



NECMETTİN ERBAKAN  
ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR VE  
MİMARLIK FAKÜLTESİ

# konya sanat

Yıl / Year: 2021 • Sayı / Issue: 4

e-ISSN: 2667-789X

# KONYA SANAT DERGİSİ

## JOURNAL OF KONYA ART

YIL / YEAR: 2021 • SAYI / ISSUE: 4

### Sahibi / Owner

Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Dekanlığı Adına  
On Behalf of Necmettin Erbakan University The Faculty of Fine Arts and Architecture  
**Prof. Dr. Dicle AYDIN**

### Editör / Editor

Doç. Dr. Osman PERÇİN

### Editör Yardımcıları / Associate Editors

Öğr. Gör. Mehmet Ali SEVİMLİ

### Yayın Türü / Publication Type

Yerel Süreli Yayın / National Periodical

### Yayın Periyodu / Publication Period

Yılda bir kez yayınlanır (Aralık) / Published once a year (December)

### Yayın Tarihi / Publication Date

Aralık 2021 / December 2021

### Yazışma Adresi / Correspondance Address

Sahibata Mahallesi, Abdülmümin Sokak, Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Dekanlığı No. 16, Meram / KONYA

**Tel / Phone:** (0332) 321 2015 - 16

**e-mail:** konyasanat@erbakan.edu.tr

**Web:** <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ks>

Konya Sanat yılda bir kez yayınlanan hakemli bir dergidir.  
Journal of Konya Art is a refereed publish once a year.



e-ISSN: 2667-789X



### Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Dicle AYDIN	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU	(Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Süleyman BERK	(Yalova Üniversitesi)
Doç. Dr. Osman PERÇİN	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)

### Yayın Danışma Kurulu / Editorial Advisory Board

Prof. Dr. Adnan TEPECİK	(Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev KURU	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Melek GÖKAY	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Namık Kemal SARIKAVAK	(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ	(Giresun Üniversitesi)
Prof. Dr. Yüksel BİNGÖL	(Atılım Üniversitesi)
Prof. Dr. Bilal SEZER	(Uşak Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet KALENDER	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Şükrü BALCI	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Harun Hilmi POLAT	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Uğur ATAN	(Dumlupınar Üniversitesi)
Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Yusuf KEŞ	(Süleyman Demirel Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL	(Süleyman Demirel Üniversitesi)
Prof. Dr. Levent MERCİN	(Dumlupınar Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Atıf POLAT	(Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Şehnaz BİÇER ÖZCAN	(Marmara Üniversitesi)

### Bu Sayıya (2021; Sayı: 4) Katkı Veren Hakemler

Prof. Dr. Bekir Cihad BAL	(Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)
Doç. Dr. Necmi KAHRAMAN	(Afyon Kocatepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Şekip Şadiye YAŞAR	(Afyon Kocatepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Raşit ESEN	(Karabük Üniversitesi)
Doç. Dr. Salih GÜRBÜZ	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Tuğba LEVENT KASAP	(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi M. Sefa DOĞRU	(Selçuk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hatice KALFAOĞLU HATİPOĞLU	(Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem Ö. ERTUNÇ	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Güllü YAKAR	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Arş. Gör. Mevlüt ÜNAL	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Arş. Gör. Zehra Rümeyza FAZLA	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)

# KONYA SANAT DERGİSİ

## JOURNAL OF KONYA ART

YIL / YEAR: 2021 • SAYI / ISSUE: 4

### İÇİNDEKİLER / CONTENTS

#### Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Mücella ATEŞ**  
Kültür Etkileşiminin Mimari Biçime Etkileri: Endülüs Atnalı Kemer Örneği 1 - 16
- Turan VARDAR, Mustafa KINIK**  
Sanat Tarihine Geçmiş Eserlerin, Günümüz Sanatsal Tasarımlarına Etkilerinin Pastiş ve Parodi Kavramları Çerçevesinde Değerlendirilmesi 17 - 28
- Oğuzhan UZUN, Mehmet SARIKAHYA**  
Mutfak Mobilyası Üretiminde Kullanıcı Tercihlerinin Belirlenmesi 29 - 35
- Hüseyin YEŞİL, Mustafa ORDU, Sait DüNDAR SOFUOĞLU**  
Mobilyada Kullanılan Tasarım Öğelerinin Psikolojik Etkileri 36 - 51
- Arzu TÜYBEK, Ali Fuat BAYSAL, Ayşe Zehra SAYIN**  
Osman Hamdi Bey'in Resimlerinde Geleneksel İzler 52 - 65
- Kitap Değerlendirmesi / Book Review**
- Muhammed KALENDEROĞLU**  
Kanto Kitabı 66 - 68

## Kültür Etkileşiminin Mimari Biçime Etkileri: Endülüs Atnalı Kemer Örneği

Mücella ATEŞ 

Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Konya, Türkiye, m.ates@erbakan.edu.tr

Makale Bilgileri	ÖZ
<p><b>Makale Geçmişi</b> <b>Geliş:</b> 01.09.2021 <b>Kabul:</b> 19.10.2021 <b>Yayın:</b> 21.12.2021</p> <p><b>Anahtar Kelimeler:</b> Kültürel Etkileşim, Endülüs Mimarisi, Atnalı Kemer, Mimari Tasarım</p>	<p>Medeniyetlerin ortaya koyduğu kültür ürünlerinin, farklı kültürlerle etkileşim içinde olması ve aktarılması kaçınılmaz bir durumdur. Tarih boyunca dini, siyasi ve ekonomik nedenlerle birbirleri ile iletişim halinde olan toplumlar arasındaki etkileşim alanlarından biri de mimari oluşum süreçleridir. Yapılan araştırmalarda, bu konuyu ele alan çalışmaların, somut ilişkiler kurmaktan uzak olduğu gözlenmiştir. Bu çalışma kültürlerarası etkileşimin, mimari biçimler üzerinde somut etkileri olduğu ön kabulüne dayanarak, 711-1492 yılları arasında İspanya’da gelişen ve Endülüs coğrafyasında hâkim olan mimari üslubun sembollerinden olan atnalı kemer yapısının, Almanya ve Avusturya bağlamındaki etkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte, farklı kültürlerin birbirlerinin mimari gelişimine ne ölçüde katkı sağladığının da altı çizilmektedir. Makalede ilk olarak, Endülüs mimarisindeki önemli yapılar ele alınmış, daha sonra ana öğelerin Avrupa’da kullanılma biçimi analiz edilmiştir. Sonuç olarak, Endülüs mimari karakterinin, 19.yy’da özellikle Oryantalizm etkisi ile Almanya ve Avusturya’da kamusal yapılar ekseninde belirgin bir etkisinin görüldüğü tespit edilmiştir. Bununla birlikte, atnalı pencerelerin dış cephelerde sıklıkla kullanıldığı ve mekânsal etkileşimin daha çok dış cephenin tasarımı ile sınırlı kaldığı görülmüştür. Kültürel mirasları ilişkisel bir yaklaşımla somut örnekler üzerinden analiz etmesi ile farklılaşan bu çalışma, Endülüs mimarisinin Avrupa’daki mekânsal etkilerinin incelenmesi için bir giriş niteliğindedir.</p>

