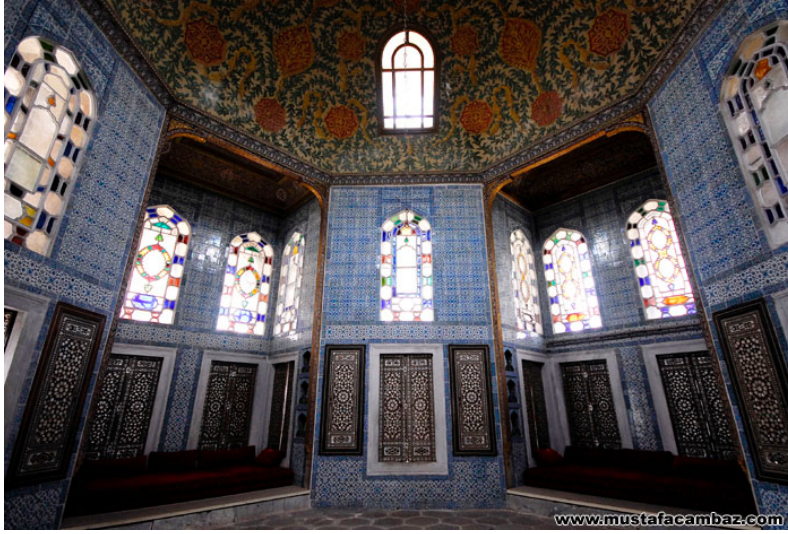
Topkapı Sarayı'nda, klasik Osmanlı üslubunda, sembolizmi içeren, tek kubbeli iki sıra pencereli, çini kaplı yapıların yanın sıra dönemdeki konut mimarisinin de kullanıldığı görülmektedir. Sarayda bulunan mekânların iç düzenlemesi yüzyıllar içinde değişen şartlara dönemin "modasına" uydurularak yenilenmiştir, fakat bunun yanında çok az sayıda mekânın orijinal bezeme tasarımı günümüze kadar gelebilmiştir. Gerek çini bezemeleri gerekse ahşap kapı pencere ve kapı kanatları, gerekse sarayın içini do laşan zengin ayet, hadis ve güzel sözlerden oluşan dönemin meşhur hattatları tarafından hazırlanan levhalar mevcuttur (Eldem, Akozan, 1982, s. 40). Çalışmada bunları örneklendirerek çözümlenmek hedeflenmiştir.

1.1. Revan Köşkü'nün Sanatsal Özellikleri

Revan Köşkü 1635 (H 1045) senesinde Erivan kalesinin alınmasından ardından IV. Sultan Murat tarafından yaptırılmıştır. Köşk Revan Odası, Sarık Odası, Destar Odası, Çifte köşkler olarak da bilinmektedir (Sınar, 1982, s. 7). Mimarı ise Koca Kasım'dır. Sekizgen plan şemasında olsa da Hırka-i Saadet dairesinin önünde inşa edildiği için sekizgen plan şeması tam olarak uygulanamamıştır (Ortaylı, 2007, s.164).



Görsel 1: Revan Köşkü Genel Görünüş



Görsel 2: Revan Köşkü İç Mekân

Köşkte ilk gözümüze çarpan şey duvarları kaplayan mavi-beyaz çinilerdir. XVI. yüzyıl sonu İznik üretimi olan bu çiniler İnce taneli, beyaz hamurlu, beyaz astarlıdır ve renkli sır tekniğinde karo parçaları halinde uygulanmıştır. Kompozisyon bütünlüğü mevcut değildir. Yeşil zemin üstünde rumi, penç, hatayi ve yapraklardan oluşan kompozisyonlar mevcuttur. Kendi hattı üzerinde devam eden rumi motifinde sarı ve lacivert renk görülürken; yine kendi hattı üzerinde devam eden hatayi üslubu, motiflerde mavi, siyah, kiremit kırmızısı görülmektedir. Diğer bir nişte; Kobalt mavisi zemin üzerine, sarı ve turkuaz rengin kullanılıp rumi motifi ile beraber; kırmızı, siyah ve turkuazın kullanıldığı hatayi, penç ve yaprak motifleri görülmektedir (Koçer, Yeşilyurt, 2014, 168).



Görsel 3: Revan Köşkü çinili nişler



Çizim 1: Revan Köşkü niş alınlıkları desen şeması



Görsel 4: İç ve Dış Duvar Çinileri Örneklerinden

Beyaz zemin üzerine lacivert renkli kontür, diğer renkler kobalt mavisi, turkuaz ve beyaz kullanılmıştır. Tasarım da kendi içinde dairesel bağlanan sapsız üzerinde yer alan hatayi gurubu motiflerinden çoğalan tam ulama kompozisyon özelliği görülmektedir. Günümüze sağlam ulaşmış olsa da 1998 – 1999 – 2000 yıllarında Topkapı Sarayı Saray Yapıları Projesi Kapsamında, geçirdiği restorasyonda çinilerde işlem görmüştür.



Çizim 2: Revan Köşkü Panonun Deseni

Yine bir başka ulama çini bordür örneği XVII. yüzyıl İznik atölyelerinde yapıldığı görüşü hâkim olup, sır altı tekniğinde yapılmıştır (Koçer, Yeşilyurt, 2014, 170). Genel olarak bordür, şemse içerisinde, iki uçtaki zemin turkuaz olup kompozisyonun tam ortasında rumi ve şemse içerisinde turkuaz zeminli bulut görülmektedir. Zemin mavi renktedir, motifler beyaz bırakılmıştır (Koçer, Yeşilyurt, 2014, 170). Bu bordür Revan Köşkü duvarlarının yanı sıra Bağdat köşkü iç mekân duvarları, dış duvarları ve Sünnet odasının iç duvarlarında da görülmektedir



Çizim 3: Revan Köşkü Bağdat Köşkü iç mekân ve dış duvarlarda ve Sünnet odası iç duvarlarında yer alan bordür desen şeması

Çini panolar sadece mekânların duvarlarında kullanılmamış, pencere içi ve alınlıklarda da kullanılmıştır. Buralarda genellikle kompozisyonlar alana göre ayarlanmış ve çini desenleri uygulanmıştır (Bozbaş,2008, 197).

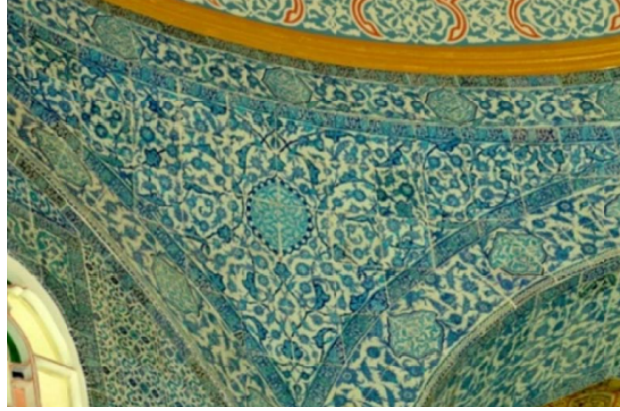


Görsel 5: Binanın içte ve dışta ikinci kat pencere alınlıkları

XVII. yy. Kütahya çinisi, Sır altı boyama tekniğinde olup, zemin beyazdır. Üzerine lacivert renkli kontür şeklindedir. Diğer renkler kobalt mavisi, turkuaz ve beyazdır. Hatayi grubu motifleri yarı sivilize edilmiş çiçek motifleri, bahar dalları ve rumi motifi kullanılmıştır. Tüm parçaları sağlam durumdadır.

1.2. Bağdat Köşkü

Bağdat Köşkü, Sultan IV. Murad (1623-1640) tarihlerinde Bağdat seferi hatırasına 1639'da yaptırmıştır (Sınar, 1982, s. 7). Yapı dört girinti ve dört çıkıntı şeklindedir. Girintilerin üçünde kapı birinde ocak olduğundan dolayı üç kapılıdır (Eldem-Akozan, 1982, s.28). Kapılar ahşaptır ve pencere kepenkleri, duvardaki dolaplar da kakmalı sedef, fildişi desenler işlenmiştir (Glabid, 2007, s. 586). Yapını dış duvarlarında yaklaşık 270 cm yükseklikten sonra çini kaplanmıştır. Genel olarak bu çini kaplamalar XVII ve XVIII yüzyıl İznik çinilerinden kullanılmıştır.



Görsel 6: Bağdat Köşkü kubbe geçiş pantantifi çevreleyen kalın çiniler

XVII. yüzyıl İznik atölyelerinde üretilen çiniler sır altı tekniğinde yapılmıştır. Kirli beyaz hamurlu, kirli beyaz astarlı, şeffaf sırlı, sivri kemer alınlığında ve kubbe bileziğinin altındaki üçgen alınlığın üzerinde yer alan bordürde lacivert tahrirli; mavi ve turkuaz rengin kullanıldığı kompozisyonda, şemse içerisine turkuaz zeminli rumi motifinden oluşmuş düzenleme belirli aralıklarla tekrarlanmış, aralardaki boşluklar beyaz zemin üzerine tırnaklı yaprak hatayi ve penç motifleri, spiral kıvrımlar yaparak düzenlenmiştir. Renk olarak mavi ve turkuaz kullanılmıştır (Bozbaş,2008, 197).



Görsel 7: Bağdat Köşkü, Revan Köşkü iç ve dış duvarlarında, Sünnet odası iç duvarlarında yer alan ulama çinileri

XVII. yüzyıl İznik atölyelerinde üretilen çiniler sır altı tekniğinde yapılmıştır. Kirli beyaz hamurlu, kirli beyaz astarlı, şeffaf sırlı çinilerdir. Zemin rengi beyaz bırakılarak koyu mavi tahrirle hatlar belirlenmiştir.

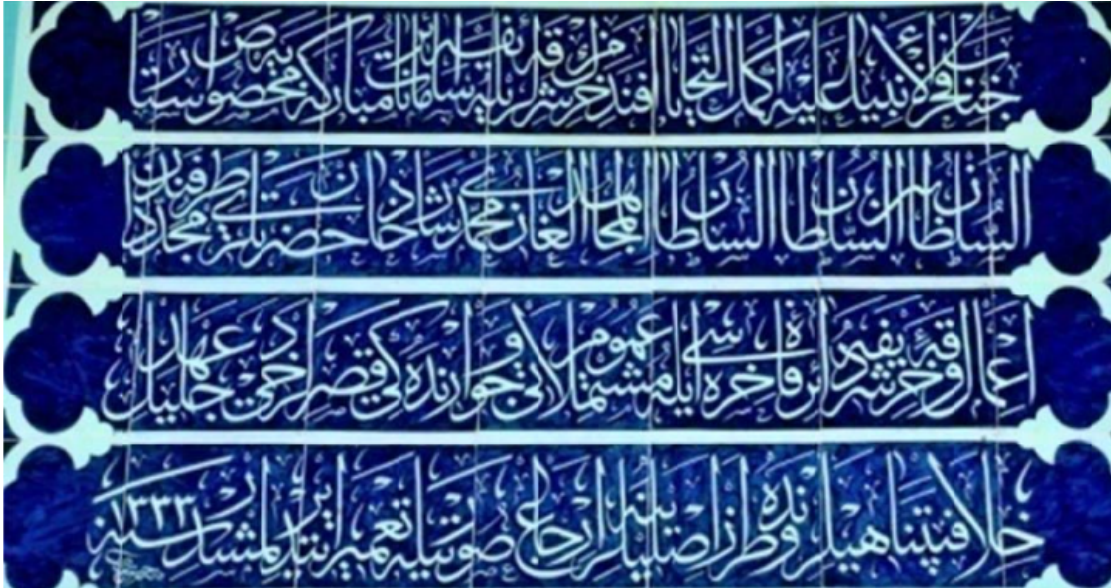
Ana şemayı Merkeze yerleştirilen penç motifi ve penç motifini çevreleyen dört hatayı motifinden çıkan spiral kıvrımlar, oluşturur. Dallar üzerine yine penç, hatayı ve yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Motifler, dört taraftan lacivert tahrirli, turkuaz bulut motifi kesmektedir. Renkler, mat ve cansızdır. Bu matlık yalnızca sadece boyanın kalitesi ile ilgili değil, aynı zamanda zemininde kalitesiz olmasının sonucudur.

1.3. Hırka-ı Saadet Duvarı Çinileri

Üçüncü Avluda yer alan Has Oda olarak da bilinen Hırka-i Saadet Dairesi, 1465- 1468 yıllarında, Fatih Sultan Mehmed tarafından inşa edilmiştir (Şimşirgil, 2005, s. 127). Hırka-i Saadet Dairesi; Revan Köşkü ve Sünnet Odası'nın karşısında yer almaktadır (Dönmez, 1996, s. 28).

Şadırvanlı Sofa; Arzhane, Has Oda, Has Odalılar Koğuşu, Destmal Odası, Silahtar Hazinesi gibi bölümlerden oluşmaktadır (Şimşirgil, 2005, s.127). Yerler, beyaz mermerle kaplanmış olup Kanuni Sultan Süleyman döneminde genel bir tamir geçirmiştir. Bu yapı için 1526-27 tarihli tahrir defterlerinde, Galata'daki Tophane'de pencere kafesleri ve revak sütunları için yirmi iki çift madeni bilezik döküldüğü kaydedilmiştir.

O dönem duvarlar renkli mermerle kaplı olup ve çini kullanılmamıştır (Necipoğlu, 2007, s. 137). Çini panolar, zeminden 150 cm yükseklikten itibaren renkli mermerlerin üst kısmına yerleştirilmiş, çinilerin yerleştirildiği bölüme kadar duvarlar, mermer levhalarla kaplanmıştır. Çini panolar, belirli ölçülerdeki karoların yan yana gelmesiyle oluşmuştur. Genel olarak XVI, XVII, XVIII. Yüzyıl çinileri kullanılsa da yenilemeler sırasında XX. Yüzyıl çinileri de kullanılmıştır.



Görsel 8: Hırka-i Saadet duvarının Haliç'e bakan avlunun giriş kapısının üzerinde yer alan çini kitabe
Kitabe XX. Yüzyıl çinisi olarak tarihlendirilip bir tamir kitabesidir. Kütahya Mehmed Emin atölyesinde yapıldığı öne sürülmüştür.



Görsel 9: Dördüncü avlunun girişinde Revan Köşkü karşısındaki duvarda bulunan Çini pano

XVII. yüzyıl İznik atölyelerine tarihlenen çini pano sır altı tekniğinde yapılmış, Kirli beyaz hamurlu, kirli beyaz astarlı, şeffaf sırlıdır. “Vav”ların birleşmesinden oluşan panonu ortasında hatayi üslubu motiflere yer verilmiştir. Tahrir rengi siyah olsa da bunun yanında açık mavi, kiremit kırmızısı, turkuaz ve yeşil de kullanılmıştır.

Değerlendirme ve Karşılaştırma

Seçilen yapılar ve buradaki çini örneklerine bakılarak kendi içlerinde mukayese etmek gerekirse XV. yüzyıl duvar çinileri, İran’dan gelen sanatçılara ve onların çalıştırdıkları yerel sanatçılara atfedilmektedir. Öyle ki Topkapı Sarayı’nın inşası başladıktan sonra Saray’ın çinilerini yapmak için bir çini atölyesi kurulmuştur. Fatih Sultan Mehmed’in Çinili Köşk’ün yapımında çalışmak üzere Horasan’lı bir çinici grubunu davet ettiği kaynaklardan öğrenilmektedir (Necipoğlu, 1990, s.138).

Timur, XIV. yüzyıl sonlarında Semerkant’ı başkent yapmış ve dünyanın en büyük sanat merkezlerinden birine dönüştürmüştür (Mezahiri, 2003, s. 72). Timur döneminde yapılarda sırlı ve sırsız tuğla, çini mozaik, renkli sır teknikli çiniler hem iç hem de dış mekânda yoğun olarak kullanılmıştır (Porter, 2008, s. 75). Bu dönem itibariye Renkli sır tekniği; Tebriz, Semerkant ve Buhara’da Timur devri eserlerinde XIV. ve XV. yüzyılda gelişmiştir. Anadolu’ya da bu Tebrizli sanatçılar sayesinde ulaşmış, XVI. yüzyılda özellikle İstanbul, Edirne Bursa ve Kütahya’daki yapılarda kullanılmıştır (Öney, 2004, s. 707). İşte Topkapı Sarayı çinileri de ilk örneklerini yansıtır.

Renkli sır tekniğinde sayılan ve 1527-1528 tarihlenen çinilerin örneklerine saraydan sünnet odası, arz odası, örnek verilebilir. Burada kullanılan gerek renkler gerekse desenler aynı yüzyılda Bağdat’ta Tebriz’deki örnekleri ile benzerlik içerir. Yine Sünnet odası dış cephesinde kullanılan altıgen şekilli sır altı mavi beyaz çinilerin benzerlerine Memlük dönemindeki Suriye’sinde, Timur dönemindeki Semerkant yapılarında sıkça karşılaşmaktayız. Osmanlı çini sanatında 1550-1570 ortalarına kadar bahar ağacı panoları sıkça karşımıza çıkmaktadır. Çiçek açmış meyve ağaçları kompozisyonları XVI. Yüzyılın ikinci yarısından sonra itibaren görülmeye başlanmıştır. Ve bu çiniler İznik üretimi çinilerdir (Sinemoğlu, 1996, s.145).

XVII. yüzyıl, mavi beyaz üsluptaki çinilerin kaliteleri XVIII. Yüzyılda bozularak devam etmiştir. Canlı maviler yerini soluk gri-mavilere bırakmaya başlamıştır. Sır kalitesi düşmüş, lekeler çatlaklar belirmiştir (Öney,1987, s.69). Özellikle ulama duvar çinilerinde ve bordür desenlerinde, çinilerin atölyelerde seri üretim tarzında üretilerek, kullanıldığı yapılar için özel üretilmediği görülmektedir. Bu nedenle Bağdat Köşkü, Revan Köşkü ve Sünnet Odası'nda kullanılan çiniler, o dönem yapılan birçok yapıda karşımıza çıkmaktadır. XVII. yüzyıl çinilerindeki en güzel örneklerden birisi, Bağdat Köşkü'nün iç mekân duvarlarını süsleyen yedi adet panodur. Saraya giren saz üslubunun yeniden saray nakkaşları tarafından canlandırılmaya çalışıldığı gözükmektedir.

XVIII. yüzyıl çinilerine bakıldığında ise XVIII. yüzyıl Kütahya çinilerinde, XVI. yüzyıl İznik geleneğine bağlı kalarak taş çini denilen fritli, kuvars içeriği fazla hamur kullanılmıştır. Renk beyazdır ve oldukça sert yapıdadır, şeffaf ve parlak sır kullanılmıştır. Fakat sır ve bünye arasındaki ahenksizlik nedeniyle sır çatlakları oluşmuştur (Şahin, 1986, s. 28). Sünnet Odası iç mekân giriş kapısının solunda yer alan duvarını kaplayan çiniler, XVIII. yüzyıl Kütahya çinileridir. Buradaki örnekler aynı dönem de Kütahya Hisar Bey Camii'nde (1750), Alo Paşa Camii'nde (1797) görülmektedir (Sinemoğlu,1996, s.145).



Görsel 10: Sünnet Odası ve Hırka-i Saadet Dairesi duvar, Kütahya Hisar Bey Camii.

Yine Hırka-i Saadet dairesi duvarında yer alan bordür çinilerdeki zeminde testere dişi, yapraklar ve nilüfer çiçeğine benzer motifler kullanılmıştır. Bunların tekfur sarayı çinileri olduğu düşünülse de daha önce kullanılan yerlerde böyle bir desene rastlanmamıştır. Fakat Kütahya'da Saray Cami (onarım 1750) pencere alınlıklarında bulunan hatayi motifleri ve mahfil duvarında uçları yuvarlatılmış yapraklar kullanılması üretim yerinin Kütahya olma ihtimalini daha da kuvvetlendirmektedir.



Görsel 11: Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi Duvarı



Görsel 12: Kütahya Saray Camii

XIX. ve XX. yüzyıllarında Hırka-i Saadet Dairesi ve etrafındaki yapılar II. Mahmud döneminde onarımlar gördüğü belirtilmiştir. XIX. Yüzyıla gelindiğinde orijinaline yakın çiniler kullanılmaya çalışılsa da gerek renk gerek kompozisyonlar ilk zamanki örneklerini yansıtmamaktadır. Örneğin Hırka-i Saadet Dairesi duvarında yer alan, kenar bordürleri ile sınırlandırılmış bir ulama kompozisyon oluşturan duvar çinileri, XX. Yüzyılda İstanbul Mesih Paşa Camii ve Sultan Ahmed Camii (1608-1617) (Arılı, Altun, 2004, s.277) çinilerine ilk bakışta benziyor olsa da detaylandırılınca kalite olarak düşük olduğu görülmektedir.



Görsel 13: Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Duvarı



Görsel 14: Sultan Ahmet Cami

İki örnekte de kullanılan motifler aynı olsa da renklerin parlaklığı azalmış zemin kirliliği ve solukluğu direk göze çarpmaktadır. Yine Hırka-ı Saadet Dairesi duvarında yer alan XIX. yüzyıl ulama çinilerin aynısı Bursa Muradiye Camisi haziresinde 1573 tarihli Şehzade Mustafa Türbesi iç mekân çinilerinde görülmektedir. Fakat Hırka-i Saadet Dairesinde kullanılan çiniler; renk, alt yapı ve işçilik olarak çok düşük kalitedir. Kompozisyon ve yerleşim düzeni bakımından benziyor olması, Kütahya çini atölyelerinin XIX. Yüzyılda XVI. Yüzyıl İznik çinilerini başarılı bir şekilde taklit ettiğini göstermektedir.

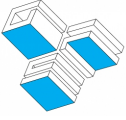


Görsel 14: Topkapı Saratı Hırka-ı Saadet Dairesi, Şehzade Mustafa Türbesi

Sonuç

Anadolu'nun en önemli el sanatlarından biri olan çini sanatı Topkapı Sarayı'nda da kullanılmış olup 19. yy çinileri bu mimari yapıda yerini almıştır. Yapıldığı günden itibaren birçok tarzı barındırmış olan Topkapı Sarayı İstanbul, İznik, Kütahya, Tekfur Sarayı ve Avrupa çinilerinin içerisinde bulunduğu bir yapı topluluğu olarak örnek teşkil etmektedir. Sarayın dört bir tarafını süsleyen çinilerin üretim teknikleri mozaik, tek renk, perdahlı, renkli sır ve sır altı olmak üzere o dönemde kullanılan teknikleri barındırmaktadır. Saray nakkaşları tarafından hazırlanan kompozisyonlar Kütahya, Tekfur Sarayı ve Avrupa çinileri gibi çeşitli bölgelerin motiflerini taşımaktadır. Mavi-beyaz ve turkuaz rengin kullanıldığı çinilerde ayrıca renkli sır teknikli limon sarısı ve elma yeşili renkleri de kullanılmıştır.

19. yy döneminde birçok yönetim değişiminden kaynaklı olarak kişiye özel, kendi beğenileri çerçevesinde süslemeler yaptırılmış olup bu dönemde birçok değişiklikle karşı karşıya kalınmıştır. Hat sanatının ön planda olduğu bu dönemde duvarlarda kullanılan çinilerde bu motifler dikkat

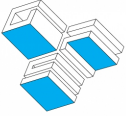


çekmektedir. Hollanda çinilerinin de ağırlıkta kullanıldığı 19. yy Topkapı Sarayı dönemi çinilerin yenilenmesi, renklerin değişmesi ve nakkaşların hazırladığı desenlerin revize edilmesi ile saraydaki süsleme sanatı son halini almaya başlamıştır. Sürekli değişiklik gösteren çini süslemeleri bir önceki dönemin izlerini kaybettirmekte ve yeni bir tarz ile geleneksel tarzın üstü kapatılmaktadır.

Mimari yapısı ve çini süslemeleri ile eşsiz güzelliğe sahip olan Topkapı Sarayı 18. yy'ın ikinci yarısında sarayın eski önemini kaybetmesi ile içerisinde bulunduğu ekonomik ve siyasi sıkıntılardan dolayı mimari ve süsleme sanatındaki etkisini ve eski görkemli güzelliğini kaybetmiştir. Günümüzde sarayın duvarlarında her dönemin çinileri bulunmakta olup gelişmiş güzel yerleştirilmiş uyum ve dekorasyon anlayışının olmadığı çinilerle kaplanmıştır. Gelişen teknoloji ve tekniklere rağmen ilk zamanki kalitesini ve canlılığını yitirmiştir.