## The Effects of Cultural Interaction on Architectural Form: The Example of the Andalusian Horseshoe Arch

Article Info	ABSTRACT
<p><b>Article History</b> <b>Received:</b> 01.09.2021 <b>Accepted:</b> 19.10.2021 <b>Published:</b> 21.12.2021</p> <p><b>Keywords:</b> Cultural Interaction, Andalusian Architecture, Horseshoe Arch, Architectural Design,</p>	<p>It is inevitable that the cultural products produced by civilizations interact with different cultures. One of the areas of interaction between societies that have been in contact with each other for religious, political and economic reasons throughout history is the architectural formation processes. It has been observed in the research that studies dealing with this issue are far from establishing concrete relationships. Based on the assumption that intercultural interaction has concrete effects on architectural forms, this study aims to reveal the effects of the horseshoe arch structure, which is one symbol of the architectural style that developed in Spain between 711-1492 and dominated the Andalusian geography, in the context of Germany and Austria. In addition, it is underlined to what extent different cultures contribute to each other's architectural development.</p> <p>In the article, first, the important structures of Andalusian architecture were discussed, then the way of using the major elements was analyzed. As a result, it was determined that the Andalusian architectural character had a significant effect on the axis of public structures in Germany and Austria, especially with the influence of Orientalism in the 19th century. However, it has been observed that the horseshoe windows were are often used on exteriors, and spatial interaction is mostly limited to the design of the exterior. This study, which differs by analyzing cultural heritage through concrete examples with a relational approach, is an introduction to analyzing the spatial effects of Andalusian architecture in Europe.</p>

**Atıf/Citation:** Ateş M. (2021), Kültür Etkileşiminin Mimari Biçime Etkileri: Endülüs Atnalı Kemer Örneği, *Konya Sanat Dergisi*, 4, 1-16.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

### GİRİŞ

Mimarlık olgusunun temel kavramının mekân olduğu düşünülürse, antropoloji biliminin bu bağlamdaki ana kavramının da kültür olduğu söylenebilir. Her iki kavram da geniş kapsamlı ve çok yönlü alt metinlere sahiptir (Bektaş, 2009). Kültür, toplulukları yöneten ve kentleşmeyi oluşturan bir çerçeve işlevi görerek, somut ve somut olmayana birleştiren ve toplumun genel davranışlarıyla ortaya çıkan bir olgudur. Her toplumun kültürü, dil, sanat ve mimari gibi unsurlarla tanımlanır (Cronk, 2017). Bununla birlikte, toplumun kendi inançlarından yola çıkarak geliştirdiği davranışlar, bilgiler, eğitim, gelenek ve değerler bütünüdür (Naghizadeh, 2000).

İnsan yaşamının ve toplumsal yapının fiziki yansıması olan mimarlık olgusu da, toplumun yapısal, tarihsel, politik, ekonomik ve sosyal özellikleriyle yakından etkileşim içinde olan kültürü yansıtmaktadır. Çeşitli aracı durum ve süreçler vasıtasıyla etkileşim halinde olan toplumlar nezdinde, kültürel ve mimari etkileşimler de kaçınılmazdır. Buna bağlı olarak, etkileşime dayanan kolektif bir mimarlık teorisinin oluşması, bir biçimi diğerine karşı makul olmayan bir şekilde önyargıya sokmadan, kendi kültürel bağlamları içinde içsel değere sahip olarak ele alınmalıdır (Memmott ve Davidson, 2008). Endülüs mimarisi de bu bağlamda, kendinden sonraki dönemi önemli ölçüde etkilemiş mimari biçim ve tekniklere sahip bir üsluptur. Özellikle 19. yy'da Oryantalizm etkisi ile çeşitli Avrupa ülkelerinde, bütüncül olmamakla birlikte etkileri görülen biçimsel düzenlemelere kaynaklık etmiştir.

Endülüs İspanya'nın güneyinde, başkenti Sevilla olan ve sekiz şehirden oluşan özerk bir bölgedir. Bölgeyi önemli kılan tarih ise başkenti Şam'da bulunan Emevi Devleti'nin Tarık bin Ziyad'ı Cebelitarık Boğazı'nı geçmesi suretiyle İber Yarımadası'na göndermesi ve Vizigotların buradaki hâkimiyetinin sona ermesi ile sonuçlanan 711 yılı ve sonrasında Emevi hâkimiyeti ile başlayan yeni devirdir.

Endülüs başlangıçta Emevi Devleti tarafından gönderilen Valiler tarafından yönetilirken, 750 yılında Abdurrahman bin Muaviye'nin kendisini halife ilan ederek Cordoba'yı başkent olarak belirlemesi ile her alanda gelişmeler hız kazanmıştır. 756-1031 yılları arasında devam eden Endülüs Emevi döneminin sonunda, Emeviler yaklaşık yirmi kadar beyliğe bölünmüş ve 1090 yılına kadar da hâkimiyetlerini sürdürmüşlerdir. Daha sonra sırayla, 1090-1145 yılları arasında Murabitlar Dönemi, 1145 sonrası Muvahhidler dönemi ve 1223 yılından itibaren Nasri Nasrî (Benî Ahmer) Emirliği ile devam etmiştir. 1492 yılına gelindiğinde ise meydana gelen iç karışıklıklardan dolayı, Endülüs'te müslüman hâkimiyeti sona ermiştir.

Bu süreç içerisinde, kültürel kimlik, topografya, iklim ve malzeme ile paralel olarak mimari biçimler ve teknikler de ortaya çıkmıştır. Bu biçimler ve yapısal özellikler, kültürel etkileşimler yolu ile farklı coğrafyalarda kendine yer bulmuş ve yer yer mimari yapılarda ortaya çıkmıştır. Bu noktada, kültürlerarası etkileşimin, mimari biçimler üzerinde somut etkileri olduğu ön kabulüne dayanarak, 711-1492 yılları arasında İspanya'da gelişen ve Endülüs coğrafyasında hâkim olan mimari üslup ve buna ek olarak dönemin önemli sembollerinden olan atnalı kemer yapısının, Avrupa mimarisi ekseninde Almanya ve Avusturya bağlamındaki etkilerini ve farklı kültürlerin birbirlerinin mimari gelişimine ne ölçüde katkı sağladığını ortaya koymaktır. Çalışmada ilk olarak Endülüs Mimarisi ve dönemlerine yönelik genel bilgilere yer verilmiştir. Sonrasında, özellikle atnalı kemer yapısının Almanya ve Avusturya özelinde yer aldığı yapılar analiz edilmiştir.

### Endülüs Mimarisinin Genel Özellikleri

Endülüs sanatı olarak adlandırılan 'Mağribi' sanatı temel unsurlarına ayırmak oldukça zor olmakla beraber, 'Doğu' ve 'Batı' sanatının bir karşımı olduğu söylenebilir. Vizigot İspanyası'nı devralan Müslümanlar için başlangıçta birçok eşya ve teknik Vizigot'lardan kalmış, daha sonra ise

İslami- Arap sanatının tezahürü olarak ortaya çıkmıştır. Mekânsal oluşum ve estetik üretimi anlamında, gün geçtikçe daha da kökleşen İslam düşüncesinin izleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Endülüs coğrafyası, farklı birçok etnik kimliğe ev sahipliği yapmış, dolayısıyla zengin bir kültürel birikim ortaya koymuştur. Diğer bir ifadeyle Endülüs mimarisi bir yandan İslam geleneklerini ve yaşam tarzını devraldığı mimari ile bütünleştirme yoluna gitmiş, diğer yandan Endülüs'ün kendine has mimari üslubu oluşmuştur. Yani, tam anlamıyla özgün bir sentez ortaya çıkmıştır. Böyle bir sentezin ortaya çıkmasında, bölgenin İslam coğrafyasının uzak bir ucunda olması, diğer Avrupa devletleri ile sürekli temas halinde olması ve yerli halkla birlikte hoşgörü ile yaşamaya dayalı atmosferin sağladığı ruh halinin etkisi büyüktür (Watt ve Cachia, 2011).

Mimari yapılarda kullanılan en belirgin malzemeler Fas taşı ve tuğladır. Cami ve medreselerdeki detaylı taş oymalar, dönemin estetik ruhunu yansıtmaktadır. Dekorasyonda stalaktit başlıklar, duvarlarda zincir, poligon, baklava ve Arap yazısı kullanılarak oluşturulan motifler önemli ayrıntılardır. Mimari üslubun gelişme döneminde daha çok çiçek ve bitki motifleri kullanılırken, daha geç dönemde matematiksel kompozisyonlar ve altıgen ve sekizgen gibi geometrik şekiller önem kazanmıştır. Tüm bu mimari özellikleri içerisinde barındıran birçok saray, cami ve kaleler inşa ettirilmiştir (Noble ve Forsyth, 2007).

Endülüs Mimarisinin en öne çıkan ürünlerinden biri atnalı kemerlerdir. Bu kemer şekline dair kaynaklarda çeşitli açıklamalar yer almaktadır.



Şekil 1: Vizigot mimarisinde kullanılan atnalı kemer (URL-1).



Şekil 2: Endülüis mimarisi figürü olarak kullanılan atnalı kemer (Betten, 2009).

Briggs (1924) bu kemer yapısının ilk olarak Şam'daki Emevi Ulu Camii'nde (706-715) kullanıldığını ifade etmiştir. Öte yandan Jairazbhoy (1973), atnalı formunun, birçok toplum için batıl bir amblemi temsil ettiği ve ilkel çağların sembolik kullanımından türetildiğini belirtmiştir. Bu kemer formunun Kuzey Afrika'da nazardan koruyucu olarak kullanılması günümüzde de devam eden bir gelenektir. Benzer sembolik kullanım Hindistan'da ve dünyanın birçok yerinde kendini göstermektedir.

Her ne kadar atnalı kemer tarzının Vizigot mimarisine dayandığı ifade edilse de, genel görüş bu tarz kemerlerin Vizigot döneminde daha farklı bir biçimde kullanıldığı yönündedir. Endülüs devraldığı Vizigot mimarisinde kullanılan bu tip kemerleri geliştirerek kendine has bir üslup elde etmiştir (Betten, 2009). Endülüs öncesi dönemde kullanılan kemer yapısı şekil olarak Endülüs dönemine bezese de, kemerin bitiş kısmında herhangi bir bitiş taşı kullanılmamış olması ve direk olarak sütuna bağlanması; Endülüs tarzı atnalı kemerde ise bir bitiş taşının bulunması yönüyle farklılık arz ederler (Haarman ve Helm, 2009).

Azizliğin ve kutsallığın simgesi olan atnalı kemer, klasik (yarım daire) kemere göre daha fazla yükseklik sağlayarak strüktürel olarak avantaj sağladığı gibi daha estetik ve dekoratif kullanım da sağlamıştır. Bu bakımdan, Roma yarım daire kemerinin geliştirilmiş olan ve İslam mimarisinin önemli biçimlerinden olan yarım daire kemerin gelişmiş hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Atnalının kemer yapısının Endülüs'e girmesi Kurtuba Ulu Camii özelinde olmuştur. Müslümanlara ait diğer inşa yöntemleri, formlar ve motifler ile birlikte atnalı kemer yapısı da Endülüs ile İspanya'nın Kuzey Hristiyan bölgeleri arasında hızlı bir şekilde yayılmıştır. Böylece, Endülüs'ün kuzey Hristiyan bölgelerinden geçerek Avrupa'ya geçişinin de yolu açılmıştır. (Trend, 1931).

Yalnızca strüktürel boyutu değil, yarattığı estetik etkinin de önemsendiği atnalı kemerin, Kurtuba Ulu Camii özelinde, görsel olarak rüzgârın savurduğu yelkenler gibi kabarma etkisinin yanında, caminin iç mekanının aydınlık ve havadar olmasında büyük etkisi olduğu görülmektedir. Ayrıca, kubbe yapısının yarım küre yüzeyini bir dizi daha küçük bölüme ayıran nervürlerle ilişkili süslemelere de temel olan atnalı biçimi, sonraki yüzyıllarda Gotik üslubu kapsamında, sivri kemerlerle birlikte yeni ve devrimci bir mimari sistemin temel yapısal unsurları haline gelmiştir (Tansey ve Kleiner, 1996).