Kaynakça

- Ayverdi, Ekrem Hakkı (1974), Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri (1451-1481), IV, İstanbul
- Ayverdi, Ekrem Hakkı (1985), "Osmanlı Abideleri'nin Restorasyonları", Ekrem Hakkı Ayverdi Makaleler, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 76-113.
- Cezar, Mustafa (1977). Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eldem, S. Hakkı- Akozan, Ferudun (1982), Topkapı Sarayı Bir Mimari Araştırma, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Milli Eğitim Basımevi.
- Koçer, Funda (1998), Türk Çini Sanatında Kütahya'nın Önemi ve Bugünkü Durumu, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Çini Onarımları Anasanat Dalı, Erzurum.
- Kortan, Enis (1985), Topkapı Sarayı'nın Kentsel Estetik Açısından İstanbul'a Olan Katkısının Değerlendirilmesi", Milli Saraylar Sempozyumu Bildiriler, İstanbul,
- Ortaylı, İlber (2007), Mekanlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı, Bank Asya Kültür Hizmetleri, No:5, İstanbul.
- Sağdıç, Zafer (2002), Osmanlı Politik Sisteminin Osmanlı Saray Mimari Mekân Örgütlenmesi Üzerindeki Etkileri", Türkler, (Ed; Güzel, Hasan Celal-Çiçek, Kemal- Koca, Salim), İstanbul; Cilt: 12,
- Seçkin Nadide (1998), Topkapı Sarayının Biçimlenmesine Egemen Olan Tasarım Gelenekleri Üzerine Bir Araştırma (1453-1755), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara. 184-193
- Seçkin, Nadide (1995), "Osmanlı Mimarisinde 15. yüzyıla İlişkin İki Saray Yerleşimi; Edirne (Yeni Sarayı ve Topkapı Sarayı", Dokuzuncu Milletlerarası Türk 331 Sanatları Kongresi, İstanbul 23-27 Eylül 1991, Kültür Bakanlığı Yayınları/1705, Ankara,
- Şimşirgil, Ahmed (2005), Taşa Yazılan Tarih Topkapı Sarayı, İstanbul: Tarih Düşünce Kitapları.
- Tanyeli, Uğur (1990), "Topkapı Sarayı Üçüncü Avlusundaki Fatih Köşkü (Hazine) ve Tarihsel Evrimi Üzerine Gözlemler", Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık 4, İstanbul.
- Uzunçarşılı, İbrahim (1995), Büyük Osmanlı Tarihi. (6. Baskı). Cilt: 4, Dizi-Sa. 16, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.



Uzunçarşılı, İbrahim H. (1986),” Osmanlı Sarayında Ehl-İ Hiref (Sanatkârlar) Defterleri”, Belgeler, XI (15), Ankara: Türk Tarih Kurumu,

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Revan köşkü genel görünüş

topkapisarayi.gov.tr Erişim Tarihi 18.05.2021

Görsel 2. Revan köşkü iç mekân

https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=22470 Erişim Tarihi 18.05.2021

Görsel 3. Revan Köşkü çinili nişler

Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER Erişim Tarihi 18.05.2021

Görsel 4. İç ve Dış Duvar Çinileri Örneklerinden

Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER Erişim Tarihi 18.05.2021

Görsel 5. Binanın içte ve dışta ikinci kat pencere alınlıkları

Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER Erişim Tarihi 18.05.2021

Görsel 6. Bağdat Köşkü kubbe geçiş pandantifi çevreleyen kalın çiniler

Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER Erişim Tarihi 18.05.2021

Görsel 7. Bağdat Köşkü, Revan Köşkü iç ve dış duvarlarında, Sünnet odası iç duvarlarında yer alan ulama çinileri

Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER Erişim Tarihi 18.05.2021

Görsel 8. Hırka-i Saadet duvarının Haliç'e bakan avlunun giriş kapısının üzerinde yer alan çini kitabe

Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER Erişim Tarihi 18.05.2021

Görsel 9. Dördüncü avlunun girişinde Revan Köşkü karşısındaki duvarda bulunan Çini pano

Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER Erişim Tarihi 18.05.2021

Görsel 10. Sünnet Odası ve Hırka-i Saadet Dairesi duvar, Kütahya Hisar Bey Camii.

Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER Erişim Tarihi 18.05.2021

Görsel 11. Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi Duvarı



Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER
Erişim Tarihi 18.05.202

Görsel 12. Kütahya Saray Camii -Kütahya Saray Camii

Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER
Erişim Tarihi 18.05.202

Resim 13: Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Duvarı

Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER
Erişim Tarihi 18.05.202

Görsel 14: Topkapı Sarayı Hırka-ı Saadet Dairesi, Şehzade Mustafa Türbesi

Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER
Erişim Tarihi 18.05.202

Çizim 1. Revan Köşkü niş alınlıkları desen şeması

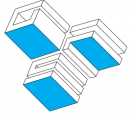
Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER
Erişim Tarihi 18.05.202

Çizim 2. Revan Köşkü Panonun Deseni

Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER
Erişim Tarihi 18.05.202

Çizim 3: Revan Köşkü Bağdat Köşkü iç mekân ve dış duvarlarda ve Sünnet odası iç duvarlarında yer alan bordür desen şeması

Yeşilyurt Funda (2014) TOPKAPI SARAYI DÖRDÜNCÜ AVLU'DAKİ YAPILARDA KULLANILAN ÇİNİLER
Erişim Tarihi 18.05.202



POSTERLAND 2019 SIFIR ATIK TEMALI AFİŞLERDE RENK KULLANIMI

COLOR USE IN POSTERLAND 2019 ZERO WASTE THEMED POSTERS

Tilbe Şeyda Tilbe*

Öz

Afiş tasarımı, kültürel, sosyal veya reklam amacı olan bilgileri görseller ile anlatmak için tasarlanan bir grafik tasarım ürünüdür. Sosyal afişler, küresel ısınma, insan hakları, çevre, sağlık vb. seçilen konu bağlamında, ticari amacı olmayan, toplumlara farkındalık oluşturma amacı taşır. "Sıfır Atık"; israfın önlenmesi, kaynakların daha verimli kullanılması, atık oluşum sebeplerinin incelenerek atık oluşumunun engellenmesi veya en aza indirerek, atığın oluşması durumunda da kaynağın ayrı toplanması ve geri kazanımının sağlanmasını kapsayan atık yönetim felsefesi olarak tanımlanan bir hedeftir dolayısıyla bütün toplumu yakından ilgilendiren önemli bir konu olmaktadır. Bu anlamda birçok etkinlik organize edilmektedir. Bu konuda yapılan etkinliklerin duyurulması ve ilgili görsel iletişimin oluşması için afiş tasarımları önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada Posterland'ın 2019 yılında düzenlemiş olduğu uluslararası '0 Atık' temalı afiş yarışması için hazırlanan afiş tasarımlarından on tanesi seçilip doküman inceleme ve biçimsel analiz yöntemi ile incelenmiştir. Farkında olmasak da renkler bilinçaltımızı etkilemekte ve bazı mesajları algısal olarak ifade etmektedir. Tasarımcıların 0 Atık konusunda afiş tasarım sürecinde kullanılan renkleri özellikle sosyal afiş tasarımı olarak incelendiğinde, spesifik ve etkileyici olacak biçimde rengi nasıl kullandıklarını analiz etmek ve anlamak için renk analizi yapılmıştır Afiş tasarımında mesajı taşıyan olguların renk kullanımı tasarımcıların tasarım süreci hakkında fikir verir. Bu doğrultuda bu çalışma da hazırlanan afişlerin renk analizleri, tasarımcıların yaratıcı süreçlerine fayda sağlayacağı öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Afiş, Posterland, Sıfır Atık, Renk.

Abstract

Poster design is a graphic design product used to visualize information that has an advertising, cultural or social purpose. Social hood; communities, human rights, global warming, environment, health and so on. The chosen topic aims to raise awareness in the society that has no commercial concerns. "Zero waste"; It is a goal that emerged as a waste management philosophy that includes the prevention of waste, the prevention of waste, the prevention or minimization of waste generation by reviewing the causes of waste generation, and the collection and recovery of waste at its source. Therefore, it is an important social problem that concerns society. In this sense, many events and organizations are held. On this important basis, graphic design has an important place for organizations to obtain information and present the relevant visual. The poster meeting of the international '0 Waste' themed poster competition organized by Posterland in 2019 is a color analysis. Even though we are not aware of it, colors affect our subconscious and express some messages perceptually. In 0 design waste, the color of the designers was especially evaluated as social poster design and color analysis was carried out to analyze and understand how they use it effectively. The use of color in bags carrying messages in poster designs gives an idea about the design process of the designers. Accordingly, it is estimated that the color analysis of the posters will benefit the outputs.

Keywords: Poster, Posterland, Zero Waste, Color.



Geliş Tarihi / Received
05.06.2021

Kabul Tarihi / Accepted
19.08.2021

Yayın Tarihi / Publication Date
01.09.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding author
E-mail: seyda.tilbe@ogr.dpu.edu.tr

Cite this article: Tilbe, Ş. T. ., (2021).
Posterland 2019 Sıfır Atık Temalı
Afişlerde Renk Kullanımı, *D-Sanat*,
Cilt:1, Sayı:2.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International License.

* Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, seyda.tilbe@ogr.dpu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-5890-3961



Giriş

Renkler günlük hayatta, evde, işte, kıyafetlerde, doğada, çevremizde her yerde karşımıza çıkmaktadır. Renklerin insan psikolojisini etkilediği bilimsel çalışmalarla ortaya konulmuş bir gerçektir. Dolayısıyla markalar ve şirketler logo ve reklam çalışmalarında renklerin gücünü kullanırlar. Her rengin insanlara hissettirdiği bir duygu var ve bu his biz farkında olmadan bizi etkilemektedir. Buradan hareketle tasarımda renk uyumu ve renk psikolojisine dikkat edilmelidir. Tasarım çalışmaları yapılırken renk uyumunu ve seçilen rengin markaya uygun olup olmadığının göz önünde bulundurulması gerekir. Renk uyumuna dikkat edilerek yapılan tasarım çalışmaları daha etkili olmuştur. Çünkü tasarımın kalitesini belirleyen en önemli etkenlerden biri de renk uyumudur. Yapılan bir tasarımda desenler ve simgeler çok başarılı olsa da renk uyumu iyi değilse tasarım istedik sonuçlar doğurmazacaktır. Kullanılan renkleri sıcak, soğuk ve nötr olarak sınıflandırabiliriz. Bu sınıflama ve tasarım yapılan sektöre uygun renk seçimleri tasarımları etkin ve başarılı kılacaktır. Bu çalışmada 'Sıfır Atık' temalı Posterland Uluslararası afiş yarışmasında dereceye giren afişlerde tercih edilen renklerin incelenmesi yapılmıştır.

1.BÖLÜM

1.1.Araştırmanın Önemi

Bu çalışma da dereceye giren afiş tasarımlarında; Renk analizleri ile tasarım sürecini oluşturan fikir bulma, hedef kitleyi etkilemesi açısından fikri görselleştirme, görselin oluşum sürecinde doğru renklerin seçimi konusunda değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Elde edilen verilerin tasarımcıların afiş tasarım süreçlerinde faydalanabilecekleri öngörülmüştür.

Uluslararası platformda 4.sü organize edilen ve birçok farklı ülkelerden katılım sağlanan Posterland Uluslararası Afiş Yarışması, alanında uzmanlaşmış yerli-yabancı akademisyen ve tasarımcılarından oluşan jüri ile uluslararası platformda etkili olmuş, konu ile ilgili farkındalık oluşturmuştur.

Bu çalışmada uluslararası jürinin penceresinden bakmak onların birikim ve deneyimlerinden faydalanıp, tasarımcıların daha sonraki afiş tasarımlarında; genel çerçeve ve renk açısından daha etkili çalışmalar için fikir sağlaması amaçlanmıştır.

Bu amaçla afiş çalışmalarında mesajın renklerle hedef kitleye ulaştırılması renklerin aracılığı ile hedef kitlenin psikolojik algısını etkileme anlamında önemli bir sürece sahiptir. Bu sürecin incelenmesi ve kullanılan renklerin analizi ile elde edilen veriler tasarımcılar için yeni farkındalıklar oluşturacaktır.

1.2.Sınırlılıklar

Bu çalışma 2019 yılında 4.sü organize edilen Posterland Uluslararası Afiş Yarışması'nda ödüle değer görülmüş ve sergilenmiş eserlerin arasından seçilen on adet afiş tasarımlarının biçimsel analiz yöntemi incelenmesiyle sınırlıdır.

1.3.Çalışmanın Yöntemi

Bu araştırma nitel araştırma yöntemi ile belge incelemeye dayalı bir süreç içerir. Belge inceleme, kültür, sanat ve genel anlamda uygarlık temelli araştırmalarda yaygın olarak kullanılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s.140). Posterland Uluslararası Afiş Yarışmalarında dereceye girmiş afiş



tasarımlarından on tanesi üzerinde biçimsel analiz yöntemiyle çözümlenmesi yapılmıştır. Afişlerde kullanılan renklerin insanlar üzerindeki algısı ele alınmıştır.

2. BÖLÜM

2.1. Posterland

Posterland 2019 yılında dördüncüsünü düzenlenen Uluslararası “Sıfır Atık” Konulu Afiş Yarışması (www.posterland.org),. Dumlupınar Üniversitesi ve Adnan Kahveci Vakfı desteği ile Proje yürütücülüğünü Prof.Dr.Levent MERCİN'in yaptığı Afiş Tasarım Yarışması, birçok tasarımcının katılımı ile dikkat çekmiş ve bu konuda farkındalık oluşturmak açısından önemli bir başarı elde etmiştir. Yarışma insanlığın geleceği için hayati önem taşıyan 0 atık konusunda, toplumlara duyuru yapmış ve konuyu gündeme getirmiştir, tasarımcıların sosyal amaca hizmet eden konularda üretime yönlendirmiş, uluslararası bir platformu oluşturmaktadır.

Günümüzün en önemli sorunlarından birinin çevre ile ilgili problemlerin olduğu söylenebilir. Çocuklarımıza yeşil bir Dünya bırakabilme, var olan doğal kaynakları en verimli bir şekilde kullanabilme, doğayı ve çevreyi sürdürülebilir bir hale getirme, küresel ısınmaya sebep olan durumları ortadan kaldırabilme, sıfır atık, temiz su ve hava vb. birçok konuda insanlar bir çaba içerisindeyler. Bu çaba bireysel olarak yapılabildiği gibi toplumsal olarak da gerçekleştirilebilmektedir. Ancak bunun yeterli düzeyde olduğu ve farklı mecraların kullanılarak gerçekleştirildiği söylenemez. Bu yüzden özellikle Sivil toplum kuruluşları ile Üniversitelerin bu konuda daha çok çaba sarf etmesi gerektiği belirtilebilir. Ayrıca çok fazla kullanılmayan ancak kullanıldığı zaman etki değeri fazla olan ve görünürlüğü sayesinde, bu görüntülerin birçok alan ve ürün üzerinde kullanılması ve kullanıldığında kamuoyunda dikkat çekmesi ile oluşan farkındalık, sanat/tasarım etkinliklerini öne çıkartmaktadır. Bu gerekçeden hareketle uluslararası afiş yarışması düzenlenmektedir (<https://posterland.org/tr/sartname>).

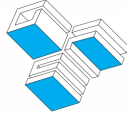
2.2. Afiş

Afiş, ilk çağlardan beri toplumlarda var olan bir sanattır, M.Ö.4000 yıllarında Asur ticaret kolonilerinin Anadolu'daki alışverişlerinde mallarını daha iyi tanıtmak ve satmak amacıyla, kil tabletler üzerine çivi yazıları yazar ve halka duyururlardı. Bu çalışmalar afişin ilk örnekleri sayılabilir.

Roma İmparatorluğu'nda gladyatörlerin savaşları ve sirk oyunları gibi gösterilir. Tahtadan yapılmış levhalara yazılır ve Roma sokaklarında duvarlara asılarak halka duyuru yapılırdı. Bunlarda afişin Roma dönemi örnekleri sayılabilir.

Bugünkü anlamda bilinen en eski afiş, Fransa'nın başkenti Paris'teki Notre Dame de Saint Flour Psikoposluğuna bağlı kiliselerin kapılarından yardım toplama izni ile ilgilidir. 1881 yılında Fransa'da çıkan basın özgürlüğü ile ilgili yasanın, afişlerle ilgili kararında, resmi ilanlar için ayrılan alanlar ve kilise dışında her yere asılabileceğine izin vermesidir. Fransa'da kültürel hareketlerle gelişme gösteren afiş sanatı, sanayi devrimi ile birlikte yeni bir anlayış kazanmış, çok sayıda üretilen mal ve hizmetlerin tüketicilere sunulmasında etkili bir tanıtım aracı olmuştur. Bu dönemin Arts and Crafts sanat hareketleri afişin gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Afiş sanatının ilk çağdaş temsilcisi, Fransız sanatçı, Jules Cheret'tir (1836-1933) Daha çok kadın figürlerinin yer aldığı Paris'in eğlenceli dünyasını eserlerine taşımıştır. Büyük renkli afişler tasarlamıştır. Bu dönemin önemli sanatçılarından birisi de, Henri de Toulouse Lautrec'tir (1864-



1901). Paris'in renkli gece hayatını afişlerine konu seçmesi ve yazıyla resmi bir arada kullanması açısından önemli bir yenilik getirmiştir. (www.kiragetiren.com.tr).

3.BÖLÜM

Posterland 2019 Sıfır Atık Temalı Afişlerde Renk Kullanımı

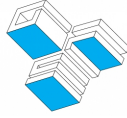
3.1. Afiş 1

Polonya'dan Agnieszka Doczyńska'nın tasarladığı sıfır atık temalı afişte bedeni naylonla sarılmış ve elinde fazla sayıda naylon poşet bulunan bir kadın görseli kullanılmıştır. Görselin bu şekilde yani elinde fazla sayıda naylon poşet ile sunulmasından aslında günlük hayatta, hemen hemen tüm mağaza ve perakende sektörlerinin satış sonrası ambalajı olarak naylon poşetleri kullanmasına dikkat çekilmiştir. Kadının her tarafının şeffaf naylon ile kaplı olmasından da naylon poşet naylon poşet kullanımının kontrol altına alınmasına ve azaltılması gerektiğine dikkat çekilmiştir. Ayrıca afişte bilgi amaçlı "stop plastic-plastik ambalaj kullanma" başlıklı bir kutucuk hazırlanarak plastiğin dünyadaki kullanımı hakkında bilgiler verilmiştir. Bu kutucuğun içinde; plastik ürünlerin dörtte üçünün zehirli olduğu, bozulma sürelerinin ne kadar olduğu, dünya çapında geri dönüştürülme oranı ve kullanım miktarı bilgilerine yer verilmiştir. Bu açıklamalardan hareketle afişte hem plastik kullanım düzeyinin ne denli tehlikeli bir boyutta olduğu noktasında düşündüren hem de plastik kullanımı ile ilgili bilgilendirici bilgiler ile bilinç düzeyine katkı sunulmaktadır.



Resim 1. Agnieszka Doczyńska

Diğer taraftan afişte kullanılan renkler incelendiğinde beyaz ve mavi renlerin hakim olduğu görülmektedir. Beyaz Saflığı çağrıştırır (Uçar, 2004: 48). Kadının naylon ile kaplı kıyafetinin beyaz renkte olması beyaz rengin saflığı, temizliği ve masumiyetini çağrıştırır. Görseldeki kadın objesinin etrafı naylon ile koruma altına alınmıştır ve bununla naylon poşet kullanımından korunmakla saflık ve temizliği elde edebileceği anlatılmak istenmiştir. Tipografik olan bilgi kutucuğunun mavi renkte olması ile de verilen bilgilerin daha çarpıcı olması amaçlanmıştır.



3.2. Afiş 2

Türkiye’den Çağdaş İnci’nin hazırlamış olduğu bu afişte görsel, dört adet plastik poşet, bir adet plastik şişe ve iki adet plastik pipet kullanılarak kelebek şekline benzetilmiştir. Afişin bu malzemeler kullanılarak kelebeğe benzetilmesinden maksat kelebek etkisi kavramına atıfta bulunmaktır. Zaten afişte yer alan yazıda da “WARNING! BUTTERFLY EFFECT” ifadesiyle kelebek etkisine uyarıda bulunulmuştur.

Kelebek etkisi, küçük bir etkenin kestirilemez büyüklükte sonuçlar doğurmasıdır. Burada doğan sonuçlar olumsuz sonuçlar olarak ifade edilmektedir. Bu bağlamda afişte plastik malzemelerden kelebek şeklinin ortaya çıkartılmasıyla, kelebek etkisine vurgu yapılmıştır. Dolayısıyla kelebek etkisinin anlamı bağlamında belki küçük çapta bir plastik kullanımın doğuracağı zararın küresel çapta bir sorun haline dönüşebileceğine dikkat çekilmek istenmiştir. Bireysel olarak önemsiz olduğunu algılayabildiğimiz plastik kullanımına dikkat edilmez ise tüm dünyayı saran bir plastik atık sorununa sebep olunabilirliği ifade edilmiştir.

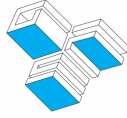


Resim 2. Çağdaş İnci

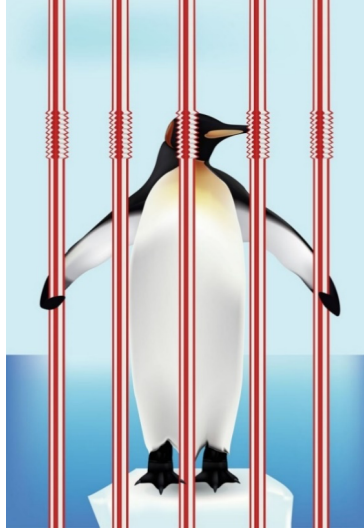
Afişte renklerin kullanımı açısından değerlendirmede bulunursak; afişte mavi renk kullanılmıştır. Mavi, gökyüzü ve suyun rengi olarak bilindiği için genel olarak sonsuzluk ve huzurun rengi olarak bilinmektedir. Bu yüzden de sakinleştirici bir renk olarak hassasiyet, barış, sadakat anlamında da kullanılır (Mazlum, 2011: 132). Bu açıdan afişte mavi renk kullanılarak verilmek istenen kelebek etkisi mesajının plastik ürün kullanıma dikkat edilerek evrensel olarak bu anlamda doğa düzenine destek olunabileceğini belirtirmiştir.

3.3. Afiş 3

Türkiye’den Mine Kıyamççek’in hazırlamış olduğu afişte, küçük bir buzul parçasının üzerinde duran penguenin plastik pipetlerin arkasında pipetlere tutunur vaziyette durduğu görülmektedir. Burada plastik pipetlere demir parmaklıklar görüntüsü verilerek, penguenin bir bakıma cezaevine hapsedildiği, özgürlüğünün elinden alındığı anlamı çıkmaktadır. Bu afişte asıl vurgulanmak istenen, plastik pipetlerin demir parmaklıklar şeklinde kullanılmasıyla, eğer plastik kullanımına ve plastik



atığa dikkat edilmez ise penguen özelinde diğer canlıları yaşam alanlarını ve özgürlüklerini ellerinden alınmış olunacağı vurgulanmak istenmiştir. Ayrıca penguenin küçük bir buzulun üzerinde durmasıyla da plastik kullanımı ve plastik atık konularında gerekli önlemler almaz ve azaltmaz ise küresel ısınmanın artacağı, bunun neticesi olarak da buzulların yok olacağı ifade edilmek istenmiştir. Bu da buzullarda yaşayan penguenlerin yaşam alanlarını yok etmek anlamı taşır. Bir canlı türünün yok olması tüm ekosistemi etkileyeceğinden bu açıdan plastik kullanımının ve atıklarının özensiz atılmasının aslında tüm dünyayı etkileyeceği sonucuna da varılabilir.



Resim 3. Mine Kıyamççek

Ana renkler denilince akla gelen renkler arasındadır kırmızı. Kırmızı diğer renklerde olduğu gibi farklı toplumlarda farklı anlamlar kazanmıştır. Heyecan, 74 Farklı Kültürlerde ve Eğitimsel Süreçlerde Renklerin aşk, tutku kırmızının çağrıştırmış olduğu anlamlardan sadece birkaçıdır (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi,2004: 275).