Endülüs İslam mimarisinin bir diğer unsuru ikiz pencere formudur. Bazen iki, bazen de üç pencerenin birer sütün ile birbirinden ayrılması ve çoğu zaman üstlerinin atnalı kemer ile örtülmesi sonucu ortaya çıkan bir tipolojidir. Bunlara ek olarak petek mukarnaslar ve stalaktitler de bu mimari üslup içerisinde örnekleri görülen yapılardır. İç mekânın dekoratif malzemelerinden olan, farklı renklerde seramiklerden oluşturulan kompozisyonlar da yine Endülüs döneminde oldukça gelişmiştir (Lipps ve Breda, 2012).

### **Emevi Sanatı (756-1031)**

Emevi dönemi, İspanya'daki Müslüman varlığının ve mimarisinin en önemli eserlerinin ortaya konulduğu dönemdir. Bu dönem Mağribi sanatının yaratıcı ve şekillendirici safhası olmakla birlikte, karakteristik oluşumlarının kökleştiği aşamadır. Dönemin en göze çarpan yapıtı I.Abdurrahman tarafından temeli atılıp, II.Abdurrahman, II.Hakem ve el- Mansur tarafından genişletilen Kurtuba Ulucâmii'dir (el-Mescidü'l-Kebîr). Caminin ortasındaki kısım Reconquista'dan sonra Hristiyan Katedraline alan açmak amacıyla yıktırılmıştır. Ama büyük kısmı, X.yüzyılın sonundaki haliyle hala mevcuttur (Watt ve Cachia, 2011).

Caminin her tarafında iki katlı atnalı kemerleri taşıyan sütunlar mevcuttur. Bu sütunlar iki katlı olmaları nedeniyle Bizans su kemerlerini çağrışırlar. Cordoba Camii'nde sütunlar sadece bir taşıyıcı unsur görevi görmezler. İşlevsellikle estetiğin, yapısallıkla sanatsallığın birbirleri için



oluşturdukları alanların özgün bir birleşimidir burası. Sütunlar tuğla ve kesme taşın, kırmızı ve beyazın dönüşümlü ahengini kavislerine yansıtarak, taç yaprakları gibi çoğalan bir perspektif sağlar. Atnalı kemerleri çapından aşağı doğru taşıran ve atnalı biçimine dönüştüren uzantı çap uzunluğunun 1/3 lük oranındadır (Özünü, 2002).



Şekil 3: Cordoba Ulucamii (Kişisel Arşiv).



Şekil 4: Cordoba Ulucamii (Kişisel Arşiv).

Dönemin bir diğer önemli eseri ise yine Cordoba'da inşa edilen Medinetü'z-Zehra'dır. Bu küçük ölçekli şehir Halife III.Abdurrahman tarafından Endülüs'ün kültürel zenginliğinin bir ifadesidir. Birçok bahçe ve binadan oluşan yapı, insanlara hem haşyet hem de haz duygusu yaşatan oldukça önemli ve değerli bir eserdir (Menocal, 2002).

Medinetü'z-Zehra üç farklı kottan oluşur. Birinci kotta halife, ailesi ve üst derece kabul salonu; ikinci kotta yönetim binaları ve halife yardımcıları, en alt kotta ise halkın yaşadığı evler, hamamlar ve alışveriş için pazar yerleri bulunmaktadır (Ruggles, 1997). Tezyinî unsurlar ve eserlerdeki motifler İslam düşüncesi ile ilişkilidir. Endülüs Emevi sanatının özelliği olan altın yaldız zemin üzerinde oyulan bitki motifleri ve bu tarzın devamı niteliğindedir.



Şekil 5: Medinetü'z-Zehra'nın Halife kabul salonundaki atnalı kemer detayları (Kişisel Arşiv).

### Beylikler Dönemi Sanatı (1031-1090)

Beylikler döneminde ortaya konulan mimari eserler, döneminin siyasi koşullarıyla paralel nitelikte olarak koruma ve saldırma duygusu ekseninde askerî bir özellik taşır. Dönemin en önemli eseri Caferiye Sarayı'dır. Saray dekoratif inceliğe duyulan ilginin gittikçe arttığının göstergesidir. Daha da ustalikle kavis verilen kemerler sarmal geometrili motiflerle tamamlanmıştır (Watt ve Cachia, 2011).



Şekil 6: Zaragoza Caferiye Sarayı iç mekanı (URL-2).

### Mağribî (Murâbit ve Muvahhid) Sanatı (1090-1223)

Geniş boyutlu imar faaliyetleriyle ön plan çıkan Murabit devrinin temel karakteristiği kendini en çok tezyînâta hissettirir. Daha sonra gelen Muvahhidler döneminde ise kendinden önceki dönemin şaşaalı stiline tepkiler vardır. Bu nedenle, bu dönemde Murabitler dönemi eserlerinin bir kısmının üzeri sıva ile kaplanmıştır. Dönemin başyapıtı Sevilla Ulu Camii'dir (Watt ve Cachia, 2011). Daha sonraki dönemde bir gotik katedraline dönüştürülen caminin 'Giralda' olarak ifade edilen orijinal minaresi günümüzde katedralin çan kulesidir.



Şekil 7: Giralda'nın dış görünüşü (Kişisel Arşiv).

### Nasrî (Benî Ahmer) Sanatı (1231-1492)

Nasrî üslubunda daha önceki devirlerden etkileri görülse de, bu dönemin kendine has bir mimari ve sanat anlayışı vardır. Emevi üslubundaki gösteriş unsurlarından ve Magribi üslubun vakar izlerine sahip tarzından farklı olarak, Endülüslü Müslümanların samimi ve sıcak yapısını açık bir şekilde

yansıtan bir biçime sahiptir. Kötüleşen siyasi duruma rağmen Endülüs sanat geleneği canlılığını bu dönemde de devam ettirmiştir. Nasri sanatında önemli yer teşkil eden temellerden biri de ‘Müdeccen’ etkisidir. (Watt ve Cachia, 2011). ‘Bir yere yerleşerek, oraya uyum sağlamak ve alışmak’ şeklinde tanımlanan ‘müdeccen’ kavramı, Hristiyan İspanyolların ele geçirdikleri Endülüs kentlerinde yaşamaya devam eden Müslümanlar için kullanılmıştır (Yıldız, 2016). Kavram bazı kaynaklarla ‘müdeccel’ şeklinde geçerken, ‘mudejar’ biçiminde İspanyolca’ya da girmiştir (Özdemir, 2006).

Özellikle iç süsleme açısından önemli eserler ortaya konulan dönemde, mermer, alçı ve çini malzemelerinin başarılı kompozisyonları ortaya konulmuş, daha önceki dönemlerin belirgin malzemesi olan mozaik yerini çinilerle yapılan yeni bir üsluba bırakmıştır.

Dönemin en önemli eseri El Hamrâ Saray kompleksinde, savunma ve yüksek estetik zevkinin bütünleşmesini görmek mümkündür. Hem bir hükümet merkezi hem de güçlü bir kale görevi görmektedir. Şehrin yüksek noktasında bulunan savunma kalesinin kalıntıları üzerine 1238 yılında yapımına başlanan saray, farklı dönemlere şahitlik ederek 150 yılı aşkın bir sürede tamamlanmıştır. Uzun zaman süren yapımı sırasında birçok irili ufaklı binadan oluşan muazzam bir manzume haline gelmiştir. El Hamra sadece içerisinde bulundurduğu binaları ile değil Generellife adı verilen ve birbirinden görkemli havuz ve peyzaj düzenlemeleriyle ünlü olan bahçelere sahiptir (Irwing, 2016).



**Şekil 8:** El Hamra Sarayı'nın içinden tüm yüzeyleri oymalı duvarlarının görünüşü (Kişisel Arşiv).

### 19. Yüzyıl Oryantalizmi ve Endülüs Mimari Üslubunun Yansımaları

Oryantalizm kavramı Avrupa ve Asya arasındaki tarihi ve kültürel ilişkilerdeki düşünce biçimlerini, bununla birlikte 18.yüzyıl sonu ve 19. Yüzyıl başından itibaren Doğu'ya ait kültür birikiminin ele alınması ve bu bölgelere ait çeşitli ideolojik varsayımları ve imgeleri içermektedir (Bulut, 2007). 18. Yüzyıl sonunda, diplomatik ve ticari ilişkilerin yanı sıra savaşlar yoluyla da ortaya çıkan doğu-batı etkileşiminin sonucunda Avrupa ülkelerinde görülmeye başlanan ‘Doğu’ modası, daha sonra Doğu Egzotizmi’ne evrilmiştir. Bu noktada, batı toplumunun farklılık arayışının bir sonucu olarak, Doğu'nun kültürel ve mimari yapısına gizem atfedildiği görülmektedir. Öncelikle resim sanatında baş gösteren ‘Oryantalizm’ düşüncesi, 19. yüzyıla gelindiğinde hayali mekânlar eşliğinde gündelik hayata da yansımıştır. Doğulu yaşam tarzına öykünen Oryantalizmin baskın olduğu mobilyalar tasarlanmaya ve kullanılmaya başlanmıştır. (Baytar, 2019). Yine bu dönemde, Avrupa'da Doğu'nun mimari üslubunun gerçeğe uygunluk noktasına bakılmaksızın gelişigüzel kullanıldığı yapılar inşa edilmeye başlanmıştır (Saner, 1998). Özellikle, aralarında ortak bir dili olmayan, esas işlevlerinden uzaklaştırılmış minare yapısına benzetilen seyir kuleleri, mukarnaslar, Mağribi atanalı kemerler ve pencereler, iç mekândaki ipekli döşemeler bu dönemde en çok kullanılan elemanlar olmuştur.

Avrupa'da Oryantalizm kavramı ekseninde ortaya konulan mimari biçimlere bakıldığında, yaklaşık 800 yıl süren Endülüs medeniyetinin etkileri görülmektedir. Endülüs'te Müslümanların hâkimiyeti 15.yüzyıl sonunda sona ermiş ancak 19.yüzyıla gelindiğinde gerek tarihsel, gerekse mimari

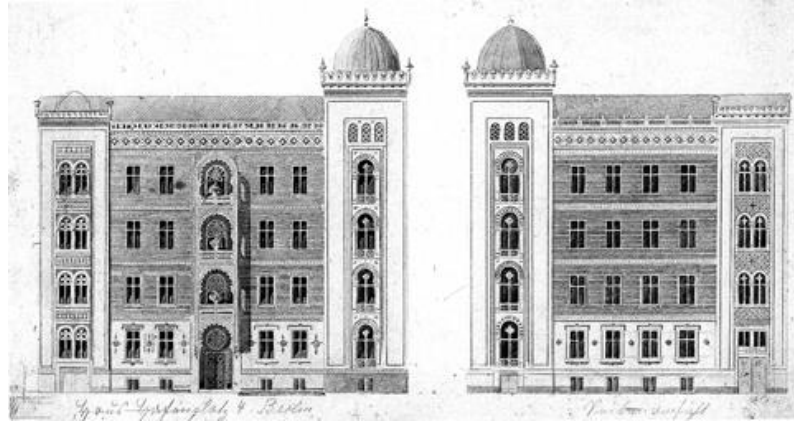
anlamda daha ileri seviyede araştırmalar yapılmasının kolaylaşması; bünyesinde barındırdığı araştırmacı ve bilim adamları hakkında fazla bilgi sahibi olunmayan ‘Doğu’ya yönelimi teşvik etmiş, dolayısıyla ciddi manada bir kültür transferinin söz konusu olduğu görülmüştür. Bu çerçevede Endülüs mimarisi olarak tanımlanan güney batı İspanya-Fas üslubu 19.yüzyıl Avrupa'sında ayrı bir öneme sahip olmuştur.

Avrupa'nın Endülüs mimarisi ile tanışması daha eskiye dayansa da somut örneklerin Owen Jones'un Elhamra Sarayındaki işçilik ve renklere dayanarak yaptığı tasarımlarda görülmüştür. Jones bu tasarım ilkelerini, 1851 yılında Londra'da düzenlenen uluslararası bir sergi kapsamında tasarladığı Kristal Saray için uygulamıştır (Pflugrad, 2009).

Berlin doğumlu bir mimar olan Carl von Diebitsch, Almanyada Endülüs mimari biçiminin yayılmasında önemli bir rol oynamıştır. Granada'da Elhamra sarayı üzerine eğitim alan Diebitsch Almanya'nın birçok bölgesinde bu stilde eserler tasarlanmasına öncülük etmiştir (Caspary, 2006). Diebitsch, Mağribi mimari tarzının Almanya'daki modern tasarımcılar için bir model olarak benimsenmesini savunarak, Mağribi atnalı kemerli ve pencere yapılarının uygulanması üzerinde durmuştur (Fehle, 1987).