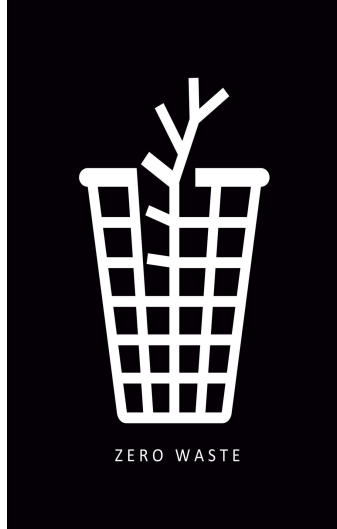
Afişte plastik pipetlerde beyaz ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Yukarıda bahsedilen bilgilerden hareketle Kırmızı renk, duygusal yoğunluğu arttıran ve coşturan bir renktir. Zemin olarak değil, vurgulama yapmak için kullanılmalıdır. Diğer taraftan kırmızı renk kan rengidir, tehlikenin ve tahribatın simgesidir. Bu açıdan afişte beyaz zemin üzerine kırmızı kullanılarak plastik kullanımı ile beklenen tehlike ve tahribata vurgu yapılmak istenmiştir. Beyaz renk ise saflığı ve temizliği sembolize eder. Zemin olarak beyaz rengin kullanılmasıyla da eğer plastik kullanımına dikkat edilmez ise dünyanın ve üzerinde yaşayan canlıların saflık ve temizliklerini kaybedecekleri ifade edilmek istenmiştir.

3.4.Afiş 4

Şili'den Gonzalo Holtheuer'in tasarladığı afişte, delikli plastik bir çöp kovasını oluşturan plastik şeritlerin bazılarının koparak bir ağacı andırarak şekilde büyüdüğü görülmektedir. Ayrıca afişte "zero waste-sıfır atık" yazısı da göze çarpmaktadır. Afişte görselin bu şekilde kullanılması ve altında sıfır atık ibaresinin bulunması ile verilmek istenen mesaj; eğer atık konusunda tedbirli davranıp istenilen düzeyde bir atık oluşumu sağlanırsa doğanın yeniden canlanacağı ve canlıların doğup büyümelerinin



sağlanabileceği vurgulanmaktadır. Çünkü görselde delikli çöp kovasında bir ağaç sanki topraktan çıkıyormuş gibi bir şekle yer verilmiştir. Bu da atıkların minimize edilmesiyle doğadaki canlıların hayat bulmalarını simgeler.

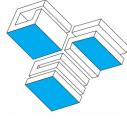


Resim 4. Gonzalo Holtheuer

Afişte siyah ve beyaz renkler bir arada kullanılmıştır. Siyah renk zeminde kullanılmıştır. Siyah renk, birçok ülkede matemi çağrıştırır ve korku, ölüm, umutsuzluk gibi duyguları ifade eder (Akkin, Eğrilmez ve Afrashi, 2004: 277). Afişte siyah renk kullanımı ile plastik atığın gelecek adına korku verdiğini ve birçok canlının ölümüne sebep olacağını ifade etmektedir. Beyaz renk ise saflık, temizlik ve masumiyet ile ilişkilendirilir. Afişte siyah zemin üzerine beyaz rengin kullanılmasıyla sıfır atık sayesinde karanlık bir gelecekte aydınlık bir geleceğe erişebilmenin mümkün olabileceğine vurgu yapılmıştır. Diğer taraftan siyah zemin üzerine beyaz rengin kullanılması çöp kovası görselinin daha dikkat çekici olmasına ve hafızada yer etmesine olanak sağlar.

3.5. Afiş 5

Türkiye'den Ertuğrul Karahan'ın tasarladığı afişte, buruşturulup yere atılmış vaziyette bir pet şişe ve onun aynadaki görüntüsü olarak köşeli plastik bir boru görünmektedir. Ayrıca afişin sağ alt köşesinde "RECYCLING FOR ZERO WASTE-Sıfır Atık İçin Geri Dönüşüm" yazısı mevcuttur. Afişte görselin kullanılış şekli ve sağ alt köşedeki yazının birlikte değerlendirilmesi ile, kullanıldıktan sonra çöp olarak atılan bir pet şişenin aslında geri dönüşüme kazandırılarak hem plastik atık oluşmasının önüne geçileceği hem de atık durumda olan plastiklerin kullanılabilir yeni ürünlerin üretiminde ham madde olarak kullanılabilmesine dikkat çekilmek istenmiştir. Diğer taraftan kullanılan plastik ürünlerin geri dönüşümü noktasında bilinç uyandırmak da afişte verilen başka bir mesaj olarak ifade edilmiştir.

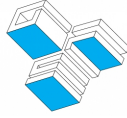


Resim 5. Ertuğrul Karahan

Afişte zemin rengi olarak gri renk, görsellerde ise mavi renk kullanılmıştır. Gri renk, Ağırbaşlılık ve sadakatin rengi olarak bilinmektedir; bu renk işini ciddiye alan kimselerce çok tercih edilmektedir (Altıntaş ve Çamur,2013: 124). Ayrıca siyah ve beyaz renklerin değişik oranlarda karıştırılması elde edilir ve gözün rahat algıladığı renklerden biridir. Dolayısıyla gri renk kullanımı ile zeminin daha net bir biçimde algılanabilmesi sağlanmış ayrıca ciddi bir durum söz konusu olduğuna değinmek istenmiştir. Görselin mavi renk ile sunulmuş olması görselin hafızada daha iyi şekilde yer etmesi ve mavi rengin düşündürmeye sevk eden yönü ile de düşünce sistemini hareketlendirme amacı güdülmüştür. Bu yönüyle afişte verilmek istenen mesajın alıcıların düşünmelerine yol açtığı söylenebilir.

3.6. Afiş 6

İran'dan Fanodi'nin hazırlamış olduğu afişte, içi dolu siyah bir çöp torbasının tarantula'nın gövdesini oluşturacak şekilde sunulduğunu görmekteyiz. Ayrıca afişin üst kısmında, "DEADLY GARBAGE-Ölümcül çöp" ve "Environment is in danger-çevre tehlikede" ibarelerinin olduğunu görmekteyiz. Afişte kullanılan görsel ve yazıları göz önünde bulundurarak değerlendirme yapacak olursak; görselde tarantulanın gövde kısmının bir çöp torbası ile tasvir edilmesi ve tarantulanın zehirli bir böcek olması sebebiyle atıklarımızın dünyamız ve çevre için ölüm saçan bir unsur olduğuna vurgu yapılmıştır.



Resim 6. Fanodi

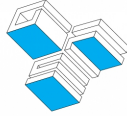
Afişte zemin olarak beyaz renk, görsel rengi olarak ise siyah renk kullanılmıştır. Beyaz renk, saflık ve temizliği simgeler. (Çalışkan, vd., 2010: 104) Ayrıca beyaz renk, tüm renklerin pozitif ve negatiflerini temsil etme özelliği ile renkler arasında bir denge unsurudur. Buradan hareketle beyaz zemin kullanılması ile hem çöpsüz bir çevrenin temizliğine atıf yapılması hem de siyah rengin negatif yönünün ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Siyah rengin negatif yönü kötülüğü ve karanlığı simgelemesidir. Beyaz zemin üzerine siyah rengin görsel kullanılması ile siyah rengin kötü ve karanlık yönüne vurgu yapılmak istenmiştir. Afişte görselin siyah renk ile kullanılması atıklarımızın çevremiz için kötü günleri getireceği noktasında mesaj verilmek istenmiştir.

3.7. Afiş 7

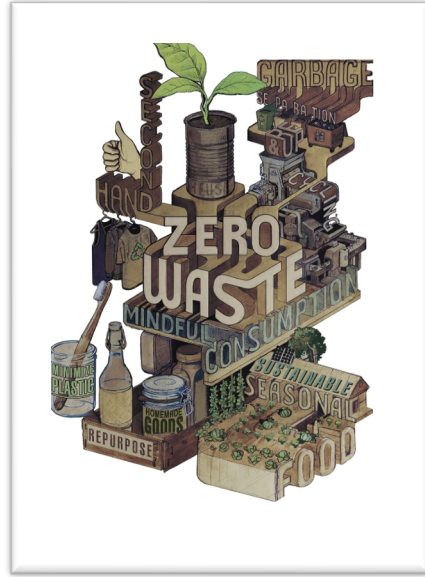
Almanya'dan Kirste'nin tasarlamış olduğu afişte birbirleriyle bağlantılı olacak şekilde bir yapıyı andıran ve çeşitli konulara değinen yazı ve görsellere yer verilmiştir. Afişte ana görsel içerisinde birçok küçük görsele yer verilmiştir. Görselin orta kısmında diğer yazılara göre daha büyük puntuyla yazılmış olan "ZERO WASTE- sıfır atık" yazısı dikkat çekmektedir.

Görselde "ZERO WASTE" yazısının arka kısmında "GARBAGE SEPARATION-çöp ayırma" yazısı ve bu yazının altında çöplerin kendilerine ayrılan çöp kutularına atıldığı görülmekle beraber hemen bunun devamında "RE&UP-yenilemek" yazısı bir geri dönüşüm makinesinin üzerinde durmaktadır. Diğer taraftan "ZERO WASTE" yazısının solunda "SECOND HAND-ikinci el" altında ise "MINDFUL CONSUMPTION-dikkatli(bilinçli) tüketim" yazıları göze çarpmaktadır.

Son olarak görselin alt kısmında ise "SUSTAINABLE SEASONAL FOOD-sürdürülebilir mevsimlik gıda" ve "REPURPOSE- yeniden kullanma" kısmında ise cam şişelerin üzerinde sırasıyla "MINIMIZE PLASTIC- plastiği azaltmak", "REFILL-yeniden doldurmak", "HOMEMADE GOODS-ev yapımı ürünler" yazılarının uygun görsellerle kullanımı görülmektedir.



Tüm bu yazıları ve kullanılan küçük görselleri göz önünde bulundurarak afişi değerlendirecek olursak; afişe göre öncelikle atıklarımızın ayrıştırılıp çöp kutularına atılması ve devamında geri dönüşüme sokulması ile atık sorununu azaltabiliriz. Bunun yanında sadece atıklarımızı kontrol ederek değil aynı zamanda bilinçli bir tüketim ile mevsimlik gıdaların tüketimine, kullanılıp atılan değil de tekrar kullanılabilen ürünlerin tercih edilmesiyle, ev yapımı ürünlere ve ikinci el ürünlerin kullanımının yaygınlaştırılması ile ortaya daha az atık çıkararak da atıklarımızı azaltabilir ve istedik düzeyde tutabiliriz.

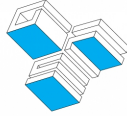


Resim 7. Kirste

Afişte neredeyse görselin tamamında yeşil renk ve tonları kullanılmıştır. Yeşil; mavi ve sarının birleşiminden meydana gelen yeşil hem sarı rengin vermiş olduğu sıcaklık hem de mavideki sakinlik ve huzuru yapısında bulunduran bir renktir. Yeşil Batı’ da ilkbahar, tazelik ve yenilenmenin rengi olarak bilinmektedir (Çalışkan, vd., 2010: 102). Yeşil, genel olarak akla doğayı, cenneti, huzuru, tazeliği, verimliliği ve doğurganlığı temsil eder (Çalışkan, 2014: 75). Bu bağlamda afişte ağırlıklı olarak yeşil renk ve tonlarının kullanılması ile afişin vermek istediği mesaj birlikte değerlendirildiğinde yeşil renk ile hem doğanın canlanması ve yenilenmesi noktalarına vurgu yapılmak istenmiştir. Ayrıca mesajın doğru algılanabilmesi için de yeşilin sakinleştirici etkisinden de yararlanılmıştır.

3.8.Afiş 8

Türkiye’den Koza Otmar’ın hazırlamış olduğu afişte plastik çatal-kaşık, naylon poşet, pipet, plastik şişe gibi hammaddesi plastik olan malzemeler uygun bir şekilde birleştirilerek yürür vaziyette bir insan silüeti ve afişin sol alt kısmında “don’t leave a trace like this- Böyle bir iz bırakma” yazısı görülmektedir. Afişteki şekli ve yazıyı beraber değerlendirdiğimizde; öncelikle plastik atıkların insanlar eliyle oluşturulduğuna dikkat çekilmiştir. Diğer taraftan yazılan yazıyı dikkate aldığımızda plastik atık kullanımına gereken özen gösterilmesi uyarısı yapılmış ve kullandığımız plastik malzemelerin atıkları konusunda daha özverili olmaya çağrıda bulunulmuştur.



Resim 8. Koza Otmar

Afiş renk kullanımı açısından değerlendirecek olursak; afişte zemin olarak siyah renk, ana görseldeki hammadde plastik olan malzemeler ise beyaz renkte kullanılmıştır. Siyah renk, son, ama her zaman yeni bir başlangıç anlamında kullanılabilir. Işık görüldüğünde nasıl ki siyah beyaz olur, beyaz ise yeni başlangıçları temsil edebilir, dolayısıyla siyah da yeni başlangıçları temsil eden beyazın ortaya çıkmasına sebeptir. Afişte siyah renkli zemin üzerine beyaz rengin kullanılmasıyla siyah ile sonun, beyaz ile de siyahın temsil ettiği sona yeni bir başlangıç yapılmasına dikkat çekilmek istenmiştir. Bu başlangıç da insanın sebep olduğu plastik atıkların azaltılması ve kontrol altına alınması yolu ile insan eliyle doğada plastik atıkların oluşturacağı ize neden olmamaktan geçecektir.

3.9. Afiş 9

Meksika'dan Moises Romero'nun tasarlamış olduğu afişte siyah bir zemin üzerine 'P' 'I' ve 'C' harfleri buğulu bir şekilde olan "PLASTIC" kelimesi ve altında daha küçük puntuyla yazılmış "FOREVER" sözcüğü görülmektedir. "PLASTIC FOREVER-Sonsuza kadar plastik" kelimesinde "LAST-Son" kelimesinin diğer harflerin buğulu bir şekilde yazılması neticesinde öne çıkarılmasıyla plastik kullanımının gelecekte azaltılmamasının dünyanın ve insanlığın sonunu getireceğine vurgu yapılması amaçlanmıştır.



Resim 9. Moises Romero

Afişi renk kullanımı açısından değerlendirecek olursak; afişte siyah renk zemin rengi olarak, beyaz renk ise görsel rengi olarak kullanılmıştır. Siyah renk, birçok ülkede matemti çağrıştırır ve korku, ölüm, umutsuzluk gibi duyguları ifade eder (Akkın, Eğrilmez ve Afrashi, 2004: 277) Beyaz saflığı simgeler (Çalışkan, vd., 2010: 104). Afişte siyah üzerine beyazın kullanılmasıyla plastik kullanımının kontrol altına alınarak siyahın temsil ettiği karanlığın beyazın temsil ettiği aydınlığa dönüşeceğine atıfta bulunulmak istenmiştir.

3.10. Afiş 10

Türkiye'den Turhan Eşit'in hazırlamış olduğu afişte suyun içinde vücudu naylonla sarılmış vaziyette olan ve bundan dolayı solunum sıkıntısı çeken bir balık görseli kullanılmıştır. Afişte görselin bu şekilde kullanılması ile akarsu, göl, deniz veya okyanuslara atılan plastik atıkların bilhassa naylon poşetlerin buralarda yaşayan canlıların yaşamlarını ciddi tehlikeye soktuğuna vurgu yapılmıştır. Görselde vücudu naylonla sarılı vaziyette duran balığını solunum sıkıntısı çekmesi ve suyun yüzeyine çıkma çabası gösteriyor şekilde sunulması balığın naylon yüzünden hayati bir sorun yaşadığını ifade eder. Buradan hareketle plastik kullanımının sadece karada yaşayan canlılar için değil suda yaşayan canlılar içinde tehlike teşkil ettiği sonucuna ulaşılabilir.



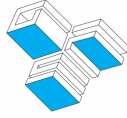
Resim 10. Turhan Eşit

Afişte su içinde balık görseli kullanıldığından suyun mavi renkli görünümü kullanılmıştır. Ayrıca zeminin dışından görsel de ve görselin üzerindeki naylonda mavi renkte kullanılmıştır. Diğer taraftan suyun zemini olarak kayalar siyah renkte verilmiştir. Afişte kullanılan renklerde renklerin psikolojisinden ziyade görsel olarak uygun renklerin kullanılması dolayısıyla kullanıldığını görmekteyiz. Çünkü görselde su, balık ve kayalar kullanılmıştır. Bunların zaten gözdeki yansıması örneğin su mavi renkte yansır göze, kayalar genellikle siyah renktedir. Buradan hareketle afişte renklerle ilgili psikolojik bir kullanımdan çok görsellerin sunumuna uygun olan renkler seçilmiştir.

Sonuç

Uluslararası platformda düzenlenmiş olan Posterland Uluslararası Afiş Yarışması, birçok tasarımcının ve sanatçının katılımı ile dikkat çekmiş ve bu konuda farkındalık oluşturmuştur ve bu anlamda önemli bir başarı elde etmiştir. Yarışma insanlığın geleceği için hayati önem taşıyan 'sıfır atık' konusunda, toplumlara bilgilendirme yapmış ve konuyu gündeme getirmiştir, tasarımcıları sosyal projelerde üretime teşvik etmiş, uluslararası bir etkinlik olmuştur.

Bu çalışmada 4.sü organize edilen Uluslararası Afiş Yarışması'nda ödüle değer görülen eserler içerisinde on afiş seçilmiş ve biçimsel analiz yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Ödül alan tasarımların, genel kompozisyonu incelenmiş ve renk analizi yapılarak yorumlanmıştır. Genel olarak bakıldığında çalışmalarda tipografinin daha az etkili olduğu, görsellere daha çok yer verildiği ve tasarımda renk ilişkisi kurularak, görsellerle bütünlük kazanacak şekilde doğa ile ilişkilendirilebilir akılda kalıcı psikolojik olarak insan algısını yönetebilen renk ve tonlarının kullanıldığı oldukça da etkili olduğu gözlemlenmiştir. Renk analizleri açısından, afiş tasarımlarının mesajı görselleştirme süreci değerlendirilmiştir. Bu süreçte renklerin dili etkili ve sade bir şekilde kullanılmıştır. Afiş çalışmalarında mesaj metafor anlam taşıyan imgelerle tasarlanmıştır. Akılda kalıcı olması açısından doğayı anımsatan renk ve tonlarının tercih edildiği anlaşılmıştır. Geri dönüşüme ve plastik kullanımına atıfta bulunulmuş ve geleceği etkileyecek bir olgu olduğuna değinilmiştir afişlerin toplumu özellikle psikolojik olarak etkileyecek renk kullanımı farkındalık oluşumuna neden olmuştur.



Renk insanların üzerinde durduğu, evrensel ve gizemli bir konudur. Renkler göz ve beyin aracılığı ile insan psikolojisinde yer edinebilme özelliğine sahiptirler. Bunun içinde renklerin insan üzerindeki etkilerini ve her rengin ayrı bir psikolojik birikim ifadesine sahip olduğunu inkar edilmemelidir. Bu gibi psikolojik birikimlerin ifadeleri, insanın psikolojik yapısına göre bazen olumlu bazen ise olumsuz etkiler yaratabilir. Bu da insan psikolojisinde dengeyi kuran önemli bir etmendir. Aslında iyi ya da kötü renk diye bir şey yoktur. Renklerin, çevreye göre güzel veya çirkin kullanımları bizde bu düşünceleri doğurur.

Renklerin en çok irdelendiği yerler, insanın psikolojisini, duygularını ele alan sanat alanlarıdır. İnsanı sanatçı yapan psikolojik birikimleri, gözlemleri, yöntemleri, bilgileri ve becerileridir. Sanatçı eseri için gerekli olan renksel ifadeyi psikolojik çağrışımları, renk karışımlarından doğacak yeni renk özelliklerini ve bu karışımlardan doğacak psikolojik tepkileri iyi ve dengeli bir biçimde harmanlamalı ve o şekilde kullanılmalıdır. Bu açıklamalardan hareketle afiş tasarımları insan psikolojisi ve duyguları ile doğrudan etkileşimli bir alan olması sebebiyle, tasarımcı afiş tasarımlarında renkler ve renklerin insanlar üzerindeki psikolojik etkileri üzerinde özenle durmalıdır.

Kaynakça

- Akkin, C., Eğrilmez, S. ve Afrashi, F. (2004). Renklerin insan davranış ve fizyolojisine etkileri. Türk Oftalmoloji Derneği XXXVI. Kongresi, 33, 274- 282.
- Akyüz, A. (1995). Afiş Tasarımı, Yayınlanmamış Ders Notları, Ankara,
- Altıntaş, E. ve Çamur, D. (2013). Beden dili sözsüz iletişim. Mentis.
- Arıkan, A. (2008). Grafik tasarımda Görsel Algı, Eğitim Akademi Yayınları, Konya
- Boztaş, E. (2017) Organ Bağışı Temalı Sosyal Afiş Tasarımlarının Göstergibilim Yöntemi ile Analizi, İdil Dergisi
- Çalışkan, N., Karadağ, E. ve Çalışkan, F. (2010). Eğitim, iletişim ve öğretmenin beden dili. Ankara: Kök Yayıncılık.
- Çalışkan, N. ve Kılıç, E. (2014). Farklı Kültürlerde ve Eğitimsel Süreçte Renklerin Dili. Ahi Evren Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakülte Dergisi (KEFAD), Cilt 15, Sayı 3, Aralık 2014.
- Çallı, D. (2007). Bir Sözsüz İletişim Ögesi Olarak Renk ve Renk Kullanımının Basılı Reklam Araçlarında Tüketici Algısı Üzerine Etkisi.
- Delemare F ve Guineau B. (2007). Renkler ve Malzemeleri. Çeviren: Orçun Türkay İstanbul, 1.baskı Yapı kredi Yayınları
- Durmuşkaya, C. (2006). Doğadan Gelen Renkler. Bilim ve Teknik Dergisi Temmuz 2006 sayı
- Mazlum, Ö. (2011). Rengin kültürel çağrışımları. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 31, 125- 138.
- Uçar, T. F. (2004). Görsel iletişim ve grafik tasarım. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Yalur, R. "1990-2013 Yılları Arasında Afiş ve Sosyal Afişlerin Grafik Tasarım ve Teknolojik Açından İncelenmesi", İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi,2014



Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Seçkin Yayınları.

Yılmaz, Ü. (1991). Renk Psikolojisi. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi

İnternet Kaynakları

<http://www.hasippektas.com/Konfer/Tasarimci%20Fark%20Yaratmali-mi.pdf>

<https://aklinizikesfedin.com/renk-psikolojisi-renklerin-anlami-ve-yapabilecekleri/>

<https://paratic.com/renklerin-anlamlari-ve-psikolojik-etkileri/>

<https://www.kigem.com/renklerin-psikolojik-etkileri.html>

<https://www.kisiselgelisim.com/renklerin-psikolojisi-renklerin-anlamlari-ve-renklerin-dili/>

[https://www.kiragetiren.com/blog/afisin-tarihcesi/#:~:text=Fransa'da%20k%C3%BCit%C3%BCrel%20hareketlerle%20geli%C5%9Fme,tir%20\(1836%2D1933\).](https://www.kiragetiren.com/blog/afisin-tarihcesi/#:~:text=Fransa'da%20k%C3%BCit%C3%BCrel%20hareketlerle%20geli%C5%9Fme,tir%20(1836%2D1933).)