### Mağribi Evi (Berlin-Almanya)

1856-1857 yıllarına tarihlenen ve 2.Dünya Savaşı sırasında yıkılan Berlin'deki 5 katlı ‘Mağribi Evi’ projesinde, yapının köşelerinde atnalı kemerli pencerelerden oluşan bir dikey tasarım ile çıkıntılı kubbe yapıları, geniş cephesinin ortasında yer alan 3 katlı atnalı kemerli cumba tasarımı yer almaktadır. Almanya özelinde Endülüs atnalı kemer yapısının kullanıldığı ilk örneklerden olan proje, çatı süslemeleri de dikkat çekmektedir (Pflugrad, 2009).



Şekil 9: Mağribi Evi görünüşü

### Mağrip Köşkü (Ettal-Almanya)

Endülüs Köşkü, Avrupa'da Endülüs mimarisi doğrultusunda eserler tasarlanmasına öncülük eden Carl von Diebitsch tarafından, 1867 yılında Paris Sergisi (Weltausstellung Berlin) için tasarlanmıştır. Köşk Linderhof kraliyet bahçesinde yer almakta olup, içerisinde Kral II. Ludwig'in katkılarıyla büyük bir Endülüs kabul salonu yer almaktadır (Kleber, 2010).

Köşkün giriş kapısı ve pencereleri Endülüs mimarisinin hâkim unsuru olan atnalı kemer şekli ile oluşturulmuştur. Aynı zamanda süslemelerde geometrik şekillerden yararlanılarak, çok çeşitli kompozisyonlar elde edilmiştir. Aynı zamanda, Kralın köşkte çalışanları Endülüs Müslümanları gibi giydirecek, Endülüs atmosferi yaratmak istediği de bilinmektedir (Rhein, 2004).



Şekil 10-11: Mağrip Köşkü'nün giriş kısmı(sağ) ve Endülüs Kabul Salonu (sol)(URL-3)

### Sigara Fabrikası (Dresden (Almanya)

Hugo Zietz'e ait olan bu fabrika, 1908-1909 yılları arasında Martin Hammitzsch tarafından tasarlanmıştır. İzmir ve Samsun'dan Yunanistan'ın Yenice şehrine getirilen tütünlerle sigara imal eden fabrika, kapı ve pencerelerindeki üslup ve aynı zamanda görünüşü ile Endülüs mimarisinin etkilerini açıkça gösterir. Ayrıca El Hamra Sarayı'nın süslemeleri taklit edilerek yapılmış oymalar da bu pencerelerde yer alır. Yapıldığı dönemde günlük yarım milyon sigaranın üretildiği fabrika dikkat çekmek amacı ile dönemin hâkim akımı olan oryantalist çizgide tasarlanan yapı, Endülüs mimari tarzındaki 600 penceresi ile dikkat çekmektedir (Karentzos, 2009).

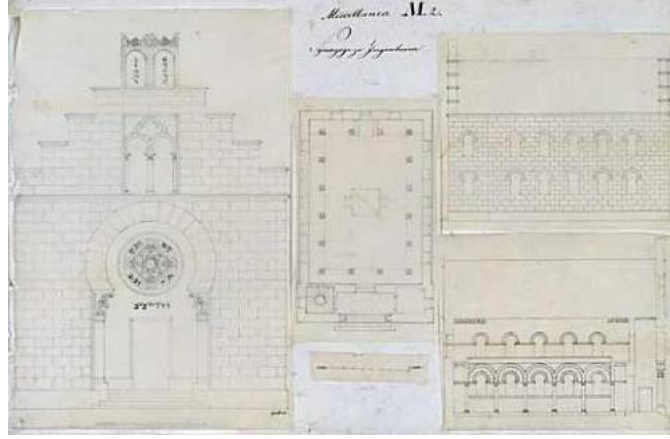
Oryantalist bir görüntü ortaya koymak, farklılık yaratmak ve barok tarzına bir aykırılık oluşturmak tasarlanan için yapının kubbesinde de Art Nouveau üslubuna özel süslemeler görülmektedir.



Şekil 12: Yenidze'nin genel görünüşü (URL-4).

### Wildbad Termal Kompleks (Baden Almanya)

İspanya'da ortaya çıkan ve gelişen İslam mimarisinin etkisinde 19.yüzyılda yükselen tarihselcilik-oryantalizm kavramları, Avrupalı mimarlar ve tasarımcıların oldukça ilgisini çekmiştir. Avrupa'da bu doğrultuda ortaya çıkan eserlerden biri de 1839- 1847 yılları arasında Nikolaus von Thouret tarafından planlanmıştır. Dış cephe tasarımı Endülüs mimarisine has özellikler taşır. İç mekân gelen olarak özellikle sütun ve bezemelerde Endülüs üslubunu sergiler. Aynı zamanda mermer sütunlar ve Endülüs-Art Nouveau tarzlarının karışımı süslemelerle oluşturulan 'Maurische Halle-Mağribi Salon' adı verilen özel bir bölüm bulunmaktadır (Becker ve Freund, 2007).



Şekil 13: Termal kompleksin görünüşü ve kapı detayı (Becker, Freund, 2007).

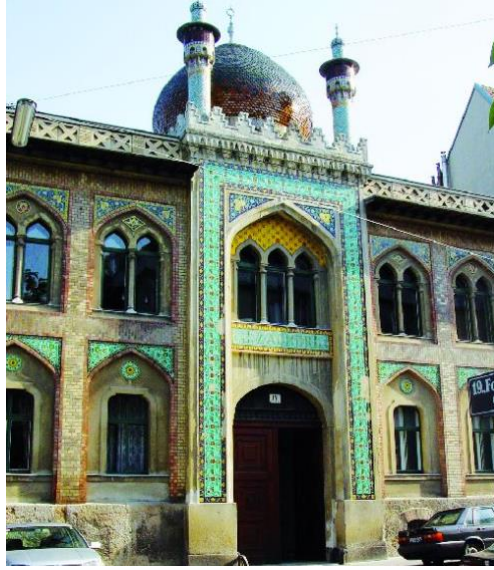


Şekil 14: Termal kompleksin iç mekan detayı (Becker, Freund, 2007).

### Böcek İlacı Fabrikası-Zachelfabrik (Viyana, Avusturya)

Fabrika, Tiflis’li bir tüccar olan Johann Zacherl 1892-1893 yılları arasında Hugo Wiedenfeld’in fikri doğrultusunda, Julius und Rudolf Mayreder tarafından tasarlanmıştır. İki katlı olan yapı bir iç bahçe etrafında şekillendirilmiş olup, dışardan Endülüs mimari unsurları ile iç mekanda ise Mısır-Endülüs mimari detayları ile bezenmiştir (Wehdorn ve Winischhofer, 1984).

Zacherl böcek ilaçlarını ürettiği bitkileri temin etmek için İspanya-Fas bölgesine gitmiş, oradaki mimari tarzdan etkilenerek yapının tasarımının da bu doğrultuda olmasını istemiştir.



Şekil 15: Fabrikanın dış görünüşü (URL-5)



Şekil 16: Fabrika iç mekanı (URL-5)

### Türk Tapınağı- Türkische Tempel (Avusturya, Viyana)

İspanyadan sürgün edilen ve Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde yerleştirilen Sefarad Yahudileri, zaman içerisinde çeşitli ülkelere göç etmişlerdir. Bu ülkelerden biri olan Avusturya'nın başkenti Viyana'dır. Viyanalı mimar Hugo Ritter von Wiedenfild tarafından 1885 – 1887 yılları arasında 'Türk Tapınağı' adı verilen sinagog yapılmıştır. Bu sinagogun en önemli özelliği olarak, pencere, kemer ve mozaiklerinde Endülüs mimari unsurları ile Neo-Mağribi tarzının kullanılmış olduğu görülmektedir. Sinagogun bu mimari tarzı, Elhamra'sına dayanmakta ve aslen İspanya'dan gelen Sefarad Yahudilerine atıfta bulunmaktadır. Yapının ön cephesinde, minare benzeri kuleler ve tapınağın süslü cephesi yükselirken, üzerinde yıldız şekilli pencere açıklıkları olan on iki metre yüksekliğinde bir kubbe yer almaktadır (Stern ve Eichinger, 2009) Yapı 2. Dünya Savaşı sırasında büyük hasar görmüştür.



Şekil 17: Sinagog'un 1900 yılı görünüşü (URL-6).

### SONUÇ

Kültür, insanın içinde bulunduğu topluluk içerisinde doğumundan ölümüne kadar öğrendiği ve kendisinden sonraki kuşaklara aktarabildiği şeylerin tamamıdır. Bir medeniyetin oluşturduğu kültür birikimi, tarih boyunca farklı kültürler ile etkileşim içerisinde olmuş ve böylelikle kültürler zenginleşerek varlığını devam ettirmiştir. Kültürlerin karşılıklı etkileşimleri sonucu meydana gelen değişimler, toplumlarda çok çeşitli ve farklı kültürlerin izlerini ortaya koyar.

Kültürel etkileşimin somut örneklerinin açıkça görüldüğü alanlardan biri de mimari boyuttadır. Her dönem hâkim olan düşünce ve bunun somutlaşmış bağlamı olan mimari akımlar çerçevesinde bu etkileşimin örneklerini de görmek mümkündür. Bu noktada, 18.yüzyıl sonundan başlayarak yükselişe geçen, 19.yüzyılda yaygınlaşan Oryantalizm akımı çerçevesinde, temelde farklılık arayışı çabalarının beslediği, kültürel etkileşimlerle yapı ölçeğinde somutlaşan 'Doğu'nun mimari üslubunu kullanma çabalarını ortaya çıkarmıştır. Çalışmada bu doğrultuda, 8.-15.yüzyıllar arasında İspanya'da oluşan ve gelişen Endülüs mimarisinin izleri sürülmüştür. Endülüs mimarisinin temel yapı üretim biçimleri yerinde incelenmiş, ikincil kaynaklar ile ayrıntılı olarak ortaya konulmuştur. Daha sonra, özellikle Endülüs mimari üslubunun ve bu üsluba ait önemli bir sembol olan atnalı kemer biçiminin Almanya ve Avusturya'ya yansımaları araştırılmış, somut örnekler üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.

Çalışma bulguları, Doğu'ya ait olduğu için gizemli bir anlam yüklenen Endülüs mimari üslubunun Almanya ve Avusturya özelinde atnalı kemer biçimi ekseninde yoğunlaştığını ortaya koymaktadır. Atnalı kemer ve Endülüs mimari biçimine ait diğer unsurların kullanımının arkasında yatan anlamsal ve işlevsel sürece bakılmaksızın, yüzeysel olarak kullanıldığı; tasarımda bir dil yakalamaktan ziyade, biçimlerin asıl fonksiyonundan uzaklaşarak 'Doğu mistizmi'ni sembolik şekilde ifade etme çabası taşıdığı görülmüştür.

Öte yandan, özellikle kamu yapılarında bütün biçimde Endülüs mimari karakterinin vurgulanması veya kısmi anlamda atnalı kemerli pencere ve kapı açıklıklarının kullanılması şeklinde mimari üslup benzerlikler de çalışma kapsamında ortaya konulmuştur. Bu yapılarda, daha çok dış cephelerde 'Endülüs' etkisinden söz etmek mümkündür. Yapıların iç mekânları ise dış cephede kullanılan atnalı kemer ve yer yer kubbe ve süslemeli çatı yapılarından bağımsız olarak sahip oldukları fonksiyonlara göre planlanmış, bu bağlamda bir etkileşimin çok zayıf olduğu ortaya konulmuştur. Farklı kültürlerle ait mimari üslupların ve eserlerin incelenerek karşılaştırılması, hangi akımlar ve ne tür etkileşimler çerçevesinde mimari biçimlerin aktarıldığının ifade edildiği tipolojilerin oluşturulması için giriş mahiyetindeki bu bulgular, mimarlık ve tasarım alanı açısından önem arz etmektedir.