<https://posterland.org/tr/şartname, www.posterland.org>

Görsel Kaynakları

<https://posterland.org/documents/images/kazananlar/1eb243b9e5e6269c6923db2b58fc82bd.jpg>, 2019

<https://posterland.org/documents/images/kazananlar/d6505d38bcdb0b05d39ae044624746b2.jpg>, 2019

<https://posterland.org/documents/images/kazananlar/679dc5e308eac86141465192c3a78387.jpg>, 2019

<https://posterland.org/documents/images/kazananlar/fa2a343aa0365a32cab8f4963cee3827.jpg>, 2019

<https://posterland.org/documents/images/kazananlar/0e5758514f080dc5150551c941094f64.jpg>, 2019

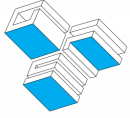
<https://posterland.org/documents/images/kazananlar/17fd661f4d0c42e250a4daf4193a4fbe.jpg>, 2019

<https://posterland.org/documents/images/kazananlar/e7dfcc27462706bdc30c69d68d524156.jpg>, 2019

<https://posterland.org/documents/images/kazananlar/9045a8374d9c7767caee1e5c7744aadcc.jpg>, 2019

<https://posterland.org/documents/images/kazananlar/155cbc4b5016284b6e8055b4728cee9c.jpg?v=1>

<https://posterland.org/documents/images/kazananlar/88c960d76ca8c982697819bbc24d54dc.jpg>, 2019



RESİMLİ ÇOCUK KİTAPLARININ RESİMLEME ÖZELLİKLERİ

ILLUSTRATION FEATURES OF CHILDREN'S ILLUSTRATION BOOKS

Elif Ala*

Öz

Okul öncesi çocukluk döneminin diğer dönemlere göre farklı gelişim evreleri ve gereksinimleri vardır. Çocukların, bu süreçleri başarılı bir şekilde gerçekleştirmesi için, kavram tasarımı sürecini etkinleştirebilecek, görsel ve işitsel duygularını harekete geçirebilecek hem kendilerini hem de dış dünyayı tanımalarına imkân veren çeşitli uyarılarla tanışması sağlanmalıdır. Bu nedenle illüstratörlerin renk ve çizgileri ile desteklenen nitelikli çocuk kitapları, erken çocukluk olarak adlandırılan dönemde çocukların, çok yönlü gelişimine katkı sağlamaktadır. Bu araştırmada kitapların çocuklar üzerindeki etkilerine ve çocukların yaş grubuna göre kitaplarda bulunması gereken özelliklere değinilmiştir. Araştırma kapsamında 2016-2021 yılları arasında Türkçe yayınlamış, 3-6 yaş okul öncesi döneme hitap eden 100 resimli çocuk kitabının resimleme, karakter, tür ve içerik özellikleri yönünden incelenmiştir. Elde edilen bulgular ise tablolar şeklinde gösterilmiştir. Kitap kapaklarında kullanılan yazı ve yazı karakterleri kitap içeriği ile %93 ilişkiliyken, kitapların %15'inde metin içindeki yazı ile konuyu anlatan resimler arasındaki ilişki kopukluk vardır. Araştırma sonucuna göre, resimlerde kullanılan canlı renkler, kitapları ilgi çekici hale getirir ve genellikle bu çalışmalar dijital ortamda üretilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Resimli Çocuk Kitapları, Resimleme, Okul Öncesi Dönem, Gelişim Psikolojisi

Abstract

Preschool childhood has different developmental periods and needs compared to other periods. In order for children to perform these processes successfully, they should be introduced to various stimuli that can activate the concept design process, activate their visual and auditory feelings, and allow them to know both themselves and the outside world. For this reason, qualified children's books, supported by the colors and lines of illustrators, contribute to the multi-faceted development of children in the period called early childhood. In this research, the effects of books on children and the features that should be found in books according to the age group of children are mentioned. Within the scope of the research, 100 picture books for children aged 3-6, published in Turkish between 2016-2021, were examined in terms of illustration, character, genre and content. Obtained findings are shown in tables. While the text and typefaces used on the book covers are 93% related to the content of the book, in 15% of the books there is a disconnection between the text in the text and the pictures describing the subject. According to the results of the research, the vivid colors used in the pictures make the books interesting and generally these works are produced in digital environment.

Keywords: Illustrated Children's Books, Illustration, Preschool Period, Developmental Psychology



Geliş Tarihi / Received
09.06.2021

Kabul Tarihi / Accepted
25.08.2021

Yayın Tarihi / Publication Date
01.09.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding author
E-mail: elifalaaa@gmail.com

Cite this article: Ala, E., (2021).
Resimli Çocuk Kitaplarının Resimleme
Özellikleri, *D-Sanat*, Cilt:1, Sayı:2.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International License.

* Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, elifalaaa@gmail.com, Orcid: 0000-0002-3044-3545



Giriş

Gelişim psikolojine göre çocukluk döneminin diğer dönemlerden farklı gelişim evreleri ve bu koşulda farklı gereksinimleri vardır. Jean Peaget, gelişim psikolojisi kuramıyla çocukların çevreyi nasıl algıladıklarını ve düşünce yapılarındaki farklılıkları incelemiştir. Bilişsel gelişim birbirini takip eden dört evre içinde ortaya çıkmaktadır. 0-2 yaş Duyusal-Motor dönem, 2-7 yaş işlem öncesi dönem, 7-11 yaş somut işlemsel dönem, 11 yaş ve üzeri soyut işlemsel dönem olarak tanımlanır (Peaget, 1999).

İşlem öncesi dönemi kapsayan 3-6 yaş grubu çocuklar, bu evrede dile ve sembolik düşünme becerilerine sahiptir. Benmerkezcidirler ve kendi görüşleri dışındaki farklı bakış açılarının da olacağını anlayamazlar. Mantıklı düşünme sistemleri henüz gelişmemiştir (Senemoğlu, 2012). Bu nedenle bilişsel gelişim evreleri düşünme, sorgulama, bellek, algılama ve kavrama becerilerine göre sınıflandırılmaktadır. Bu evrelerde çocukların neden sonuç ilişkisi kurma yetenekleri ve karşılaştırma becerilerinin kuvvetlendiği anlaşıyor. Edinilen beceriler çocukların, eğlenerek öğrenmelerini destekler. Bu nedenle çocuğun yaşı, düşünce değerleri ve 'çocuğa görelilik' ilkesi göz önünde tutularak çocuk için uygun olan nitelikli çocuk kitaplarıyla buluşmaları sağlanmalıdır (Gülyüz, 2013).

Dilsel ve görsel birer uyaran olarak çocuk kitapları, çocukların yaş ve ilgilerine seslenen renk, çizgi ve sözcüklerin oluşturduğu, anlam evrenini deneyimlemesine olanak sağlar (Sever, 2018). Çocuğun anlamakta zorlandığı soyut kelimeler ve kavramlar resimli çocuk kitaplarındaki çizimler ile somutlaştırılmaktadır (Turla, 2015). Bu nedenle çocuk kitapları, çocukların sorgulama, görme ve işitme duyularını harekete geçirerek, kendini anlatma becerisini geliştiren uyaranlardır.

Okul öncesi dönemdeki çocuklara okunan kitaplarda cümlelerin eksik okunması bile çocuklarda dikkat dağınıklığına sebep olmaktadır. Bu dönemdeki çocuk, okunan bir kitabın resimlerine bakarak, hikâyeyi okuyormuş gibi yapıp olay örgüsünü anlatabilmektedir. Bu yüzden çocuk kitaplarında resmin dili, metnin dilinden daha etkilidir (Kaya, 2013).

Çocuklar için resimli kitaplar okul öncesi çağda "Dünyaya Açılan Penceredir" kendi bakış açılarının dışındaki dünyayı görmelerine olanak sağlar. Aynı zamanda resimler, hikâyedeki olay örgüsünü yansıtır. Bu nedenle de çocuklarda okuma ilgisi uyandırır ve çocukları bağımsız okumaya teşvik eder (Merkel, 2006). Çocuk kitaplarındaki resimlerin, içeriğin kalıcı olmasını sağlaması için kitabın içeriğini yansıtmaması gerekir (Kaya, 2013). 3-6 yaşındaki çocuklar, iki boyutlu ve algılaması kolay olan sade, tek çizgili, eğlenceli resimlerden hoşlanır. Canlı ve bütünlüğü olan renkler, çocukta iyi bir etki bırakmak için, çizerler tarafından tercih edilir (Kaya, 2013).

Amaç ve Önem

Çocuk kitaplarında bulunması gereken bazı özellikler vardır. Bu özelliklerin başında, çocuğa görelilik ilkesi yer almaktadır. Çocukların görsel, sözel ve işitsel uyaranlara karşı vereceği tepki, onların yaş ve gelişim özelliklerine bağlıdır. Bu nedenle ortaya çıkarılan ürünlerde, çocuk gerçekliğini göz önünde bulundurmalı ve çocuğa göre olan estetik uyaranlarla çocuğun buluşması sağlanmalıdır. Bu araştırmada, resimli çocuk kitaplarının, çocuk gelişimi açısından değerlendirilip incelenmesi amaçlanmıştır.



Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Bu çalışmada 2016-2021 yılları arasında Türkçe yayınlanan 3-6 yaş okul öncesi döneme hitap eden, yerli ve yabancı seçkisiz örnekleme ile seçilmiş 100 resimli çocuk kitabı içerik, karakter ve resimleme özellikleri açısından incelenmiştir.

Resimli Çocuk Kitapları

Resimli Çocuk Kitaplarının Tanımlaması

Resimli çocuk kitapları, çocuğa yönelik iletilmesi istenen mesajı, resimler yoluyla veya metin içindeki anlamı resimlerle tamamlarken aynı zamanda yeni anlamlar katan dikkat çekici estetik uyarınlardır. Bilişsel gelişimlerin hız kazandığı okul öncesi dönemde, resimli çocuk kitapları görsel algıyı geliştirirken öğrenme gereksinimlerini de estetik yollarla karşılamaktadır. Çocukların kitaplarla olan bağlarını koruyabilmeleri için çocuk kitabı çizerlerinin de çocuk dünyasının anlam evrenine dilin, rengin, çizginin bütünleşmiş anlatım olanaklarıyla onun ihtiyaçlarını karşılayabilen usta sanatçılar olması gerekir (Sever, 2013).

2-3 yaş için hazırlanan kitaplar “ABC” kitapları olarak isimlendirilir. Bu kitaplar, çocukların çevresinde gördükleri nesne veya varlıkları tanıtmaya amacı üstlenir. Genellikle bu kitaplarda olaylar görsel imgelerle anlatılmaktadır ve yazısızdır.

4-5 yaş için olan kitaplardaki resimler ise görsel öğelerle zenginleştirilerek metnin içeriğini genişletir. Kısa ve yalın anlatıma sahiptirler.

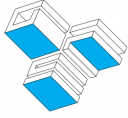
6-7 yaş ve üzeri hazırlanan kitaplar ise öykü, masal, anlatı, bilmece gibi birçok tür barındırır. Resimler ise yorumlamaya açık ve belirli bir kompozisyon bütünlüğü ile düzen içinde sunulmaktadır. Resimli çocuk kitapları, çocuğun bulunduğu yaş grubuna hitap eden içerik ve resimleme özellikleri dışında yine yaş grubu göz önünde bulundurularak kullanılan yazı karakterleri eğlenceli ve okunaklı olmalıdır. Uygun punto, satır arası ve kenar boşlukları gibi unsurlar resim ve metin arasında estetik bir bütünlük sağlamalıdır (Sever, 2013).

Resimli çocuk kitaplarının temel özellikleri şu şekilde sıralanabilir.

1. Kısa ve basit olay örgüsü.
2. Çocuğun anlayabileceği kavramları kullanmak.
3. Doğrudan anlatım türüyle yazılmış metinler.
4. Metin ile örtüşen ve çocuğun yaşı baz alınarak kullanılan resimler (Ersan, 2014).

Kitapların Çocukların Gelişimine Etkileri

Çocuklar, gözlerini dünyaya açmalarından itibaren çeşitli görsel uyarınlara karşılaşır. Resimli çocuk kitapları ise çocukların bilinçlerinde etkili bir yer tutacak ilk deneyimlerini sağlamaktadır (Feyman, 2007). Erken çocukluk dönemi, büyüme gelişme ve olgunlaşma süreçlerinin çeşitli gereksinimleri olan bir evredir. Bu gelişme süreçlerinde çocuğun sağlıklı uyarınlara buluşturulması gerekir (Sever, 2007). Resimli kitaplar sayesinde bilişsel ve sosyal duygu gelişim alanlarında çocuğun gelişimi desteklenir, sunduğu zengin uyarıcılar sayesinde çocuğa etkili öğrenme fırsatları sunar.



Çocuk renk, çizgi, harfler ve sözcükler ile tanışır. Kitaplar çocukların, dil gelişimini destekler, oynama becerilerinde, görsel ve işitsel yönlerden birçok duyusunu keşfetmesine yardımcı olur. Duygu, düşünce, yaratıcılık ve hayal gücüne katkı sağlamaktadır (EBADER, 2006).

Yaşlara Göre Resimli Çocuk Kitaplarının Özellikleri

Nitelikli bir çocuk kitabı, çocukların gelişme ve büyüme dönemlerine uygunluk sağlamalıdır. Çocuk kitapları, hangi evreye hitap ediyorsa içerdiği resimler de ilgili dönemin özelliklerini taşımalıdır. Ayrıca çocuk, resim ile metinde gelişen olaylar arasında bağlantı kurabilecek kadar yalın ve basit ayrıntılara yer vermelidir.

Gelişimsel olarak yaş ilerledikçe kitaptaki resimler azalmakta ve metinler artmaktadır. Bu nedenle 2-3 yaş grubu çocuklar için resimli çocuk kitapları en fazla 16 sayfa olmalıdır. 5 yaş ve üzeri çocuklar için ise 32 sayfa olması gerekmektedir (EBADER, 2006). 3-8 yaş, ilk kitaplarda metin ve resim arasında belirli bir ölçek gözetilir. İlk kitapların alt grubu 3-6 yaş öncesinde çocuklar, üst grupları ise 7-8 yaş okumayı öğrenen çocuklar oluşturmaktadır (Soysal, 2007).

Yöntem

Araştırma Modeli

Yapılan çalışma, betimsel ve gösterge bilimsel bir model olup, tablo analizlerindeki sayısal verileri elde ederken nicel araştırma yönteminden yararlanılmıştır. Kitapların tasarımsal olarak değerlendirilmesinde ise nitel araştırma yöntemi olan göstergebilim yönteminden yararlanılmıştır.

2016-2021 yılları arasında Türkiye’de yayınlanan 3-6 yaş grubuna hitap eden, yerli ve yabancı seçkisiz örnekleme ile seçilmiş 100 resimli çocuk kitabının içerik, karakter ve resimleme özellikleri bakımından incelemek amaçlanmıştır.

Çalışma Grubunun Özellikleri

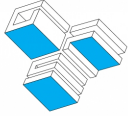
Araştırmanın çalışma grubunu, çeşitli yayınevlerinden ulaşılabilecek, 2016-2021 yılları arasında Türkiye’de yayınlanan 3-6 yaş grubuna hitap eden, %82’si Türk yazarlar tarafından %18’i ise yabancı yazarlar tarafından yazılmış toplam 100 resimli kitap oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada, çocuk kitabı yazar ve çizerlerinin, çocuk gelişimi uzmanlarının görüşleri alınarak, 100 resimli çocuk kitabı, künne bilgileri, resimleme özellikleri, karakter özellikleri, tür ve içerik özellikleri yönünden incelenmiştir. Yapılan analizler tablolar şeklinde gösterilmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

Çalışmada incelenen 100 kitabın künne bilgilerine, içerik özelliklerine, kapak tasarım özelliklerine, resimleme ve teknik özelliklerine ilişkin yapılan analizler aşağıdaki tablolarda gösterilmiştir.



Resimli Çocuk Kitaplarının Künye Bilgileri Özellikleri

Baskı	%82
Baskı	%10
Baskı	%5
Baskı	%3

Tablo 1. Resimli Çocuk Kitaplarının Basım Bilgileri

Tablo 1’de incelenen 100 resimli çocuk kitaplarının basım bilgilerine yer verilmiştir. İncelemeye göre 1. baskı %82, 2. Baskı %10, 3. Baskı %5, 4. Baskı %3’tür. Birinci baskı kitapların, diğer basımlara göre oranının fazla olması 2021 yılında yayınlanan kitaplarla doğru orantıdadır.

İstanbul	%88
Ankara	%10
Çin	%2

Tablo 2. Resimli Çocuk Kitaplarının Şehirlere Göre Dağılımı

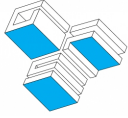
Tablo 2’de incelenen 100 resimli çocuk kitabının basıldığı şehirlere göre dağılımı verilmiştir. Bu duruma göre kitapların %88’i İstanbul’da, %10’u Ankara’da, %2’si ise Çin’de basılmıştır.

2016	%10
2017	%8
2018	%8
2019	%7
2020	%25
2021	%42

Tablo 3. Resimli Çocuk Kitaplarının Basım Yıllarına Göre Dağılımı

Tablo 3’te incelenen 100 kitabın, basım yıllarına göre dağılımları verilmiştir. Bu duruma göre kitapların %10’u 2016 yılında, %8’i 2017 yılında, %8’i 2018 yılında, %7’si 2019 yılında, %25’i 2020 yılında ve %42’si 2021 yılında basılmıştır.

Yerli Yazar	%82
Yerli Çizer	%82
Yabancı Yazar	%18
Yabancı Çizer	%18



Tablo 4. Resimli Çocuk Kitaplarının Yerli Yazar ve Çizer, Yabancı Yazar ve Çizer Yönünden Dağılımı

Tablo 4'te incelenen kitapların yazar ve çizer özelliklerine göre dağılımlarına yer verilmiştir. Buna göre, kitapların %82'sini yerli yazarlar ve çizerler oluşturmaktadır. %18'ini ise yabancı yazarlar ve çizerler oluşturmaktadır.

Resimli Çocuk Kitaplarının Resimleme Özellikleri

Kapak ilgi çekicidir.	%68
Kapakta kullanılan renkler birbiriyle uyumludur.	%68
Kapakta rastgele ve karmaşık çizimler kullanılmıştır.	%32
Kapak resmi ile yazı uyumludur.	%78
Kapakta kullanılan çizim ile anlatılan içerik uyumludur.	%93

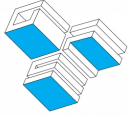
Tablo 5. Kitapların Kapak Tasarımı Özellikleri

Tablo 5'te incelenen kitapların resimleme özelliklerine yer verilmiştir. Kitapların, kapak tasarım özelliklerinin %93'ünde kapakta kullanılan çizim ile kitap içerisinde anlatılan içerik ile uyumdur. %78'inde kapak resmi ile kapakta kullanılan yazı fontu ve anlam bütünlüğü uyumludur. Kapakların %68'i ilgi çekicidir ve kapakta kullanılan renkler birbirleriyle uyumludur. Kitap kapaklarının %32'sinde ise karmaşık, kalabalık yaratan çizimler kullanılmıştır. Son yıllarda yayınlanan kitaplarda kapak tasarımları ile içerik uyumlarına önem verildiği dikkat çekmektedir.

Resimlerin çerçeveleri vardır.	%8
Resimler metnin içeriğine uygundur	%87
Resimler basit, konuya uygun ve anlaşılabilir.	%80
Resimler gerçekçidir.	%15
Resimlerde kompozisyon bütünlüğü vardır.	%82
Kurgu ile resimler arasında kopukluk vardır.	%15
Resimler yorumlayıcıdır.	%82
Resimler eğlencelidir.	%90
Resimler hareket ve anlam gücü taşımaktadır.	%87
Resimler çocuğun estetik değer kazanmasına yardımcı olur.	%87
Resimler aynı sayfadaki metin ile ilişkilidir.	%82
Resimler konuyu güçlü bir şekilde anlatmaktadır.	%75

Tablo 6. Resimli Çocuk Kitaplarındaki Resimlerin Metin ile İlişkisinin Dağılımı

Tablo 6'da incelenen kitapların resimleri %90 eğlencelidir. %87'si metin içeriği ile uyumlu, çocuğun estetik değer kazanmasına yardımcı olur. Resimler hareket ve anlam gücü taşımaktadır. %82'si resimlerin bulunduğu sayfadaki metin ile ilişkilidir. Resimler yorumlayıcıdır. Resimlerde



kompozisyon bütünlüğü vardır. Resimlerin %80'i basit, konuya uygun ve anlaşılır. Resimlerin %75'i konuyu güçlü bir şekilde anlatmaktadır. Resimlerin %15'i gerçekçidir. %8'inin ise çerçeveleri vardır. Çerçevesi olan resimler genellikle 2016 ve 2017 yıllarında tercih edilmiştir.

Canlı renkler kullanılmıştır.	%68
Pastel renkler kullanılmıştır.	%25
Siyah-Beyaz-Gri renkler kullanılmıştır.	%7
Renkler uyumludur.	%75

Tablo 7. Resimli Çocuk Kitaplarının Renklerine İlişkin Bulgular Yönünden Dağılımı

Tablo 7'de incelenen kitapların renklerine ilişkin bulgulara yer verilmiştir. Resimli kitapların %75'inde renkler uyumludur. %68'inde canlı renkler kullanılmıştır. %25'inde pastel renkler kullanılmıştır. %7'sinde ise siyah, beyaz ve gri renkler kullanılmıştır. Canlı renk kullanımı genellikle 2020 ve 2021 yılları arasında dijital boyama ile uygulanmıştır.

Karışık teknik ile resim	%10
Dijital Boyama	%80
Guaj boya	%5
Pastel boya	%2
Suluboya	%10
Kara kalem	%0
Kolaj tekniği	%0
3 Boyutlu (cut-out) tekniği	%2
Kullanılan teknik kitabın bütünüyle aynıdır.	%90

Tablo 8. Resimli Çocuk Kitaplarında Kullanılan Resim Tekniği Yönünden Dağılımı

Tablo 8'de incelenen kitapların, resimleme tekniklerine yer verilmiştir. Kitapların %80'inde dijital boyama, %10'unda suluboya tekniği, %5'inde guaj boya tekniği, %2'sinde pastel boya tekniği kullanılmıştır. Kara kalem ve kolaj tekniğine hiç yer verilmemiştir. Kitapların %2'si üç boyutlu hareketli kitaptır. Bu kitaplar yabancı yazar ve çizerler tarafından tasarlanıp, basımı Çin'de gerçekleştirilen kitaplardır. İncelenen kitapların %10'unda karışık teknik ile boyama yapılmıştır. Kitapların %90'ında kullanılan resim tekniği kitabın bütünüyle aynıdır.

Resimli Çocuk Kitaplarının Tür ve İçerik Özellikleri Yönünden Dağılımı

Hikâye	%58
Masal	%42
Fabl	%42
Doğa hikâyesi	%12
İnsan hikâyesi	%47
Gerçek hayattan hikâye	%27
Hayal ürünü hikâye	%73

Tablo 9. Kitapların Tür ve İçerik Özellikleri

Tablo 9’da incelenen kitapların tür ve bazı özelliklerine yer verilmiştir. Kitapların %58’i hikâye, %42’si masal, %42’si fabldır. %73’ü hayal ürünü, %27’si gerçek hayattan hikâye, %47’si insan hikayesi, %12’si ise doğa hikâyesidir.

Resimli Çocuk Kitaplarında Kullanılan Karakterlerin Dağılımı

İnsan	%42
Bitki	%3
Hayvan	%50
Nesne	%5
Hayal ürünü karakterler	%52
Günlük hayattan karakterler	%48

Tablo 10. Kitaplarda Kullanılan Karakterlerin Dağılımı

Tablo 10’da incelenen kitapların karakter özelliklerine yer verilmiştir. Kitaplardaki karakterlerin %52’si hayal ürünü, %48’i günlük hayattan karakterdir. Karakterlerin %50’sini hayvanlar, %42’sini ise insanlar, %5’i nesnelere, %3’ünü bitkiler oluşturmaktadır. Genellikle masal ve fabl tarzı hikâyelerde, hayal ürünü karakterlere yer verilmiştir.

Sonuç

Bu araştırmada 3-6 yaş grubuna hitap eden çocuklara yönelik Türkiye’de yayınlanmış yerli ve yabancı resimli çocuk kitaplarının, künye bilgileri, tür, içerik, karakter ve resimleme özellikleri analiz edilmiştir. Bulgulara göre incelenen resimli çocuk kitaplarının %82’si birinci baskı olması kitapların %42’sinin 2021 yılında yayınlanmış olmasıyla orantılıdır. Kitapların %2’lik kısmı Çin’de basılmıştır ve bu kitaplarda üç boyutlu (cut-out) tekniği kullanılarak, hareketli hikâyeler oluşturulmuştur. Bu teknik yerli yayınevlerinde basılmasına rağmen daha çok yurtdışında uygulanmaktadır. Genellikle yabancı yazar ve çizerler tarafından tasarlanmıştır. Kitap kapaklarında kullanılan yazı ve yazı karakterleri kitap içeriği ile %93 ilişkiliyken, kitapların %15’inde metin içindeki yazı ile konuyu anlatan resimler



arasındaki ilişkide kopukluk vardır. Bu durum basım yıllarını dikkate alındığında 2016 ve 2017 yılları arasında Türkiye’de basılan kitaplar olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelenen kitaplarda çerçevesi resimlerin olması konunun güçlü bir şekilde anlaşılmasını engellemektedir. Bu özellik daha çok 2016 ve 2017 yılları arasında yayınlanan kitaplarda görülmüştür.

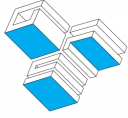
Resimlerde kullanılan canlı renkler, kitapları ilgi çekici hale getirir ve genellikle bu çalışmalar dijital ortamda üretilmiştir. Siyah- beyaz-gri renklerin kullanıldığı kitaplar, maliyet yönünden tercih ediliyor olsa da çocukların dikkatini çekme konusunda yeterli değildir. Resimlerde pastel renkler kullanan sanatçılar daha çok suluboya tekniği uygulamışlardır. Pastel, guaj ve suluboya teknikleri ağırlıklı olarak 2016 ve 2017 yıllarında daha çok tercih edilmiştir.

Bu sonuçlara göre resimli çocuk kitaplarının, yıllar geçtikçe çocuğun isteklerine karşılık vermeye başladığını gözlemleyebiliriz. Kitap kapaklarının ilgi çekici ve eğlenceli görünmesi, kitabın cazibesini arttırmaktadır fakat kapak ile içeriğin uyummadığı durumlar da karşımıza çıkmaktadır. Bu durum çocuğun kitaplara duyacağı ilgiyi zedeleyebilir. Kitap kapaklarında kullanılan yazı karakteri, içerik ve çizim tarzını yansıtmalıdır. Bu durum çocuğun sanatsal bakış açısı kazanabilmesi için önemlidir.

Ortaya çıkan bu sonuçlar doğrultusunda mevcut yayınevlerindeki çizer, grafiker, pazarlamacı, dağıtımçı gibi alanlarda çalışanlar için çocuk kültürü ve çocuk-gençlik edebiyatı hakkında seminerler düzenlenmesi gerekmektedir. STK’lerin bu konuyu sivil toplum görevi olarak ele alıp, pedagoğlardan ve akademisyenlerden destek istemelidir. Çocuk ve gençlik edebiyatı yazarların ve çizerlerin haklarını korumalı, kendilerini geliştirmeli, hızla değişen çocuk ve gençlik kültürü yakından takip edilmelidir (Sezgin, 2007). Kitap seçimi yapılırken biçim, içerik, estetik unsurlar ve çocuğun yaşı baz alınarak eğitsel kitaplar seçilmelidir. Çocuk kitabı çizerlerinin, nitelikli çocuk kitabı çizimleri konusunda teşvik etmek için ulusal-uluslararası yarışma ve seminerler düzenlenebilir. Resimli çocuk kitaplarında yapılacak çalışmalar için estetik kaygı ve çocuğa görelilik göz ardı edilmemelidir. Bu durumda aileler de bilinçlendirilerek, çocuklar için kitap seçimi yaparken biçim ve içerik ölçütlerini detaylı olarak araştırılmalıdır. Çocuk kitaplarının resimlerinin anlaşılır, sade ve parlak olması çocukların gelişim sürecine olumlu etki sağlamaktadır. Bu nedenle çocuk kitabı resimlemesi yapan kişinin, yoğun bir hayal gücüne sahip olması gerekmektedir. Çizerler aynı zamanda çocukların zihinsel ve duygusal gelişim süreçlerini, grafik sanatını ve tekniklerini, tipografi yazım kurallarını ve hatta cilt ve kapakla ilgili konulara da hâkim olmalıdır. Resimli çocuk kitabı çizerlerinin, renklerin çocuklar üzerindeki psikolojik etkilerini bilmeleri ve çocukları sanat yönünden beslemeleri gerekmektedir (Aydoğan & Mercan 2020). İllüstratörlerin renk ve çizgiyle, yazarların ise kelimelerle hayatı anlamaya ve anlatmaya dayalı araçları etkili bir şekilde kullandığı nitelikli resimli çocuk kitaplarının genç okuyucularla buluşması sağlanmalıdır (Koroğlu, 2016).

Kaynakça

- Aydoğan Y. Mercan Z. (2020). Okul Öncesi Dönem Çocuk Kitaplarında Resimlemenin Öğretmen Görüşlerine Göre İncelenmesi. *Kalem Eğitim ve İnsan Bilimleri Dergisi*, 77.
- Ebader. (2006). 0-3 Yaş Çocuğu Olan Aileler İçin Çocuk Bakımı, Sağlığı ve Beslenmesi El Kitabı.
- Feyman, B. T. (2007). Okul Öncesi Çocukları İçin Hazırlanmış Resimli Öykü Kitaplarında Kullanılan Temalar. II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu (s. 387). Ankara.
- Güleryüz, H. (2013). *Yaratıcı Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Edge Akademik Yayıncılık.



Kaya, M. (2013). İlköğretim Çocuk Edebiyatı Ölçütleri. Eğitim Sen İlköğretim Çocuk Edebiyatı Kitap Kataloğu, 17-52.

Koroğlu, İ. Ş. (2016). Çocuk kitapları ve insanlaştıran çocuk edebiyatı üzerine. Okur Yazar Kitap Kültürü Dergisi, 61-63.

Merkel, J. (2006). Bilderbuch, Kunst und Literatur. Kind-Bild-Buch, 48.

Peaget, J. (1999). Çocukta Zihinsel Gelişim. İstanbul: Cem Yayınevi.

Senemoğlu, N. (2012). Gelişim Öğrenme ve Öğretim. Ankara: Pegem Akademi.

Sever, S. (2007). Çocuk Edebiyatı Öğretimi. II. Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu (s. 41). Ankara: Prof. Dr. Sedat Sever.

Sever, S. (2007). Çocuk ve Edebiyat. Ankara: Kök Yayıncılık.

Sever, S. (2013). Çocuk ve Edebiyat. İzmir: Tudem Yayınları.

Sever, S. (2018). Sanatsal Uyarılarla Dil Öğretimi. İzmir: Tudem Yayınları.

Sezgin, N. S. (2007). Çocuk ve gençlik edebiyatında yayınevlerinden kaynaklanan sorunlar ve çözüm önerileri. II. Ulusal Çocuk Ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu (s. 377). Ankara

Sedat Sever. Shulevitz, U. (1997). Writing with Pictures: How to Write and Illustrate Children's Books. New York: Watson-Guptill.

Soysal, M. (2007). Çocuk Ve Gençlik Edebiyatında Uzman Yayıncılık Kavramı. II. Ulusal Çocuk Ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu (s. 381). Ankara: Prof. Dr. Sedat Sever.

Turla, A. (2015). Okul Öncesi Dönemde Çocuk Edebiyatı. Ankara: Hedef Cs Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

Ersan, M. (2014). Tablet Ortamında Resimli Çocuk Kitapları; Etkileşimli Bir Resimli Çocuk Kitabı Uygulaması Tasarımı.

www.openaccess.hacettepe.edu.tr: www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080

Erişim tarihi: 15.03.2021



TIBBİ İLLÜSTRASYONUN GELİŞİMİ VE VEKTÖR TABANLI UYGULAMA ÖRNEKLERİ

THE DEVELOPMENT OF MEDICAL ILLUSTRATION AND VECTOR-BASED APPLICATION SAMPLES

Şahin Dursun*, Uğur Atan**

Öz

Tıbbi illüstrasyon, canlıların anatomisini ele alan, çizim, resim veya görsellerle ayrıntılandırılan, aktaran, bilimsel işleve sahip bir açıklayıcı görselleme yöntemidir. Bilimsel bir işleve sahip olan tıbbi illüstrasyon, bedenin anlaşılmasında, tıbbi müdahale ve yöntemlerde, öğrenme ve uygulama süreçlerinde tıp bilimi için vazgeçilmez bir açıklama yöntemi olarak araştırmanın konusunu oluşturmuştur. Tıbbi illüstrasyonun temel konu olarak ele alındığı bu araştırma, tarih boyunca bedenleri görselleştiren tıbbi illüstrasyonun gelişim sürecini tıp bilimi ile birlikte incelemeyi, bu alanda yapılan müdahaleler ile bedenlerin tanınmasına, anlatılmasına yönelik illüstrasyonların vektör tabanlı teknik ile yapımını uygulamalarla açıklamasını amaçlamıştır. Araştırmada elde edilen veriler nitel araştırma yöntemlerinden gözlem ve tarama biçimi çerçevesinde; tıbbi illüstrasyon, tarihsel gelişimi ve katkıda bulunan önemli temsilcileri hakkında belge ve görsel incelemesini, araştırmanın uygulama aşamasında ise tıp biliminin farklı alanlarında yayınlanan raporlardan yararlanarak vektör tabanlı illüstrasyon tekniği ile tıbbi illüstrasyonların yapılması şeklinde olmuştur. Araştırmanın sonucunda, tıbbi illüstrasyonun, tıp bilimi ile birlikte tarih boyunca bedene ait bilinmeyenleri tanıtmak için ortak bir çizimde ilerlediği, seçkin hekim sanatçıların sundukları katkılar ve teknoloji ekseninde geliştiği görülmüştür. Aynı zamanda işlevleri bakımından tıp bilimi, anatomiye öğrenmek üzere bedenler üzerine uyguladığı yöntem ve incelemeleri geliştirip bilgi üretirken, tıbbi illüstrasyon ise elde edilen bilgi, bulgu ve yöntemlerle beraber anatomiye oluşturan her bir yapıyı parçalar halinde anlaşılır kılmaya ve aktarmaya çalışarak, uygulamalarla görsel bir süreci oluşturduğu anlaşılmıştır. Ayrıca araştırma kapsamında yapılması hedeflenen tıp dallarına yönelik vektör tabanlı tıbbi illüstrasyonların görsel yorumlaması yapılarak uygulama aşamalarıyla ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tıbbi illüstrasyon, Vektör Tabanlı illüstrasyon, Vektör Tabanlı Teknik, Vektör, Çizim.

Abstract

Medical illustration is an explanatory visualization method that deals with the anatomy of living creatures. It conveys and enlarges on it with drawings, pictures or visuals. With a scientific function, it is the scientific research subject in this study as an indispensable research method for understanding the body, medical care and procedures, and learning and application processes for medicine. This research, in which medical illustration is considered as the main research subject, aims to examine the development of medical illustration, along with medicine, that have been visualizing the bodies throughout the history and explain the illustrations for identifying and explaining the body with the interventions in this area through the applications of vector-based techniques. The data in this study has been qualitatively obtained by analyzing the written and visual documents about medical illustrations, it historical development and prominent representatives contributing to this area. As part of application process of the study, medical illustrations were made with the vector-based illustration technique by making use of reports published in several areas of medicine. As a result of the study, it was seen that medical illustration developed in line with medical science in history, and with the contributions of prominent medical artists and technological advancements. Also, in terms of their functions, while medical science has produced knowledge by developing methods and examinations on the bodies in order to study the anatomy, medical illustrations has been considered to help form the visual process with the applications to explain and convey each structure forming the anatomy in fragments along with the data, findings and methods obtained. Furthermore, the visual interpretations of vector-based medical illustrations for targeted medical branches were made through application processes.

Keywords: Medical Illustration, Vector-Based Illustration, Vector-Based Technique, Vector, Drawing.



Geliş Tarihi / Received

04.08.2021

Kabul Tarihi / Accepted

26.08.2021

Yayın Tarihi / Publication Date

01.09.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding author

E-mail: shn.dursun@gmail.com

Cite this article: Dursun, Ş., Atan, U.,
Tıbbi illüstrasyonun Gelişimi ve Vektör
Tabanlı Uygulama Örnekleri, *D-Sanat*,
Cilt:1, Sayı:2.



Content of this journal is licensed under a
Creative Commons Attribution-
Noncommercial 4.0 International License.

* Öğr. Gör. 1, Bartın Üniversitesi, Bartın Meslek Yüksekokulu, Grafik Tasarım Programı, shn.dursun@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-1192-333

** Prof. Dr. 2, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı, uguratan@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-3784-1773

1. Giriş

Tarih içerisinde insanlar birbirleri ile iletişim kurmak, bildiklerini, deneyimlerini aktarmak, yaymak ve paylaşmak üzere çeşitli araçlar kullanmıştır. Bu araç, kimi zaman yazı kimi zaman da çeşitli tekniklerle yapılmış görseller olmuştur. İşte bunlardan biri de illüstrasyonlardır. İllüstrasyonlar pek çok bilim alanının özelliklerine göre; mühendisliklerde teknik resim, sosyal yayınlarda çizgi roman, hikâye ve öykülerde hikâye resmi gibi isim olarak kullanılmaktadır. Bu araştırmada ise tıbbi illüstrasyon ismi kullanılmıştır. Tıbbi illüstrasyon, tıp biliminde yapılan müdahalelerin ve bedenlerin tanınmasına, anlatılmasına yönelik önemli bir yere sahip olduğundan tarih boyunca tıp bilimi ile birlikte gelişimi ele alınmıştır. Ayrıca tıbbi illüstrasyon hakkında bilgi verilerek vektör tabanlı dijital illüstrasyon uygulamaları ile desteklenmiştir.

Tıbbi illüstrasyon, tıbbi konularda, canlıların organlarını ve dış görünümünü detaylandırarak yapılan çizimler olarak tanımlanmaktadır (Tepecik, 2002: 80). Başka bir ifade olarak tıbbi illüstrasyon, insan bedeni üzerine yoğunlaşmış ve bilimsel illüstrasyonun gelişmiş bir alanıdır (Keş, 2001: 95). Biyoloji, botanik, zooloji, tıp, mekanik ve jeoloji gibi uzmanlık isteyen alanların tanımlayıcı ve öğretici amaçlar ile yapılan bu tür detaya sahip illüstrasyonlar bilimsel illüstrasyon grubu altında toplanabilir (Alternatif, 2012: 375). İllüstrasyon, başlangıcından günümüze kadar tıp bilimi içerisinde süreklilik gösteren bir grafik görselleme tekniğidir. Şüphesizdir ki bu görselleme tekniği tıbbi alanda da vazgeçilmez bir açıklama yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Görsellerden yararlanan bir bilim dalı veya alanı illüstrasyonlardan önemli bilgiler sağlamaktadır. Çünkü kalıcı bir öğrenmenin yolu görsel anlatım ile oluşturulur (Akar, 2015a: 20). Bu bakımdan da tıp bilimi için tıbbi illüstrasyon; anlatılmak istenilen tıbbi bilgiyi doğru bir şekilde aktarması ya da uygulanan tıbbi teknik ve yöntemlerin doğru algılanması bakımından eğitsel anlamda oldukça önemlidir. Tıbbi illüstrasyon tıp bilimine yaptığı katkılar açısından da ayrı bir öneme sahiptir. Bu katkılarını Sınav şu şekilde açıklamıştır;

“Birincisi; bilgiyi daha kolay anlamaya yardımcı olur. Resimsiz bir anatomi kitabından anatomi öğrenmenin anatomi atlasının yardımı olmadan pek de kolay olmayacağını tahmin etmek zor değildir. Bir ameliyatın canlı video görüntülerinin anlaşılabilirliğini illüstre çizimlerin anlatım yalınlığı ile karşılaştırırsak tıbbi resmin anlatım gücünü daha kolay anlayabiliriz. [...] İkincisi; öğrencilerin tıp bilgisini daha kolay anlatmasına yarar. Görselliğin önemli oluşundandır ki, herhangi bir konuyu anlamaya, özellikle anlatmaya çalışırken konu ile ilgili resim veya şema çizmek insanın doğal içgüdülerindedir. [...] Üçüncü fonksiyonu ise bilginin doğru olarak depolanıp gelecek nesillere doğru olarak aktarılmasında önemli rol oynar. Bir oluş yazı ile tasvir edildiğinde kelimeler değişik anlamlarda kullanılarak okuyucunun başka bir anlam çıkarması sağlanabilir. Ancak aynı oluş resim ile anlatıldığında, yani illüstre edildiğinde, bunu başarmak daha zordur. Bu yüzdendir ki tıbbi yayınların hemen hemen tamamı resimlidir” (Sınav, 2008b: 54).

Günümüzde tıbbi illüstrasyonu etkili bir biçimde kullanmak, bilimsel bir gerekliliktir. Bu gerekliliğin amacına uygun olması; illüstrasyonun metinde geçen anlatıma veya durumu gösteren görsellerin tabii olduğu konuya uygun ve anlaşılır kılmasına bağlıdır. Bu bağlamda, “Tıbbi illüstrasyon, iyi bir tasarım ile birlikte iyi bir sanat bilgisine ihtiyaç duymaktadır. Ayrıca illüstrasyonu, tıpla ilgili uzmanlaşmış birinin bilgisinde yapmak gerekmektedir” (Tepecik, 2002: 80). Tıbbi illüstrasyonu çizebilmek için yetenek ve sanat bilgisinin yanında biyoloji bilgisine ve de canlı anatomisine de hâkim olmak gerekmektedir (Becer, 2002: 211). Söz konusu bu tür illüstrasyonlar, Tepecik ve Becer’in



belirttiği gibi iyi bir sanat, tasarım, tıp, canlı anatomisi bilgisine ve yeteneğe sahip olmakla sağlanabilir. Tıbbi illüstrasyonların kullanım alanlarına bakıldığında ise hayatımızın hemen hemen her safhasında yer almaktadır. Özellikle eğitim gerektiren konular başta olmak üzere tıbbin tüm dallarında ve ilgili birçok amaç için kullanılmaktadır. Tıbbi eğitimlerde (ders, sunu, protez ve boyutlu modeller), bilimsel yayınlarda (kitap, dergi ve bültenler), halka yönelik projelerde (televizyon, tıbbi sergiler ve hasta bilgilendirme projelerinde) kullanılmaktadır (M. Yıldırım, 2008: 11-12).

Bu araştırma; tıp bilimi alanına katkıda bulunmak üzere insan bedeni üzerindeki organların ayrıntılı olarak görselleştirildiği tıbbi illüstrasyonların gelişim sürecini incelerken, dijital illüstrasyonun farklı bir anlatım biçimi olan vektör tabanlı teknik ile yapımını uygulamalarla açıklayarak bu alanda çalışma yapanlara kaynak oluşturmasını amaçlamaktadır. Yeni ve güncel tıbbi olguların görsel olarak aktarımının ve yeniden yorumlanmasının gerekliliği bakımından da yapılan müdahalelerin ve bedenlerin tanınmasına, anlatılmasına yönelik tıbbi illüstrasyonun önemine vurgu yapmaktadır. Bu anlamda tıbbi illüstrasyonun gelişimi tıp alanındaki gelişmelere paralel olduğundan araştırma konusu tıp biliminin ilk evrelerinden günümüzü de kapsayacak şekilde alan yazın incelemesiyle, uygulama kısmında ise Anatomi, Cerrahi, İç Hastalıklar, Ortopedi ve Kardiyoloji tıp bilimi dallarından ikişer konu belirlenerek 10 adet vektör tabanlı tıbbi illüstrasyonun hazırlanması ve örnek uygulamanın analizleriyle sınırlandırılmıştır. Uygulamaları yapılan tıbbi illüstrasyonlarda teknik ve program olarak vektör (vektörel) tabanlı teknik ile Adobe Illustrator programı kullanılarak sınırlandırılmıştır.

2. Yöntem

Sosyal bilimcilerin kültür veya medeniyetin geçmişine yönelik çalışırken kullandıkları en önemli çalışma yöntemlerinden birisi, belgelerden hareket etmektir. Aynı şekilde, nitel araştırmada doğrudan gözlem ve görüşmenin mümkün olmadığı durumlarda veya araştırmacının geçerliliğini artırmak amacıyla, çalışılan araştırma problemiyle ilişkili yazılı ve görsel materyal ve malzemeler de araştırmaya dâhil edilebilir. Bu demektir ki, doküman incelemesi veya analizi tek başına bir araştırma yöntemi olabildiği gibi diğer nitel yöntemlerin kullanıldığı durumlarda ek bilgi kaynağı olarak da işe yarayabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 140).

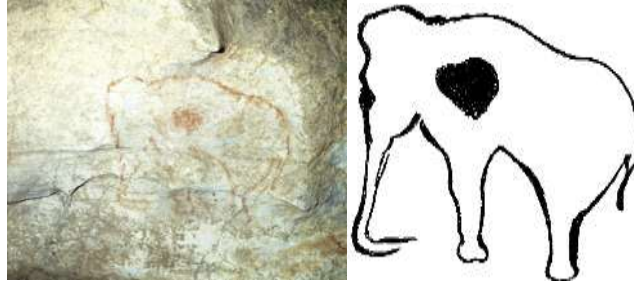
Yukarıda sözü edilen kaynakların yanı sıra; film, video ve fotoğraf gibi görsel malzemeler de nitel araştırmalarda kullanılabilir. Bu tür materyaller tek başlarına bir araştırmacının temel veri toplama araçları olabilmektedir.

Filmler, videolar ve fotoğrafların araştırmacılara sunduğu birkaç avantajlı durumlar vardır. Bunlardan birisi; yüz ifadeleri, vücut hareketleri ve mimikler gibi sözel olmayan davranışları, orijinal formunda ve belirli bir süreklilik içinde sunan, ikincisi, tekrar edilmesi zor veya nadiren oluşan olay ve olguların saptanmasına imkân verir. Bu bağlamda araştırmadaki veriler nitel araştırma yöntemlerinden gözlem ve tarama biçimi çerçevesinde; tıbbi illüstrasyon, tarihsel gelişimi ve katkıda bulunan önemli temsilcileri hakkında belge ve görsel incelemesi yapılarak gerçekleştirilmiştir.

Vektör tabanlı tıbbi illüstrasyon uygulamalarında ise; tıbbi illüstrasyonun işlevi gereği betimlenen konunun tüm gerçekliğiyle yansıtılması gerekmektedir. Bu bakımdan yapılan uygulamalar tıp biliminin farklı alanlarında yayınlanan raporlardan yararlanarak vektör tabanlı tasarım program ile tıbbi illüstrasyonlar yapılmıştır. Konuya yönelik yapılan bu illüstrasyonların fikri (concept), yapım tekniği ve aşamaları detaylı bir şekilde açıklanmıştır.

3. Tıbbi İllüstrasyonun Gelişim Süreci

Yazının olmadığı dönemlerde ilk insan öğrenme olgusuyla edindikleri tecrübeleri mağara duvarlarına resmederek izler bırakmışlardır. Bu izlerin önemli bir örneği olan M.Ö. 15.000’li yıllara dayanan bir mağara duvarında göze çarpan resimde, kalbin bulunması gereken yerde olması ve yaprak şeklinde koyu bir alana sahip, bir mamutu tasvir eder (Görsel 1) (Hajar, 2011: 83). Tasvir edilen resim gerçek anlamda bir kalp çizimi ise büyük olasılıkla ilk anatomik illüstrasyondur (Liyons ve Petucelli, 1987: 22). Tarih öncesi insanın tıp ve anatomi bilgisinin yetersiz olduğunu varsayarak, yukarıda bahsedilen resim her ne kadar farklı amaçlar için resmedilmiş olsa da illüstrasyonun tıp bilimi ile birlikte bir işleyiş içinde olduğu düşünülebilir.



Görsel 1: İspanya El Pindal Mağara Duvarındaki Çizim, (Liyons ve Petucelli, 1987: 23)

İlk çağ medeniyetlerinde insan topluluklarının yerleşik hayata geçmesi ile zamanla tıbbi bilgi ve beceriler kendisini göstererek bir gelişim sürecine girmiştir. Sümer, Akad, Babil, Mezopotamya, Mısır, Hitit, Hint, Çin, Yunan ve Roma gibi uygarlıkların oluşması, yazının bulunmasıyla gözlem, deneme-yanılma yoluyla geliştirilen tıbbi yöntem ve bilgileri, el yazmalarına, papirüslere, kil tabletlere, gravürlere vb. (Akar, 2015a: 18) gibi birçok materyal üzerine kayıt altına alınarak önemli eserler yazmışlardır. Bu dönemde yaşanan en önemli gelişme Mısır’da papirüslere çizilmiş olan tıbbi uygulamalar ilk tıbbi illüstrasyon örnekleri olarak kabul edilmektedir (Sınav, 2008b: 53). Bu papirüslerin en önemlileri ‘Georg Ebers’ ve ‘Edwin Smith’ papirüslerdir (Görsel 2). Diğer kültürlerde olduğu gibi Mısırdaki da anatominin fazla gelişmemiş olduğu bilinmekle beraber tıbbi bilginin aktarımında kullanılan anlatım dilinde özellikle resim ve yazının bir arada kullanılması (Görsel 3)’te de anlaşıldığı gibi tıbbi illüstrasyonun ilk uygulamaları olarak kendini göstermiştir.



Görsel 2: Georg Ebers (Sol) ve Edwin Smith Papirüsü (Sağ) Elyazmalarından Bölümler, (Thornton ve Reeves, 1983: 21)



Görsel 3: Ölüler Kitabından Bir Sayfa (M.Ö. 1300), (Liyons ve Petucelli, 1987: 76)

Orta Çağ ve Avrupa’da kilisenin etkisiyle bilime karşı çıkmış bir dönemdir. Batıda mistik bir anlayış biçiminde Manastır tıbbi ile sadece teoriğe dayanan tıp anlayışı hâkim olmuştur (Akar, 2015b: 359). Bilimsel gelişmelerin yok sayıldığı bu dönemde genel olarak Avrupa için savaş, kıtlık ve salgın hastalıkların boy gösterdiği süreci yaşatmıştır. Böyle bir anlayıştan beslenen Orta Çağ düşüncesi tıp biliminin gerileyişini ve paralel olarak da anatominin resmedilmesi adına tıbbi illüstrasyonun gelişimini de olumsuz etkilemiştir.

İslam’ın doğuşuna kadar, dar anlamda bir takım sağlık kaideleri ve tecrübelerin yönetiminde gerçekleşen tıp ilmi, İslam uygarlığı bünyesinde Arap, Türk, İran ve Hint gibi birçok ulusun ortak ürünü olarak gelişmiştir. İslam tıbbının gelişiminde, Batıda ‘Avicenna’ olarak bilinen İbn Sînâ (el-Kanun fi’l-Tıb), Zekeriyâ Râzî (Hâvî), A. Kasım Zehrâvî (Tasvir) (Görsel 4), Mansur İbn İlyas (Teşrih-i Beden-i İnsan) (Görsel 5) eserleri ile ve İbn Nefis, İbn Baytar gibi isimler rol oynamışlardır.



Görsel 4: A. Kasım Zehrâvî, Ameliyatlarda Kullanılan Aletlerin Resimleri, (şifahane.org)



Görsel 5: Mansur İbn İlyas, 'Teşrih-i Beden-i İnsan' Vücut Anatomisini Anlatan Resimler, (www.nlm.nih.gov)

Selçuklu döneminde benimsenen tıp anlayışı Osmanlı döneminde de varlığını sürdürmüştür. Eski Yunan ve İslâm tıbbında olduğu gibi Selçuklu ve Osmanlı tıbbının temelindeki anlayışa göre de dört 'hümor' teorisi ekseninde tedaviler gerçekleştirilmiştir (Sarı, 2008: 23). Rönesans sonrasında ise Avrupa'daki tıbbi gelişmeler takip edilmiş ve İslâm tıbbi anlayışından uzaklaşarak Batı tıbbına yönelmiştir. Türk tıp tarihi açısından ayrı bir öneme sahip, tıbbi işlemleri açıklayan ve eğitim amacıyla resim barındıran 'Cerrahiyetü'l Haniyye' adlı cerrahi eser Şerefeddin Sabuncuoğlu tarafından 1465 yılında Türkçe olarak yazılmış ve resmedilmiştir (Görsel 6) (Erkmen, 2015: 25).

Bu eserin en önemli özelliği Türkçe olması ve cerrahi uygulamaları anlatan minyatürleri barındırması olarak değerlendirilmektedir. Avrupa'da Rönesans öncesinde olduğu gibi, Selçuklu ve Osmanlı tıbbında da cerrahi uygulamaların anatomi betimlemeleri anatomik çizimler şeklinde anlatılmak istenilen bilginin görüntüleri biçiminde gelişmiştir.

Osmanlı'da tıbbi bilginin resmedilmesi yapılan çalışmalardan da anlaşılacağı gibi minyatürlerle gerçekleşmiştir. 18. yüzyıldan itibaren ise Osmanlı sanatında Batı etkileri görülmeye başlanmış ve klasik minyatür anlayışındaki tasvirler (Görsel 7-8)'de görüldüğü gibi yağlıboya geçiş yaparak farklı bir resim anlayışına yönelmiştir (Bozcu, 2015: 58-59).



Görsel 6: Şerefeddin Sabuncuoğlu, 'Cerrahiyetü'l Haniyye' Tedavileri Anlatan Minyatürler, (www.muslimheritage.com)



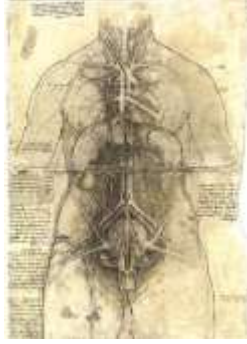
Görsel 7-8: Dr. Hikmet Hamdi ve Dr. Ziya Hüzni (Korol), Hastalık Belirti Resimleri (Sarı, 2008: 33)

Osmanlı sanatında yaşanan batı etkileri tıp biliminde de kendini göstererek, 19. yüzyılda Avrupa'dan ders müfredatıyla birlikte örnek alınarak açılan 'Galatasaray'ı Mekteb-i Tıbbiyesi' önemli bir örnektir. 1841-1842 eğitim yılında ilk kez resim dersleri uygulamaya konulmuştur. Tıbbi alanda modern bir eğitim için yurt dışına öğrenciler gönderilmiş ve yurt dışından da tıp hocaları getirilerek eğitim müfredatları geliştirmeye çalışılmıştır. Fakat daha sonraları ders programlarında tıbbi bilginin resmedilmesi Tıbbiyeye müfredatına eklenmemiştir (Sarı, 2008:32).

Rönesans dönemi, anatomi alanında hareketliliğin yaşanmasına ve insan bedeninin yeniden keşfedilmesine imkân tanımıştır. Anatomi ve fizyoloji çalışmaları artmış, Leonardo da Vinci ve Andreas Vesalius tarafından yeni anatomi kurulmuş (Topdemir, 2012: 74), kayda geçen kitaplardaki şematik görseller 15. yüzyılda tekrardan ele alınıp, gerçeğe uygun olarak yeniden resimlenmeye başlanmıştır (Aydın, 2006: 107-108). Gerçekleştirilen bu reformlar sanat ve tıp buluşmasının sanatçı ve hekim çalışmasındaki iş birliğini doğurmuştur.

Sanatçılar, anatomik ilişkileri daha gerçekçi olarak betimleme arzusuna girmiş ve anatomistler, diseksiyon yöntemlerini daha açık bir şekilde göstermek için betimlemeleri tıbbi metinlerle desteklemişlerdir (Zimmerman, 2010: 13). Bilim ve sanat çalışmalarına olan ilginin artışı, tıbbi illüstrasyonun gelişimine de katkı sağlamıştır.

Leonardo da Vinci ile Andreas Vesalius sundukları katkılarla bu isimlerin başında gelmektedir. Anatomi çalışmalarıyla vücudun keşfine yapılan en önemli çalışmalar Rönesans sanatçısı Leonardo da Vinci'den gelmiş (Deveci, 2017: 2328) (Görsel 9), Michelangelo ile birlikte ilk kez kadavralar üzerinde çalışmalar yapmışlar ve kayıt altına almışlardır (Evren, 2010: 5).



Görsel 9: Leonardo da Vinci, Ana Organların Anatomik İncelemesi, (1507), (www.pivada.com)



Görsel 10: Andre Vesalius, 'De Humani Corporis Fabrica'nın Kapağı, (www.nlm.nih.gov)

Anatomi ve cerrahi profesörü Andre Vesalius (1514-1564) ise 16. yüzyılda insan anatomisinin bilinmeyenlerini yalnızca insan vücudu üzerine gerçekleştirilen inceleme ve araştırmalarla sağlanabileceğini vurgulayarak gerçekleştirdiği tüm anatomik incelemelerini 'De Humani Corporis Fabrica (İnsan Vücudunun Yapısı Üzerine 1543) isimli tıp eserinde toplamıştır (Görsel 10) (Hajar, 2011: 87-88). 17. yüzyıl, Avrupa'da Rönesans ve Mikroskop'un gelişimi ile başlayan yeni bilim anlayışının ve etkilerinin sürdüğü bir yüzyıldır. Bu dönemde anatomi yeni bir boyut kazanmış ve temel vücut fonksiyonu açıklamalarının önü açılmıştır (McGraw, 2001: 16). Anatominin okullarda öğretilmeye başlanmasıyla da Avrupa'nın birçok ülkesinde kadavra çalışmaları başlamış, bu gelişim sürecinde de kadavra çalışmaları sanatçıların eserlerinde önemli bir konu olarak yer edinmiştir (Lewis, 1996: 110). Rembrandt tarafından yapılan 'Anatomi Dersi' adlı (Görsel 11)'deki tablo bu bağlamda çalışmaları belgelemektedir.



Görsel 11: Rembrandt, 'Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi' Tablosu, (Ijpm vd., 2006: 882)

Tıp kitaplarının metal oyma tekniği ile plakalara basılıp çoğaltılması tıp bilimi için özellikle tıbbi illüstrasyonun gelişimi adına aşılması önemli basamaklar olmuştur. "Hollandalı anatomist Govard Bidloo tarafından 1685 yılında yayınlanan ve 105 anatomik bakır levhadan oluşan 'Anatomia Humani Corporis' adlı anatomik atlasın illüstrasyonları Gerard de Lairese tarafından bakır-oyma tekniğiyle yapılmıştır" (Thornton ve Reeves, 1983: 76). Resmedilen atlas gravürler sayesinde yapılmış illüstrasyonların önceki yüzyıllarda tahta kalıplarla basılanlardan daha detaylı ve gerçekçi gösterildiği örneklerden olmuştur (Görsel 12).



Görsel 12: Govard Bidloo, Beyin illüstrasyonları, (1690), (www.nlm.nih.gov)



Görsel 13: Bernhard S. Albinus ve Jan Wandelaar, Seçkin Erkeğin Anatomik illüstrasyonları, (1747), (www.nlm.nih.gov)

Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan 18. yüzyıl, “Avrupa’da gözlem ve deneye önem verilen bir yüzyıldır. Anatomi eserleri, anatomik detayların arka planda kalmasına yol açan önde gelen anatomistlerin bireysel stilleri ile karakterize edilmiştir” (Ghosh, 2015: 175). Bu gelişmenin örneklerinden; 1747 yılında Bernhard S. Albinus ve Jan Wandelaar ile birlikte hazırladıkları ‘Tabulae Sceleti Et Musculorum Corporis Humani’ çalışmasının anatomik illüstrasyon uygulamalarıdır (Görsel 13) (Kemp, 2010: 197). Tıbbi illüstrasyonun gelişimi adına girişimlerde bulunan, “18. yüzyılın ünlü İngiliz doktoru ve doğum uzmanı William Hunter, ‘The Anatomy of the Human Gravid Uterus’un çizimlerini yapabilmek için birçok sanatçıya başvurmuştu. Aynı zamanda cerrah kardeşi John Hunter, bu projeye özellikle de anatomik çalışmalarda yardımcı olmuştur” (Netter, 1957: 363). 18. yüzyılın en görkemli tıbbi yayın organı olarak gösterilen bu atlas, metinlerin birçoğunun resmedilmesi, bu yüzyılın ünlü tıbbi illüstratörü Jan van Riemsdyk (1730-1790) tarafından gravür plakalarla hazırlanmıştır (Görsel 14-15) (Ghosh, 2015: 180).



Görsel 14-15: William Hunter ve Jan van Riemsdyk, Tarafından Yapılan Bazı Tıbbi illüstrasyonlar, (1774), (www.nlm.nih.gov)

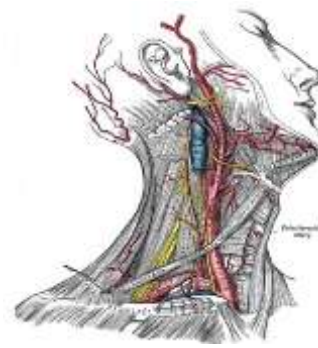


Tıbbi illüstrasyonda ileriye doğru atılan büyük bir adım ise litografinin icadıyla, yaklaşık olarak 1800'lere geldi (Netter, 1957: 363). Yeni bir baskı-çoğaltma aracı olarak bilinen litografi, 1796-1798 yılları arasında Almanya'da Alois Senefelder tarafından keşfedilmiştir (Barnhill, 2001: 2). Litografide renk ve detayın öne çıktığı yüzyıl tıbbi illüstrasyonlarında önemli bir mesafe kat edilmiştir. Jean Creuveilhier'in 'Anatomie Pathologique' ile Sir Robert Carswell'in 'Pathological Anatomy' adlı eserleri litografi baskı tekniğiyle renkli ve ayrıntılı olarak resmedilmiş önemli atlaslardır (Görsel 16) (Thornton ve Reeves, 1983: 107-108).

Önceki yüzyıl Avrupa'sında ayrıntılı olarak işlenen tıp kitaplarındaki illüstrasyonlar bu yüzyılda da devam ederek tıp eğitiminin hizmetinde olmuştur (Sarı, 2008: 32). İngiliz anatomist ve cerrahı Henry Gray'ın ayrıntılı bir tıbbi yayın olan 'Gray's Anatomy'de "1200'ü aşkın anatomik görüntülerin olduğu illüstrasyonlar Henry V. Carter tarafından hazırlanmıştır (Görsel 17). Bu eser tam resimli bir çalışma, betimsel, pratik olduğu kadar güzel ve insan anatomisi alanında hâlen geçerli bir ders kitabı olarak değerlendirilmektedir" (Reveron, 2015: 544). Yine 19. yüzyılda var olan tıbbi bilgi ve uygulamalara yenilerinin eklenmesi veya güncellenmesi ile tıbbi illüstrasyonun önemi daha da artmıştır. "Bilginin sınıflandırılması eylemi sanatçının profesyonelleşmesini ve gözlenenin resimle anlatılması bilimin görmeye dayalı bir sistemde kurulmasını sağlamıştı. Gözlenen vakalar ve hastalıklar tanımlanmış, tıbbi illüstrasyonlar tıp öğrencisinin yanı sıra halkın eğitiminde de kullanılmıştır" (Sarı, 2008: 32-33).



Görsel 16: Jean Creuveilhier ve Antoine Chazel, 'Anatomie Pathologique'den Tıbbi illüstrasyon, (Litografi, 1829-1842), (pictures.abebooks.com)



Görsel 17: Henry Gray ve H. Vandyke Carter, 'Gray's Anatomy'den Tıbbi illüstrasyon, (1858), (www.bartleby.com)

Uygulamalı bilimlerin hizmetinde olan sanatın tıpla başarılı birleşimi, 20 yüzyılda görüntüleme teknolojilerinin sunduğu olanaklar çerçevesinde şekillenmiştir. Yüzyılın anatomisinde illüstrasyonların kullanımı medikal görüntüler ve fotoğrafın devrim gerçekleştirmesiyle büyük ölçüde artmıştır (Bradley, 2008: 349). Önceki yüzyılda kullanılan X-ışını, diğer bir yandan görüntüleme teknolojisi olan fotoğrafın oluşturduğu görüntüler hem doktor hem de illüstratörün çalışma alanını genişletmiştir. Bu olumlu şartlar, geçen yüzyılda konuya önemli katkılarda bulunan profesyonel anatomi illüstratörlerinin ortaya çıkmasının yolunu açmış (Ghosh, 2014: 183) ve tıbbi illüstrasyona farklı bir boyut kazandıran Max Brödel ve Frank H. Netter gibi önemli tıbbi illüstratörler ortaya çıkmıştır.

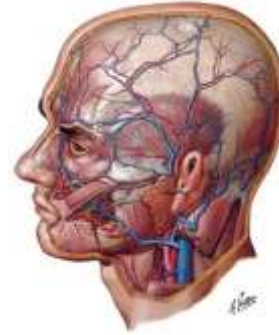


19. yüzyıl başlarında Amerika’da kurumsallaşmaya başlayan tıbbi illüstrasyon (Sınav, 2008a: 53), Alman sanatçı Max Brödel’in Johns Hopkins University Medical School’a başlamasının ardından 1911 yılında ilk tıbbi resim birimi ‘Department of art as Applied to Medicine’ kurulmuştur (Sınav, 2008b: 47). 1945 yılında ise Chicago’da beş tıp ressamının girişimiyle ve bunlardan biri olan Tom Jones’in önderliğinde The Association of Medical Illustrators (AMI) ‘Tıp Ressamları Derneği’ faaliyetlerine başlamış, tıp ressamlığı ve görsel eğitimin desteklenmesi amaçlanmıştır (Ami, 1995). Bu etki ile devam eden süreçte birçok ülkede tıbbi illüstrasyon okulları, bölümleri kurulmuş, tıbbi illüstrasyon ve tıbbi illüstratör mesleğinin popülaritesi iyiden iyiye önem kazanmıştır.

Brödel’in tıp ve sanat alanlarındaki bilgi birikiminin yanında var olan üstün yeteneği tıbbi illüstrasyonda özellikle cerrahi illüstrasyonda ona farklı bir kimlik kazanmıştır (Görsel 18). Böylece tıbbi illüstrasyonun eğitici ve öğretici modelini geliştirmiş ve birçok kişi tarafından modern tıbbi illüstrasyonun babası olarak kabul edilmiştir (Patel vd., 2011: 182). Brödel kuşkusuz, yaptığı katkılarla tıbbi illüstrasyonu büyük ölçüde değiştirmiştir. “Mükemmel tekniğinin (Karbon tozu tekniği) yanı sıra, sofistike, öğretici bir resimle tanıtmış ve fikirleri, başarıları, pek çok tıp sanatçısının çalışmalarını etkileyerek, geçen yüzyılın tıp ve cerrahi literatürünün resmine katkıda bulunmuştur” (Schultheiss vd., 2000: 1141). Gerçekleşen tüm bu gelişmeler ileriye yönelik kat edilmiş önemli adımlar olarak tıbbi illüstrasyonda yerini almıştır.



Görsel 18: Max Brödel, Karbon Tozu Tekniği ile Yapılmış Kalp İllüstrasyonu, (1917), (technicavita.org)



Görsel 19: Frank H. Netter, ‘İnsan Anatomisi Atlası’ndan Yüz ve Kafa Derisinin Damarlarını Gösteren Bir Tıbbi İllüstrasyon, (www.nytimes.com)

20. yüzyıl tıbbi illüstrasyonunda derin izler bırakan Frank H. Netter (1906-1991), CIBA Koleksiyonu’ndaki olağanüstü illüstrasyonlarından dolayı son yılların en tanınmış Amerikan tıp sanatçısıdır (Thornton ve Reeves, 1983: 121). İnsan anatomisi, embriyolojisi, fizyolojisi, patolojisi ve sistemlerde meydana gelen hastalıkların tabii olduğu klinik özelliklerini çevreleyen, ayrı ayrı organ sistemine ayrılmış bir dizi illüstrasyon atlas serisi [...] hazırlamıştır (Hajar, 2011: 88). Netter’in üstün bir tıbbi çalışmasının ürünü olarak bilinen ‘The Netter Atlas of Human Anatomy’ (Netter İnsan Anatomisi Atlası) 4.000’in üzerinde tıbbi illüstrasyon içermekte ve 13 ciltlik bir seriden oluşmaktadır. Sayfalarca bilgiyi, tıp öğrencilerine kısa sürede kazandıran bu görseller, çağlar öncesinden, Vesalius’lardan gelen tıp çizimi geleneğinde önemli bir gelişmeyi temsil etmektedir (Efe, 2008: 61) (Görsel 19). Onun bu estetik ve gerçekçi tıbbi illüstrasyonlarıyla sunduğu katkısı insan anatomisinin anlaşılmasındaki en büyük çalışmalardan biri olmuştur. Bu yüzdendir ki Netter, ‘20. yüzyılın en büyük Tıbbi İllüstratörü’ ve ‘Tıbbın Michelangelo’su’ olarak tanımlanmaktadır (Washko, 2006: 16).

İnsanlığın ortaklaşa çalışmasının bir sonucu olarak gelişen ve bilimselleşen tıp, bilim ve teknolojik ilerlemelere paralel olarak gelişim göstermektedir. Yüzyıllar boyunca araştırılan tıp uğraşı bu düzlemde en üst seviyeye ulaşma çabasında olmuştur. Günümüzde de tıp çalışmaları modern teknolojinin imkânlarıyla birlikte devam etmektedir. Bu etkileşimde büyük bir ilerleme kaydeden bilim, teknoloji ve tıptaki aşamalar illüstrasyonda yeni bir üretim biçimi olan “Dijital illüstrasyon” tekniğinin ortaya çıkmasını kolaylaştırmıştır. Böylece illüstrasyonda geleneksel tekniklerle yapılan tasarım ve renklendirme süreçleri gibi işlemler, günümüzde bilgisayar ve bir takım grafik yazılımlarının kullanımı, beraberinde illüstratöre ve konuya önemli avantajlar getirmiştir. Dijital ortamda üretilen illüstrasyonun yapım aşamaları kısalmakta, detaylı ve estetik çalışmalar ortaya çıkmaktadır. Konu kapsamında bilgisayar teknolojisinden yararlanan 21. yüzyıl tıbbi illüstrasyonları, tıp biliminde eğitim gerektiren konularda, tıbbın tüm dallarında kullanılmakta ve etkinliğini sürdürmektedir. Bu teknik ile yapılan tıbbi illüstrasyonlar vücudun yapısını, sistemlerini ve organlarının en karmaşık detaylarına kadar göstermektedir (Görsel 20).



Görsel 20: Jason McAlexander, Ağrı Yollarını Anlatan Tıbbi illüstrasyon,
(www.quailridgestudios.com)

Ayrıca, “Tıbbi illüstrasyonun hareketli görüntüler olarak hazırlanması olan tıbbi animasyon da tıp eğitimi adına günümüzde önemli bir yere sahiptir. Görsel tıp eğitiminin giderek artan bir seviyede etkileşimli ve hareketli olması kaçınılmazdır” (Efe, 2008: 62). Çünkü günümüzde bilgisayar merkezli hareketli sanat, öğrencileri anatomi konusunda eğitmek için tıbbi illüstrasyon ile sinerjik olarak kullanılmakta (Hajar, 2011: 90), öğrenci anatomiye detaylı, adım adım incelemekte ve en karmaşık yapıları bile bahsedilen uygulamalar ile görerek öğrenmektedir. Tüm bu ilerlemeler multimedya veya çoklu ortamda; detaylı yapılara ait anatomik gözlemler, üç boyutlu görseller ve animasyonlar tıp bilim adamlarının hizmetine sunulmuştur (Özdemir vd., 2003: 250). Bu gelişmeler ile tıp eğitiminin modern görselleştirme yöntemlerinden yararlanması; öğrenme ve uygulama süreçlerinde tıp bilgisinin görsel materyallerle desteklenmesi ve gelişmesi, özellikle tıbbi illüstrasyonun tarih boyunca bu görevi üstlenmesi paha biçilemez bir değer olmuş ve olmaya da devam edecektir.

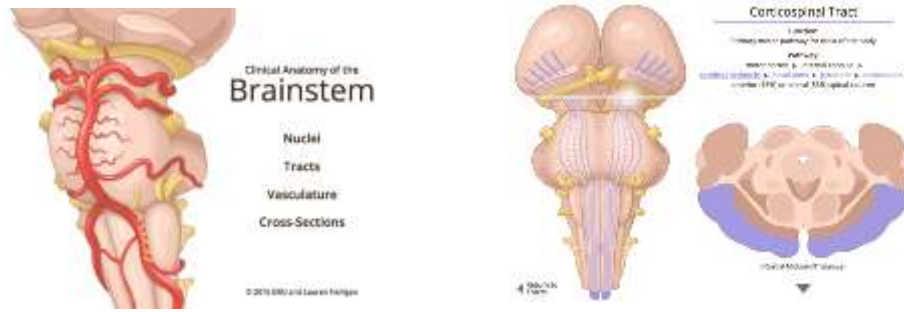
4. Bulgular ve Yorum-Vektör Tabanlı Uygulamalar

4.1. Vektör Tabanlı Dijital illüstrasyon Uygulamaları

‘Dijital Çağ’ olarak ifade edilen yaşadığımız yüzyılda, tasarım teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ile yeni üretim olanakları ortaya çıkmıştır. Bilginin, fikrin ve hatta hayal edilenin teknolojiye resme dönüşmesindeki mutlak aracı olan bilgisayar ve yazılımlar, sanat uygulamalarında üretim biçimlerini doğrudan şekillendirmiştir. Bu etkileşim sonucunda ortaya çıkan ‘Dijital illüstrasyon’u, Beyit

“Bilgisayar, grafik tablet yardımı ile sayısal medya üzerinde hayata geçirilen resimler olarak” tanımlanmıştır (Aktaran: Topbasan, 2013: 34). Bilgisayar destekli illüstrasyon olarak da bilinen, yardımcı yazılımlarla birlikte bilgisayar ortamında illüstrasyon uygulamalarında kullanılan bir görselleme tekniğidir.

Vektör tabanlı illüstrasyon, dijital illüstrasyon uygulamalarının bir anlatım biçimidir. Bu tür illüstrasyon uygulamaları geleneksel tekniklerin yerini alarak günümüzde reklam, yayın, bilimsel ve teknik alanların yanı sıra birçok konunun görselleştirilmesinde kullanılmaktadır. Vektör tabanlı illüstrasyona yönelik, tıbbi illüstratör Lauren Halligan’ın görselleştirdiği ‘Beyin Sapı Klinik Anatomisi Tıbbi illüstrasyonları’ etkileşimli ortamda eğitim amacıyla, vektör tabanlı illüstrasyon uygulamaları olarak yapılmış ender örneklerdendir (Görsel 21-22).



Görsel 21-22: Lauren Halligan, Beyin Sapı Klinik Anatomisinin Vektör Tabanlı Tıbbi illüstrasyonları, (meetings.ami.org)

4.1.1. Vektör Tabanlı (Vektörel) Teknik

Vektör, matematiksel koordinatlardan meydana gelen görsel; bir çizginin oluşmasında başlangıç ve bitiş noktalarıdır (Wigan, 2012: 256). Başka bir tanımda, vektör ya da vektör grafikleri olarak adlandırılan ve görüntüyü geometrik nesne özelliklerine göre çizgiler ve eğrilerle ifade edilen şekillerdir (Seferyan, 2008: 90). Vektör, çizim yapılırken ilk nokta seçiminden ikinci noktaya, üçüncü noktaya ve bu şekilde devam ederek, noktalar arasında eğriler oluşmaktadır. Noktalar arasındaki eğriler için (sıfır eğime sahip olan düz çizgi eğrisi de dahil) sayısal işlemler yapılır; eğimin başı ve sonunda yer alan noktaların koordinatları arasında ortaya çıkan hiperbol veya parabolldir. Kısacası iki noktanın arasında yönü belirlenmiş doğruya vektör denilir (Türker, 2005: 60).

Vektör tabanlı teknik, dijital ortamda hazırlanan görüntünün, sayısal ifadelere sahip nokta, çizgi, eğriler vb. gibi farklı biçimlerin bir araya gelmesiyle oluşan ve yeniden düzenleyebilme imkânı sağlayan çok yönlü bir illüstrasyon tekniğidir. Bu teknik ile hazırlanan bir vektör görsel, çizimle sınırlarını oluşturduğu kapalı nesnelere tasarımda bir bütün olarak değil, ayrı ayrı parçalar ya da katmanlar halinde birbirinin içine geçmiş kapalı formlardan meydana gelmektedir. Vektör görselin matematiksel açıklaması ise; “Şekiller, dolgular, renkler, konturlar, gradyanlar ve karışımlardır. Bu görüntünün arkasındaki matematik, kaliteyi hiç düşürmeden, istediğiniz ölçüde yeniden boyutlandırabileceğiniz anlamına gelmektedir” (Williams ve Tollet, 2012: 4). Bu noktada sayısal ortamda görüntülerin kalitesini etkileyen en önemli unsur çözünürlüktür. Ancak vektör tabanlı yazılımlarda büyütme ve küçültme işlemleri noktalar üzerinden gerçekleşmekte olup ve bu tür yazılımlar formatları gereği çözünürlükten bağımsızdırlar. Dolayısıyla vektör tabanlı teknik ile yapılan



illüstrasyon uygulamalarında çözünürlük sorunu olmadığından detaylarda herhangi bir kayıp yaşamadan serbestçe taşınabilir ve yeniden düzenlenebilmektedir.

Vektör tabanlı teknik veya bu teknikle yapılan illüstrasyon uygulamalarının genel özellikleri; vektör tabanlı yazılım diline sahip, çözünürlükten bağımsız, yeniden düzenlenebilir (form, renk, çizgi vb.) ve boyutlandırılabilir. Basılı işlerde kaliteli sonuçlar verir, her türlü gelişmiş grafik sistemlerinde kullanılabilir, bitmap görüntüye dönüştürülebilir, dosya boyutu olarak az yer kaplar ve özgün bir betimleme özelliğine sahiptir. Ayrıca illüstratöre de bazı önemli avantajlar sağlamaktadır. Illüstratörün çalışmasını çeşitlendirebilmesi, yapılan hataları düzeltebilmesi ve çalışmasını daha kısa sürede tasarlaması gibi imkânlar sunarken, diğer bir yandan da bu teknik ve yazılımlar sürekli güncellenmeye ve geliştirilmeye de devam edilmektedir.

4.1.2. Vektör Tabanlı Tıbbi İllüstrasyon Uygulama Aşamaları

Araştırma kapsamında görselleştirilen vektör tabanlı tıbbi illüstrasyon uygulamaları, belirli bir düzene sahip ve kendi içerisinde aşamalardan oluşmaktadır. Vektör tabanlı bir tıbbi illüstrasyonun uygulamalı olarak araştırma ve konsept aşamasından sunum aşamasına kadar nasıl yapıldığı ve ayrıca bu uygulamalara yönelik fikri ve analizleri ortaya konmuştur.

Dijital ortamda oluşturulan tıbbi illüstrasyon uygulamalarında vektör tabanlı teknik kullanılmıştır. Bu uygulamalar, vektör tabanlı illüstrasyon uygulamalarında tasarım, çizim ve boyama olanakları sunan ve gelişmiş bir görselleme programı olan Adobe Illustrator CC 2019 sürümü ile gerçekleştirilmiştir. Diğer araç ve gereçler bakımından ise uygun donanımlara sahip bilgisayar kullanılmıştır.

4.1.2.1. Araştırma ve Konsept Aşaması

Yapılması planlanan tıbbi illüstrasyon uygulamalarının temel dayanağı ve belirlenen tıp dalları veya tıbbi alan seçimleri, araştırma ve konsept aşamasını kapsamaktadır. Tıbbi illüstrasyon, işlevi gereği bilimsel gerçekliğe dayanmaktadır. Örneğin vücudun herhangi bir bölümü veya bir organın şekli veya yapısı itibarıyla illüstre edilirken, iki boyutlu aktarımda anatomisine uygun olarak tüm gerçekliğiyle esas alınması en önemli dayanağıdır. Bununla birlikte araştırmanın başında belirtildiği gibi illüstratörün sanat ve tıp alanlarında gerekli bilgi ve beceriye de sahip olması kaçınılmazdır. Çünkü bu gereklilikler doğru illüstrasyonu üretmede son derece önem taşımaktadır. Konu hakkında tıbbi illüstratör Efe şu açıklamalara yer vermektedir;

“Benden istenen projelere göre, tıptaki her uzmanlık alanında makale ve kitapları okumak durumundayım. Bir gün çocuk cerrahisinde yeni bir ameliyat tekniği ile ilgili okurken, ertesi gün endoskopik ultrason ile yeni bir müdahaleyi okumam ve anlamam gerekiyor. Benden iş isteyen her uzman, o alanı ve anatomisini bildiğimi varsayıyor” (Öz, 2015). Bu bağlamda insan anatomisinin incelenmesi ve gerekli bilgileri sağlamak adına çeşitli Anatomi atlasları ve ilgili tıbbi kaynak incelemesi yapılmıştır.

Ayrıca doğru illüstrasyonu üretmek için tıp biliminin farklı alanlarında yayınlanan raporlarından (olgu sunumu, derleme, poster bildiri, araştırma, makale, tez vb.) yararlanılmıştır. Söz konusu bu raporlardan elde edilen görseller referans alınarak vektör tabanlı uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Tıp bilimi kendi içerisinde birçok dallara ayrılmıştır. Ancak bu araştırma kapsamında Anatomi, Cerrahi, İç Hastalıklar, Ortopedi ve Kardiyoloji bilim dallarından ikişer konu belirlenerek 10 adet vektör tabanlı tıbbi illüstrasyonun hazırlanmasına karar verilmiştir. Vektör tabanlı tıbbi

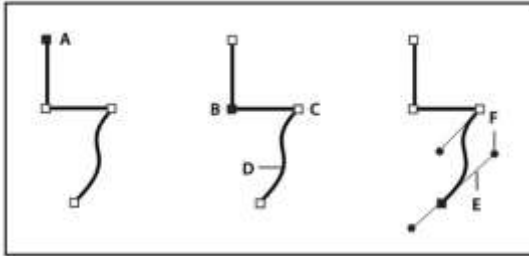
illüstrasyonun yapımına ilişkin seçilen tıp bilimi dallarından biri olan 'Anatomi' aşağıda uygulama örneği üzerinden aşamalarla uygulamalı olarak detaylı anlatımı gerçekleştirilmiştir.

4.1.2.2. Uygulama Örneği ve Aşamaları

Vektör tabanlı teknik ile görselleştirilmesi yapılan uygulama örneği, kendi içerisinde sırasıyla 'Çizim', 'Boyama' ve 'Sunum' aşamalarından oluşmaktadır. Araştırma aşamasında belirlenen 'Anatomi' dalı içerisinde bulunan 'Böbrek Anatomisi' uygulama örneğinin başlığı olarak belirlenmiştir. Buna göre de uygulamaya yönelik konu ise, 'Sağ Böbrek External (dış) ve Internal (iç) Görünümü' vektör tabanlı tıbbi illüstrasyonun yapılması uygun görülmüştür.

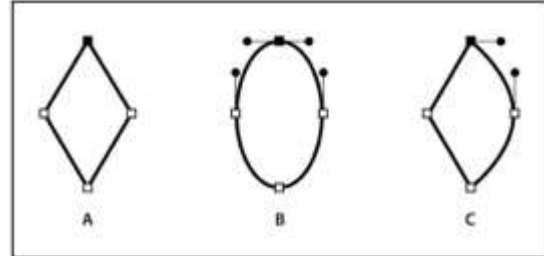
4.1.2.2.1. Vektör Çizim Aşaması

Böbrek anatomisi uygulama örneği için yapılan araştırma ve konu seçiminin ardından çizim aşaması gerçekleştirilmiştir. Çizim işlemi dijital ortamda ilgili yazılımın sunduğu çizim araçlarıyla yapılmıştır. Ancak uygulama örneğinin çizim aşamasının detaylı anlatımından önce vektör çizim hakkında temel bilgilere sahip olmak gerekmektedir. Çizim, 'path' veya 'yol' olarak ifade ettiğimiz ve çizim esnasında oluşan düz veya eğri parçalardır. Bir parçanın başlangıcı ve bitişi olmakla beraber bağlantı noktaları tarafından seçilmektedir. Bir yolun bileşenleri ve üzerindeki noktalar ayrı ayrı olarak (Görsel 23-24)'deki gibidir.



(A) Seçili bitiş noktası, (B) Seçili bağlantı noktası, (C.) Seçili olmayan bağlantı noktası, (D) Eğri yol parçası, (E) Yön çizgisi ve (F) yön noktasıdır (Adobe, 2018: 52).

Görsel 23: Yol Bileşenleri, (help.adobe.com)

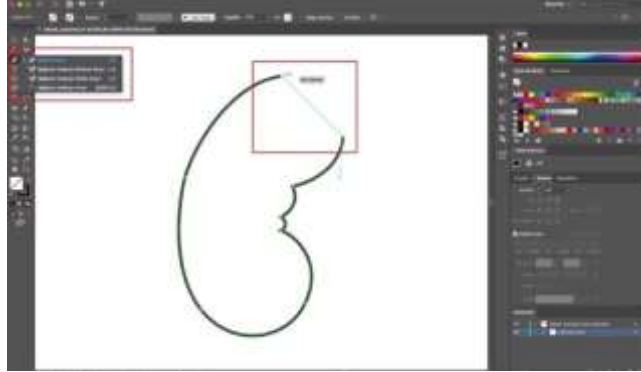


(A) Dört köşe noktası, (B) Dört yumuşak nokta ve (C) ise köşe noktalarının ve yumuşak noktaların birleşimidir (Adobe, 2018: 53).

Görsel 24: Yol Üzerindeki Noktalar, (help.adobe.com)

Dijital ortamda çizimin ve hatta çalışmanın ilk adımı belge ayarları ile ilgilidir. Adobe İllüstratör programında çalışma ayarlarını belirlemek için 'dosya' menüsünden 'yeni belge (CTRL+N)' seçilerek açılan ekranda, sayfa ölçüsü 50x70 cm, renk modu CMYK ve çözünürlük ise yazılımın vektör tabanına sahip olduğundan dolayı standart olarak 72 DPI olarak ayarlanmıştır. Uygulama örneğinde çizimin ikinci adımı ise 'kalem aracıyla (P)' görsele ait bölümlerin ayrı ayrı olarak eğrilerle 'yol' oluşturulmasıdır. Çizim yapılırken dikkat edilecek en önemli unsurlardan bir tanesi, her bir parçayı çevreleyen eğrilerin kapalı, yani başlangıç noktası ile bitiş noktasının birleşik olması gerekmektedir. Bu da hem formun düzgün bir şekilde görünmesini hem de sonradan uygulanacak rengin aynı sınırlar içerisinde kalmasını sağlamaktadır.

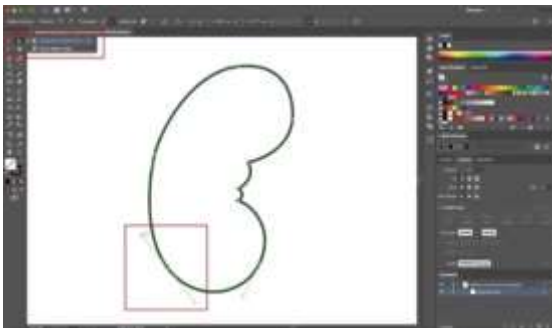
Uygulama örneği çizim aşamaları birinci görselinde, nesne oluşturmak üzere düz ve eğri çizgiler çizen 'kalem aracı' ile böbrek anatomisinin external görünümünün ilk bölümü eğri çizgilerle oluşturulmuştur. Başlangıç noktasından başlayan çizim noktalar üzerinden devam ederek tekrardan başlangıç noktası ile birbirine bağlanılmıştır. Aynı zamanda isteğe bağlı olarak ilk etapta çizimin kontur kalınlığı 1 punto (pt) ve kontur rengi de %100 siyah ayarlanmıştır (Görsel 25).



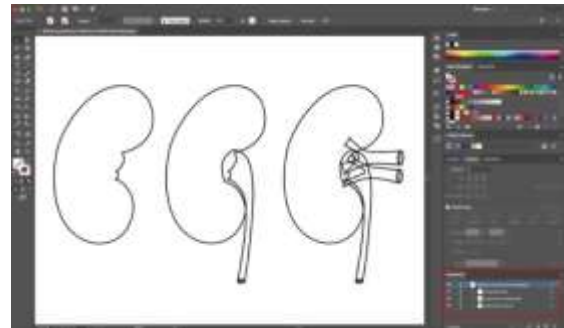
Görsel 25: Uygulama Örneğinin External Görünümü Çizim Aşamaları (I),
(Şahin Dursun, 2019)

Nesnelerin içindeki noktaları veya yol parçalarını seçen ve düzeltmeye yarayan araç 'doğrudan seçim aracı'dır (A). Bu araç yardımıyla çizimde düzeltilmesi gereken bölgelerde 'yumuşak nokta'nın seçilmesiyle beliren 'yön çizgisi' uçlarındaki 'yön noktası'nın yönlere göre hareket ettirilmesiyle veya sürüklenmesiyle gerekli düzeltmeler sağlanmıştır.

Düzeltilme işlemi her bir yumuşak nokta üzerinden ayrı ayrı olarak yapılabilmektedir (Görsel 26). Böbrek anatomisinin external görünümü, sırasıyla bölümlere göre kapalı parçalar şeklinde ayrılarak çizim işlemi tamamlanmıştır. Bu bölümler literatürde yer aldığı tıbbi ifadelerle isimlendirilerek katmanlara ayrıştırılmıştır. Çünkü her bir kapalı parça kendi içinde işlem görmekte olup ve katmanlar da bu parçaların alt ve üst konumlarını belirleyerek çalışmada hem kolaylık sağlamakta hem de karmaşıklığı önlemektedir (Görsel 27).



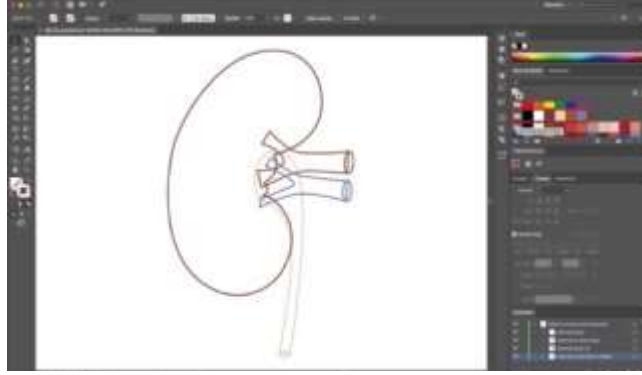
Görsel 26: Uygulama Örneğinin
External Görünümü Çizim Aşamaları (II),
(Şahin Dursun, 2019)



Görsel 27: Uygulama Örneğinin
External Görünümü Çizim Aşamaları (III),
(Şahin Dursun, 2019)



Çizim aşamasında son olarak bölümleri gösteren konturlara, öz anatomisinde sahip olduğu renkler verilerek çalışma sayfası yüzeyinde birbirlerinden ayırt edilmeleri sağlanmıştır. Bu işlem çizimin ilk safhalarında da yapılabilir. Aynı zamanda kontur renkleri boyama aşamasında kullanılacak bir renk paleti olarak ayarlanmıştır (Görsel 28).

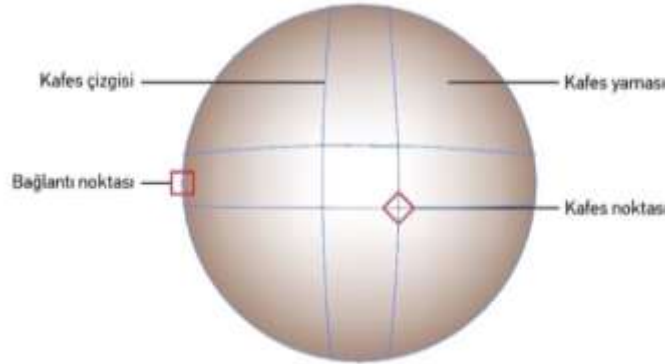


Görsel 28: Uygulama Örneğinin External Görünümü Çizim Aşamaları (IV),
(Şahin Dursun, 2019)

4.1.2.2.2. 'Gradient Mesh' Tekniği ile Boyama Aşaması

Boyama işlemleri 'ızgara sistemi' mantığında, çizimde kesişen kafes noktalarının tek tek seçilip renklendirilmesiyle gerçekleşmektedir. Bu işlemi yapan araç ise 'kafes aracı (U)' olup, çizimin formuna göre kafes çizgilerinden bir örgü oluşturmaktadır. Oluşan bu örgüye ise 'kafes nesnesi' denilmektedir. Kafes nesnesinde kesişen noktalar üzerinden yumuşak renk geçişleri ve çok renkli geçişlerin yanı sıra birçok düzenleme ve değişiklik sağlanmaktadır. Kısacası bu boyama işlemi 'Gradient Mesh' tekniği olarak ifade edilebilir.

Uygulama örneğinin boyama işleminin anlatımına geçmeden önce kafes nesnesi hakkında detaylı bilgi vermek daha faydalı olacaktır. Bir kafes nesnesi, aşağıda gösterilen bileşenlerden oluşmaktadır (Görsel 29).

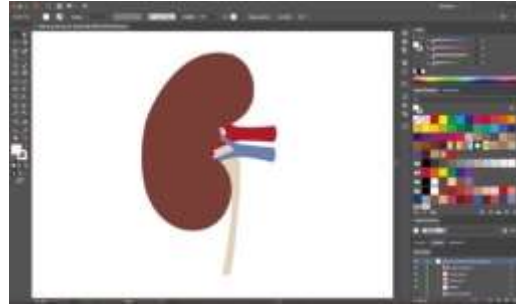


Görsel 29: Kafes Nesnesini Oluşturan Bileşenler, (Şahin Dursun, 2019)



Kafes çizgisi, yatay ve dikey çizgiler olmak üzere nesnenin üstünde bir ızgara oluşturan çizgilerdir. *Kafes yaması*, dört nokta arasında kalan bölgedir. *Kafes noktası*, kafes çizgilerinin kesiştiği yerlerde bulunan baklava şeklindeki noktalardır. Bu noktalara renkler verilerek, kafes yaması olarak ifade edilen bölgede renk karışımlarını sağlamaktadır. *Bağlantı noktası* ise, nesnenin temel yapısını oluşturmaktadır. Bu noktalar kare şekline sahip, taşınabilir, düzenlenebilir vb. özelliklere sahiptirler.

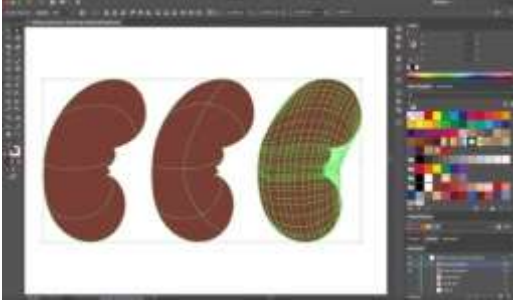
Uygulama örneği boyama aşamaları birinci görselinde görüldüğü gibi böbrek anatomisinin external görünümünün bölümleri, 'seçim aracı (V)' yardımıyla, çizim aşamasında hazırlanan örnek renk paletindeki renkler kullanılmıştır. Ayrıca her bölüme ait renk seçeneğinin atanmasıyla boyama aşamasında böbrek anatomisinin tek boyutlu aktarımı tamamlanmış ve vektör tabanlı tıbbi illüstrasyonun ilk görüntüsü ortaya çıkmıştır (Görsel 30).



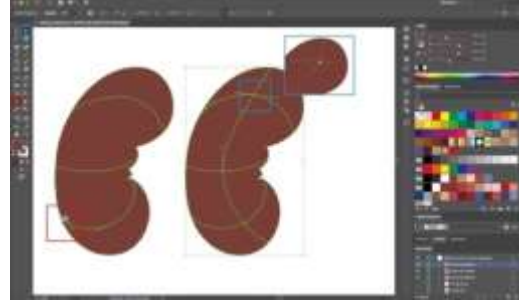
Görsel 30: Uygulama Örneğinin External Görünümü Boyama Aşamaları (I), (Şahin Dursun, 2019)

Renk atamalarından sonra iki boyutlu aktarım için kafes aracı kullanılmıştır. Ancak bu işlemde önce böbrek anatomisine ait bölümler katmanlar sekmesinden kapatılarak, sadece üzerinde çalışılacak katman açık bırakılmıştır. Çünkü çok parçalı yapılarda kafes çizgileri tayin edilirken, bazen bu çizgilerde konum sapmaları gibi sorunlar ortaya çıkmaktadır. Çalışılan ilk bölümde kafes aracının kenar çizgisi üzerinden seçimi ile başlayarak yatay ve dikey kafes çizgileri oluşturulmuştur. Kafes çizgileri nesnelere göre paralel bir biçimde oluşmaktadır. Bu çizgiler bazen istenilen doğruda oluşmayabilir.

Hatta çok girintili ve çıkıntılı nesnelere daha karmaşık hale gelebilmektedir. Çalışma görselinde olduğu gibi atılan ilk kafes çizgileri istenilen eğrilikte olmadığı için doğrudan seçim aracı ile hareket yönüne göre müdahale edilerek düzeltilmiştir (Görsel 31). Gerekli düzeltmelerin ardından yine kafes aracıyla yatay ve dikey kafes çizgileri çoğaltılarak nesnenin üzerinde bir örgü ağı oluşturulmuştur. Örgünün bazı bölgelerinde sıklıkla kafes çizgileri geçmektedir. Bunun nedeni ise nesnelere göre yapıları ile ilgilidir. Bu işlem genelde kıvrımlı, katlanmış, keskin veya koyu gibi hatlara sahip detayları ortaya çıkartmak için yapılmaktadır (Görsel 32).



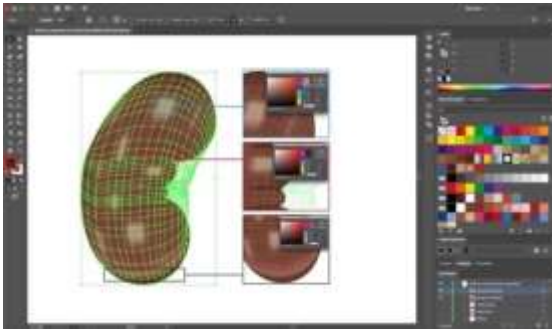
Görsel 31: Uygulama Örneğinin External Görünümü Boyama Aşamaları (II), (Şahin Dursun, 2019)



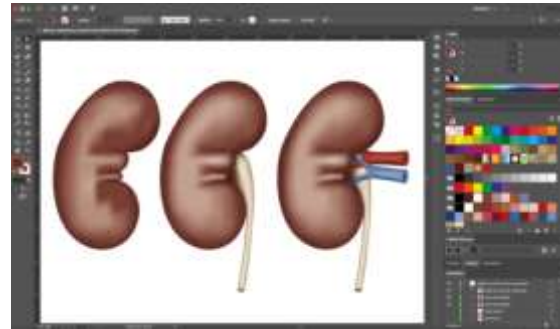
Görsel 32: Uygulama Örneğinin External Görünümü Boyama Aşamaları (III), (Şahin Dursun, 2019)

Böbrek anatomisinin external görünümüne boyut katmak üzere hazır duruma getirilen örgü üzerinden en açıktan, en koyuya doğru renk atamaları gerçekleştirilmiştir. Bu durum, karşıdan gelen ışıkla ilgili açık ve koyu alanların belirlenmesidir. Farklı tonlara sahip atanan bu renkler referans alınarak örgü üzerinde boyama işlemi yapılmıştır. Şöyle ki, en açık rengin, en koyu rengin veya renklerin arasında ton geçişleri yapabilmek üzere doğrudan seçim aracıyla kafes noktaları seçilir (birden çok kafes noktası seçiminde shift tuşu ve doğrudan seçim aracı birlikte kullanılır). Kafes noktaları seçili durumdayken 'dolgu aracı (X)'nın çift tıklanmasıyla ekrana gelen 'renk seç' panelinde renk veya rengin tonu seçilip, tamam komutunun ardından işlem gerçekleştirilmiş olur.

Bu işlem sırasıyla, en koyu renkten en açık renge doğru kafes çizgisi üzerinde kesişen kafes noktaları seçilerek basamaklar halinde işlenmiştir (Görsel 33). Boyama işlemi ilerledikçe böbreğin external görünümü iki boyutlu aktarımı iyiden iyiye belirmiş ve devam eden bu süreçte ilk yapı ortaya çıkmıştır. Yine aynı yöntem izlenerek, bağlı diğer yapılar üzerinden kafes aracıyla örgü oluşturulmuş ve gerekli boyamalar gerçekleştirilmiştir. Tüm bu yapılar, buldukları konum itibarıyla de sahip olduğu anatomiye uygun bir şekilde yerleşimleri yapılmıştır (Görsel 34).



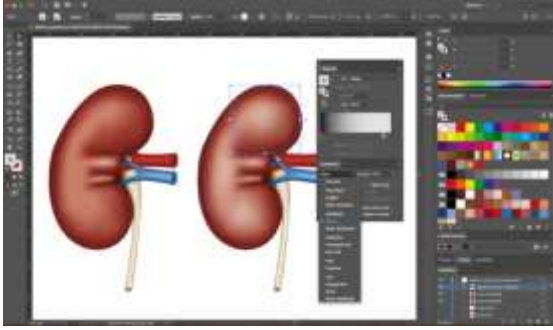
Görsel 33: Uygulama Örneğinin External Görünümü Boyama Aşamaları (IV), (Şahin Dursun, 2019)



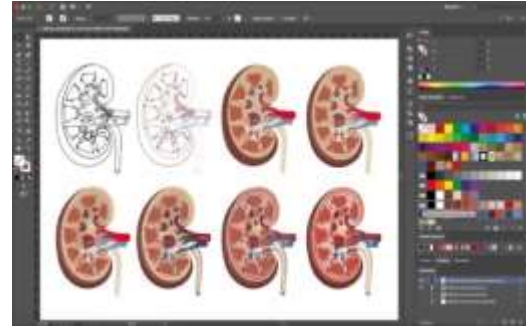
Görsel 34: Uygulama Örneğinin External Görünümü Boyama Aşamaları (V), (Şahin Dursun, 2019)



Boyama aşamasının tamamlanmasının ardından, böbrek anatomisinin external görünümüne çeşitli efektlerin uygulanmasıyla daha canlı bir görüntünün oluşturulması sağlanmıştır. Bu işlemler şu şekilde uygulanmıştır. Önce tüm bölümler gruplu bir şekilde yer aldığı katman üzerinde çoğaltılarak, üstte kalan kopyasına 'saydamlık' menüsünden 'yumuşak ışık' efekti uygulanmıştır (solda). Sonrasında ise ışık alan bölgeleri iyice açmak için siyah renge sahip 'daire' ve 'elips'ler kullanılarak, 'degrade' menüsünde 'radyal' seçeneği kullanılmıştır. Ayrıca saydamlık menüsünden de 'ekran' efekti ve opaklık değeri %65 olarak ayarlanmıştır (sağda). Tüm bu işlemlerin uygulanmasıyla sağ böbrek anatomisinin external görünümünün vektör tabanlı tıbbi illüstrasyonu tamamlanmıştır (Görsel 35). Uygulama örneğinin internal görünümü aşamaları, external görünümü uygulamasında olduğu gibi aynı yöntemlerle, sırasıyla çizimin yapılması, tek aktarım olarak renklerin atanması, kafes örgüsünün oluşturulması ile örgüye göre boyama işleminin sağlanarak iki boyutlu aktarımın yapılması ve efektlerin uygulanmasıyla da son şekli verilmiştir (Görsel 36).



Görsel 35: Uygulama Örneğinin External Görünümü Boyama Aşamaları (VI), (Şahin Dursun, 2019)

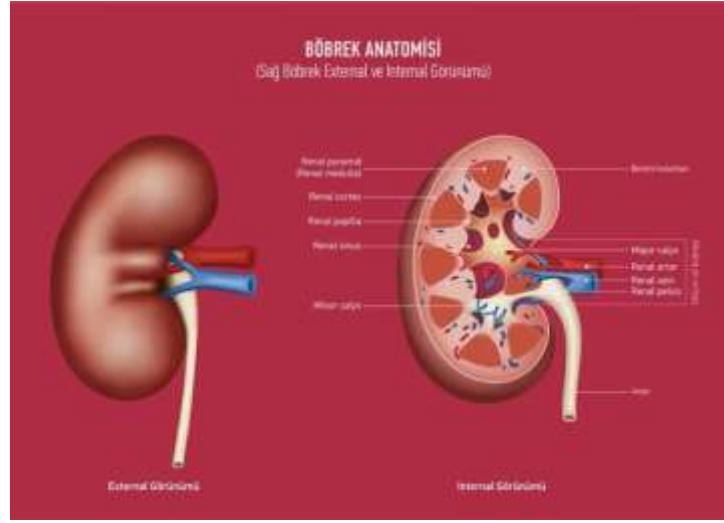


Görsel 36: Uygulama Örneğinin İnternal Görünümü Çizim ve Boyama Aşamaları, (Şahin Dursun, 2019)

4.1.2.2.3. Sunum Aşaması

Çizim ve boyama aşamaları tamamlandıktan sonra 'Böbrek Anatomisi: Sağ Böbrek External ve Internal Görünümlerini Oluşturan Her Bir Yapı ve Bölümün Tıbbi İsmi'nden, zemin ve tipografik düzenlemeleriyle birlikte sunulmak üzere örnek uygulamanın tıbbi illüstrasyonu hazırlanmıştır.

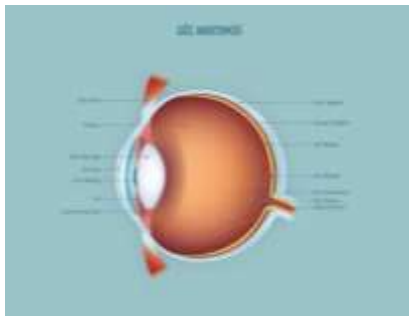
Tıp alanında yayınlanan çeşitli illüstrasyon kitapları incelendiğinde standartlaşmış bir font kullanımına rastlanılamamıştır. Bu bağlamda estetik ve okunaklılık dikkate alınarak tipografi seçiminde 'PF Din' yazı ailesinin 'PF Din Text Pro' yazı karakterlerinin stilleri tercih edilmiştir. Punto değeri olarak, başlık 70 pt, alt başlık 60 pt ve açıklama isimleri ise 25 pt değerinde uygulanmıştır (Görsel 37). Vektör tabanlı tıbbi illüstrasyonu yapılmış uygulama örneği tüm işlemlerin ardından 50x70 cm ölçülerinde fotoblok üzerine dijital baskısı alınarak sergilenmeye hazır duruma getirilmiştir.



Görsel 37: Böbrek Anatomisi: Sağ Böbrek (Dış ve İç Görünümü) Vektör Tabanlı Tıbbi İllüstrasyonu (Şahin Dursun, 2019)

Böbrek anatomisi, “Böbrekler bir çift kırmızı kahverenginde, insan vücudunda topografik olarak iyi korunmuş organlardır. Genellikle her bir böbrek erkeklerde 150 gr ve kadınlarda ise 135 gr ağırlığında olup, dikey olarak 10-12 cm, enlemesine 5-7 cm ve önden arkaya doğru da 3 cm uzunluğundadır. Yerleşimsel olarak sağ böbrek karaciğerin konumundan dolayı sola göre 1-2 cm aşağıda yer almakta ve yine karaciğer baskısı nedeniyle sağ böbrek biraz daha kısa ve geniş olabilir” (Erdal, 2015: 3). Böbrek Anatomisi: Sağ Böbrek External ve Internal Görünümleri Vektör tabanlı Tıbbi İllüstrasyonu, Ulusal Tez Merkezi’nde 2015 yılında yayınlanan, Dr. Feyzi Sinan ERDAL’a ait “Böbrek Taşları Tedavisinde Perkütan Nefrolitotomi Operasyonunun Sonuçlarını ve Komplikasyonlarını Öngören Skorlama Sistemi” konulu tezden yararlanılmıştır.

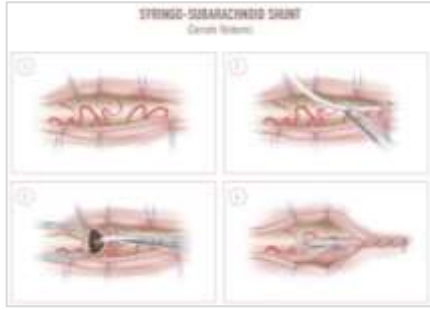
4.1.3. Ekler (Diğer Vektör Tabanlı Tıbbi İllüstrasyon Uygulama Örnekleri)



Görsel 38: Göz Anatomisi Vektör Tabanlı Tıbbi İllüstrasyonu, (Şahin Dursun, 2019)



Görsel 39: Orbita Tümörlerinde Cerrahi Vektör Tabanlı Tıbbi İllüstrasyonu, (Şahin Dursun, 2019)



Görsel 40: Syringo-Subarachnoid Shunt Cerrahi Yöntemi Vektör Tabanlı Tıbbi İllüstrasyonu, (Şahin Dursun, 2019)



Görsel 41: Bir Kronik Gut Artriti Olgusu: Eklem Tutulumu Vektör Tabanlı Tıbbi İllüstrasyonu; Şahin Dursun, 2019



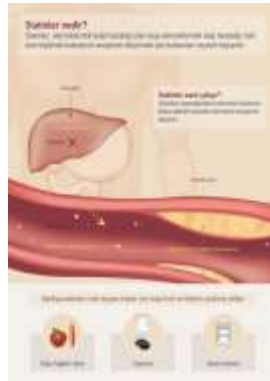
Görsel 42: Akut Divertikülit Hastalığı Vektör Tabanlı Tıbbi İllüstrasyonu, (Şahin Dursun, 2019)



Görsel 43: Plantar Fasciiti (Plantar Fasiit) Vektör Tabanlı Tıbbi İllüstrasyonu, (Şahin Dursun, 2019)



Görsel 44: Hamstring Kas Yaralanması Vektör Tabanlı Tıbbi İllüstrasyonu, (Şahin Dursun, 2019)



Görsel 45: Aterosklerotik Kardiyovasküler Hastalık Vektör Tabanlı Tıbbi İllüstrasyonu, (Şahin Dursun, 2019)



Görsel 46: Koroner Arterler Vektör Tabanlı Tıbbi İllüstrasyonu, (Şahin Dursun, 2019)



Sonuç

Tıp biliminin ve tıbbi illüstrasyonun çıkış noktaları olarak ortak bir amaç için verilen bir uğraş olduğu söylenebilir. Bu çabanın en derininde tıp bilimi, tarih öncesine dayanan insanın yaşam mücadelesi, hastalıklardan korunmak ve üstesinden gelebilmek için öğrenme olgusuyla başladığı görülmektedir. Zamanla medeniyetlerin oluşması ve yazının bulunmasıyla beraber yaşanan gelişmelerde tıbbi illüstrasyonun ilk uygulamaları kendini göstermiştir. Bu süreçte tıp ve sanat bileşiminde hekim sanatçıların anatominin gizlerini ortaya çıkartmak için inceleme-araştırma ve resimleme çalışmalarıyla tıbbi illüstrasyonun gelişimine katkıda buldukları gözlenmiştir. Şüphesiz bu katkılar hem tıbbi hem de görsel bakımdan yorumlanan anatominin gerçekçi yapılarının keşfedilmesi, bununla beraber tıbbi illüstrasyonun yapım ve teknik itibarıyla profesyonel bir kimlik kazanması ve sonrasında da akademik çerçevede kurumsallaşması olarak sağlanmıştır.

Bu iki farklı disiplin tarih boyunca bedene ait bilinmeyenleri ortaya çıkartmak için ortak bir çizgide ilerlemiştir. Tıp bilimi, anatomiye öğrenmek üzere bedenler üzerine uyguladığı yöntem ve incelemeleri geliştirip bilgi üretirken, tıbbi illüstrasyon ise elde edilen bilgi, bulgu ve yöntemlerle beraber anatomiye oluşturan her bir yapıyı parçalar halinde anlaşılır kılmaya ve aktarmaya çalışarak, uygulamalarla görsel bir süreci oluşturduğu görülmüştür. Günümüzde ise tıbbi illüstrasyon, tasarım teknolojilerinde yaşanan gelişmelerden doğan yeni üretim olanakları olan bilgisayar ve yazılımlar sayesinde tıbbi illüstratörler tarafından eşsiz görüntülerle oluşmaktadır. Fakat bu görüntüler, nitelikli ve amacına uygun hazırlanan tıbbi illüstrasyonda tıbbi illüstratörün bilgi ve becerisi önem taşımaktadır. Çünkü görsel anlatımların doğru ve anlaşılır olması tıbbi illüstratörün sanat ve tıp eğitimi almış olmasının yanında gerekli düzeyde tasarım program ve yazılımları kullanabilme kabiliyetine sahip olmasını gerektirir.

Bu bağlamda da insan bedeninin en karmaşık yapılarının tanınmasında, cerrahi tekniklerin uygulamasında, tıbbi konu ve yöntemlerde yapılan yaklaşımların başarısı doğru bir anlatımla oluşturulan tıbbi illüstrasyon ile sağlanabilir. Tıp ve tıbbi illüstrasyon, çağın önemli konularından biri olan sağlık alanında, yine teknoloji ekseninde yapılan araştırmalar eşliğinde gelişmelerini halen sürdürmeye devam etmektedirler. Ancak günümüzde teknolojinin en üst imkânlarının kullanılmasıyla tıp alanında elde edilen yeni bulgu ve bilgilerin sürekli artması ve yenilenmesi, artan bu bilginin aktarımı, farklı görsellerin kullanımını ve yeniden yorumlanmasını zorunlu kılmaktadır. Bu da tıbbi illüstrasyonun beraberinde farklı tekniklerle yapılacak illüstrasyon uygulamalarına ihtiyaç olduğunu göstermektedir.

Bunun temel nedenleri ise belirtildiği gibi artan tıbbi bilgi ve uygulamalar, geleneksel tekniklerin yetersiz kalmasına karşın, dijital tekniklerin gerek zaman açısından gerek ise nitelikli ve daha detaylı çalışmaların yanı sıra görüntü kaybı olmadan çoğaltma, uzun yıllar saklamak vb. gibi olanakların öne çıkmasıdır.

Bu yüzden de tıp biliminde eğitim başta olmak üzere tıbbin tüm alanlarında ihtiyaç duyulan illüstrasyonlar olarak gözlenmekte ve tıbbi illüstrasyonun bilgisayar destekli (dijital) tekniklerden yararlanması kaçınılmaz olduğu saptanmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın uygulama bölümünde vektör tabanlı teknik tercih edilmiş ve bu teknikle beraber konuya yönelik vektör tabanlı tıbbi illüstrasyonun uygulamalarla yapımı hedeflenmiştir.



Araştırma sonucunda da tıp bilimi dallarından; Anatomi; 'Sağ Böbrek External (dış) ve Internal (iç) Görünümü' ve 'Göz Anatomisi', Cerrahi; 'Orbita Tümörlerinde Cerrahi: Transkonjonktival Medial Orbitotomi Yaklaşımı' ve 'Syringo-Subarachnoid Shunt Cerrahi Yöntemi', İç Hastalıklar; 'Bir Kronik Gut Artriti Olgusu: El Eklemleri Tutulumu' ve 'Akut Divertikülit Hastalık', Ortopedi; 'Plantar Fasciiti (Plantar Fasiit)' ve 'Hamstring Kas Yaralanması', Kardiyoloji; 'Aterosklerotik Kardiyovasküler Hastalık: Tedavi Yolları' ve 'Koroner Arterler' konu başlıkları altında 10 adet vektör tabanlı tıbbi illüstrasyon hazırlanmıştır. Böylece tıp bilimi alanında yapılan müdahalelerin ve bedenlerin tanınmasına, anlatılmasına yönelik tıbbi illüstrasyonun vektör tabanlı teknik ile görsel yorumlanması uygulama aşamalarıyla ortaya konmuştur.

Yapılan bu tıbbi illüstrasyon uygulamaları bilimsel raporlarda, bilgilendirme amaçlı çalışmalarda, kitap, dergi, tıbbi eğitim, yöntem ve uygulamalarda birer örnek materyal olarak kullanılabilir. Bu anlamda da bilginin görüntüye, görüntünün de uygulamaya dönüşmesi ve tıp biliminde kullanımı araştırmanın sunduğu önemli katkılar olarak söylenebilir. Aynı zamanda tıbbi illüstrasyonun önemine vurgu yapılarak ülkemizde bu alanda yapılacak çalışmalarda araştırmacı, kişi ve kurumlara kaynak oluşturması düşünülmektedir. Özellikle araştırmanın uygulama örnekleri, kullanılan teknik ve elde edilen bulgular bu durumu desteklemektedir.

Kaynakça

- Akar, M. (2015a). Cerrahi Tekniklerin Resimsel Anlatımı, İstanbul Üniversitesi Art-Sanat Dergisi, Sayı 3, 15-43.
- Akar, M. (2015b). Tıp Eğitiminde Görsel Sanatın Etkisi, Sosyoloji Dergisi, 3. Dizi, Sayı 30, 355-380.
- Aydın, E. (2006). Dünya ve Türk Tıp Tarihi, Ankara: Güneş Tıp Kitabevi.
- Barnhill, G.B. (2001). The Introduction and Early Use of Lithography in the United States, 67th IFLA Council and General Conference, August, 16-25, Boston.
- Becer, E. (2002). İletişim ve Grafik Tasarım, (3. Baskı), Ankara: Dost Kitabevi.
- Bozcu, P. (2015). İslam Kültüründe Tasvir Adabı: Minyatür Sanatı, Artı 90 Dergisi, Sayı 10, 55-59.
- Efe, L. (2008) Tıbbi Resim ve Günümüzdeki Uygulamaları: Tıbbi Resim Birimi Mezunları için Meslek Seçenekleri Tıbbi Ressam, Tıbbi Fotoğrafçı, Anaplastolojist ve Tıbbi Animatörlük Meslekleri, Günümüzde Tıbbi Resim, İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri, Mayıs 2008, 61-66.
- Erdal, F.S. (2015). Böbrek Taşları Tedavisinde Perkütan Nefrolitotomi Operasyonunun Sonuçlarını ve Komplikasyonlarını Öngören Skorlama Sistemi, Tıpta Uzmanlık Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Erkmen, N. (2015). Sanatta Tıp: Ameliyatlar, Tedaviler, Tıbbi Müdahaleler, Mısırlılardan Günümüze Sanat Eserleri, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültür Dergisi, Temmuz-Ağustos Sayısı, 24-32.
- Evren, M. (2010). İnsan İşıtmeye Sisteminin Yapısal ve İşlevsel Özelliklerinin Üç Boyutlu Modelleme ve Grafik Animasyon ile Gösterilmesi, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Ghosh, S.K. (2015). Evolution of Illustrations in Anatomy: A Study from the Classical Period in Europe to Modern Times, Anatomical Sciences Education, 8: 175-188.



- Hajar, R. (2011). Medical Illustration: Art in Medical Education, Heart Views, Apr-Jun, Volume 12, Issue 2, 83-91.
- Ijpm, F.A., Graaf, R.C., Nicolai, Jean-Philippe A. and Meek, M.F. (2006). The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp by Rembrandt (1632): A Comparison of the Painting With a Dissected Left Forearm of a Dutch Male Cadaver, The Journal of Hand Surgery, Volume 31A, Issue 6, 882-891.
- Kemp, M. (2010). Style and Nonstyle in Anatomical Illustration: From Renaissance Humanism to Henry Gray, J Anat. Volume 216 Issue 2, 192-208.
- Keş, Y. (2001). Görsel İletişimde İllüstrasyonun Kullanım Alanlarına Kuramsal Bir Yaklaşım, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Lewis, P. (1996). History of Medicine, Hong Kong: Produced by Mandarin Offset.
- McGraw-Hill Companies (2001). History of Anatomy 1, New York: McGraw-Hill Education.
- Netter, F.H. (1957). Medical Illustration: History, Significance And Practice, Journal of Urban Health: Bulletin of the New York Academy of Medicine, May., Volume 33, Issue 5, 357-368.
- Özdemir, M., Erler, K., Hidayetoğlu, F.T. ve Bölükoğlu, H. (2003). Ortopedide Tıbbi İllüstrasyon, (Derleme), Journal of Arthroplasty and Arthroscopic Surgery, Sayı 14, No.4, 248-253.
- Patel, S.K., Couldwell, W.T. and Liu, J. (2011). Max Brödel: his art, legacy, and contributions to neurosurgery through medical illustration, J. Neurosurg 115, 182-190.
- Reveron, R.R. (2015). Henry Gray (1827-1861), and his treaty of Anatomy, Descriptive and Surgical, Anatomy Journal of Africa, Volume 4, Issue 2, 541-545.
- Sarı, N. (2008). Tıp İçin Sanat ve Sanat İçin Tıp, Günümüzde Tıbbi Resim, İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri, Mayıs sayısı, 23-46.
- Schultheiss, D., Engel, R.M., Crosby, R.W., Lees, G.P., Truss, M.C. and Jonas, U. (2000). Max Brödel (1870-1941) And Medical Illustration in Urology, The Journal of Urology, Volume 164, Issue 4, 1137-1142.
- Seferyan, B. (2008). Çizim ve Path'ler, Photoshop Magazin, Sayı 36, 90-91.
- Sınav, A. (2008a). Bir Tıbbi Resim Biriminin Anatomisi, Günümüzde Tıbbi Resim, İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri, Mayıs sayısı, 47-52.
- Sınav, A. (2008b). Tıbbi Resmin Tıp Eğitime Katkıları, Günümüzde Tıbbi Resim, İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri, Mayıs sayısı, 53-60.
- S. Liyons, A. and Petucelli, J. (1987). Medicine: An Illustrated History, New York: Abradale Press.
- Tepecik, A. (2002). Grafik Sanatlar, Detay Yayıncılık, Ankara.
- Thornton, J.L. and Reeves, C. (1983). Medical Book; Illustration A Short History, Cambridge New York: The Oleander Press.
- Topbasan, V. (2013). Dijital İllüstrasyon ve Bilgisayar Oyunlarında Karakter Tasarım, Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay.
- Topdemir, H.G. (2012). İslam Dünyasında Tıp, Bilim ve Teknik Dergisi, Ağustos 2012, 90-93.



Türker, İ.H. (2005). Bilgisayar Destekli Grafik Tasarımı Dersi Yöntem Önerisi, Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Dergisi, Mayıs Sayısı, 56-68.

Washko, R.M. (2006). Frank H. Netter, Medicine's Michelangelo, An Editorial Perspective, Science Editor, January-February, Volume 29, Issue 1, 16-18.

Wigan, M. (2012). Görsel İllüstrasyon Sözlüğü, (1. Baskı), İstanbul: Literatür Yayınları.

Williams, R. and Tollett, J. (2012). The Non - Designer's Illustrator Book: Essential vector techniques for design, California: Peachpit Press.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2000). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, (1. Baskı), Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, M. (2008). Tıp Fakültelerinde Bir Tıbbi Resim Biriminin Gerekliliği, Günümüzde Tıbbi Resim, İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri, Mayıs sayısı, 11-22.

Zimmerman, C. (2010). The Anatomical Renaissance, Young Historians Conference, March 1-20, Portland: PSU Challenge Hon.

İnternet Kaynakları

Adobe (2018). Adobe İllüstratör Kullanıcı Kılavuzu, [helpx.adobe.com /tr/illüstratör /user-guide.html](https://helpx.adobe.com/tr/illüstratör/user-guide.html) Erişim Tarihi: 13.01.2019.

Alternatif (2012). İllüstrasyon-Illustration, (1. Baskı), İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Ami (1995). History of the AMI, www.ami.org/about-ami/history-of-the-ami Erişim Tarihi: 13.10.2018.

Öz, E. (2015). Dünya'da Türk Hekimler ve Başarı Öyküleri, fesraozblogspot.com.tr/2015/09/avustralyada-medikal-illustrasyon.html

Erişim Tarihi: 05.01.2019.