## KAYNAKLAR

- Baytar, İ. (2019). Oryantal mi Oryantalist mi? Osmanlı'da Oryantalist Algıya Mobilya Üzerinden Bir Okuma. *Art-Sanat*, 12, 89–108. DOI: 10.26650/artsanat.2019.12.0018
- Becker, A.-K., Freund, M. M. (2007). *Viva Espana!: von der Alhambra bis zum Ballermann*. Info Verlag,
- Bektaş, C. (2009). Kültür ve Mekan. *Dosya* 16(2009), 2-4.
- Betten, A. (2009). *Dumont: Kunst-Reiseführer Marokko*. Dumont Reiseverlag.
- Briggs, M.S. (1924). *Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine*. Clarendon Press.
- Bulut, Y. (2007). Oryantalizm, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı. (Cilt 33).
- Caspary, U.(2006). *Alhambra in der Mark- Maurische Architektur in Berlin und Brandenburg 19 Jahrhundert*. Brandenburgische Denkmalpflege.
- Cronk, L. (2017). Culture's Influence on Behavior: Steps toward a Theory. *Evolutionary Behavioral Sciences*, 11(1), 36-52.
- Fehle, I. (1987). *Der maurische Kiosk in Linderhof von Karl von Diebitsch : ein Beispiel für die Orientmode im 19. Jahrhundert*. Kommissionsverlag UNI-Druck.
- Frojimovics, K., Komoróczy, G., Pusztai, V., & Strbik, A.(1998). *Jewish Budapest:Memories, Rites, History*. Central European University Press.
- Haarman, U. & Helm, H. (2001). *Geschichte der Arabischen Welt*. C.H. Beck.
- Irwing, W. (2016). *El Hamra: Endülüsin Yaşayan Efsanesi*. İz Yayıncılık.
- Jairazbhoy, R. A. (1973). *An Outline of Islamic Architecture*. Asia Publishing House.
- Karentzos, A., Küpper, T., Petri, J., & Stoltz, U. (2009). *Die Zigarette – Danach*, Transcript Verlag.
- Kleber, B.M. (2010). *Die königliche Villa Linderhof: Und die Frage nach dem Architekturgeschmack einer Epoch*, Grin Verlag.
- Lipps, S., Breda, O. (2012). *Andalusien*. Dumont Reiseverlag.
- Memmott, P. ve Davidson, J. (2008). Exploring a Cross-Cultural Theory of Architecture. *Traditional Dwellings and Settlements Review*, 19(2), 51-68.
- Menocal, M.R. (2002). *Dünyanın İncisi Endülüs Modeli*, Etkileşim Yayınları.
- Naghizadeh, M. (2000). The Relationship (Tradition of Iranian Architecture) Between Identity and Modernism and Modernity. *Journal of Fine Arts*, 3 (4), 411-412.
- Noble, J. Forsyth, S. (2007). *Andalusian*. Lonely Planet Publication.
- Özdemir, M. (2006). Müdeccenler, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı. (Cilt 31).
- Özünü, İ. (2005). *Endülüs*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pflugrad-Abdel, A. E. (2009). A proposal by the Architect Carl von Diebitsch (1819-1869): Mudejar Architecture for a Global Civilization. Ouleb, & N. Volait, M. (Ed.), *Orientalisme Architectural Entre Imaginaires Et Savoirs*, 69-88.
- Rhein K. (2004). *Deutsche Orientalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Entwicklung und Charakteristika*. Tenea Verlag.
- Ruggles, D. F.(1997). Humayun's Tomb and Garden: Typologies and Visual Order. Attilio Petruccioli, A.(Ed.), *Gardens in the Time of the Great Muslim Empires: Theory and Design (173-186)*. Leiden Press.
- Saner, T. (1998). *19. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Oryantalizm*. Pera Yayıncılık.
- Stern, F. & Eichinger, B. (2009). *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938, Akkulturation - Antisemitismus – Zionismus*. Böhlau Verlag.
- Tansey, R.G ve Fred S. Kleiner, F.S. (1996). *Gardner's Art Through the Ages*. Harcourt Brace College Press.
- Trend, J. B. (1931). Spain and Portugal. Arnold, T.W. ve Guillaume, A.(ed). *The Legacy of Islam*. Clarendon Press.

Watt, W. M. & Cachia, P. (2011). *Endülüüs Tarihi*. Küre Yayınları.

Wehdorn, M. & Georgeacopol, W. U. (1984). *Baudenkmaler der Technik und Industrie in Österreich*. Böhlau Verlag.

Yıldız, F. (2016). Mudejar” (Müdeccen) Kavramı Üzerine: Hristiyan Sanatında İslam Estetiği Tartışmaları, *International Journal of Social Science*. 50 (2), 319-341. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3598>

URL-1: [http://de.wikipedia.org/wiki/Westgotische\\_Architektur](http://de.wikipedia.org/wiki/Westgotische_Architektur) (Erişim Tarihi: 03.03.2020)

URL-2: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estancias\\_testero\\_norte\\_aljaferia.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estancias_testero_norte_aljaferia.jpg) (Erişim Tarihi: 21.11.2019)

URL-3: <https://www.schlosslinderhof.de/englisch/park/pict07.htm> (Erişim Tarihi: 11.12.2019)

URL-4: <https://www.erih.net/i-want-to-go-there/site/show/Sites/yenidze-cigarette-factory/>. (Erişim Tarihi: 22.08.2019)

URL-5: <http://www.zacherlfabrik.at/all/geschichte.html> (Erişim Tarihi: 15.08.2019)

URL-6: <https://davidkultur.at/artikel/zur-geschichte-des-turkischen-tempels-in-wien-und-seines-architekten-hugo-von-wiedenfeld-185282111925> (Erişim Tarihi: 10.10.2019)

### EXTENDED ABSTRACT

It is inevitable that the cultural products produced by civilizations interact with different cultures. One of the areas of interaction between societies that have been in contact with each other for religious, political and economic reasons throughout history is the architectural formation processes.

Cultural and architectural interactions are also inevitable in societies that interact through various intermediary situations and processes. In this context, Andalusian architecture has architectural forms and techniques that affect many periods. Especially in the 19th century, with the effect of Orientalism, its effects were seen in various European countries. Andalusia is an autonomous region in the south of Spain, comprising eight cities, with the capital Seville. A new era began with the Umayyad dynasty's domination in 711. In this process, architectural forms and techniques emerged in parallel with cultural identity, topography, climate, and materials. These forms and structural features have emerged in different geographies and architectural structures through cultural interactions. It has been observed in the research that studies dealing with this issue are far from establishing concrete relationships. Based on the assumption that intercultural interaction has concrete effects on architectural forms, this study aims to reveal the effects of the horseshoe arch structure, which is one symbol of the architectural style that developed in Spain between 711-1492 and dominated the Andalusian geography, in the context of Germany and Austria. In addition, it is underlined to what extent different cultures contribute to each other's architectural development.

In the article, first, the important structures of Andalusian architecture were discussed, and then the way of using the major elements was analyzed. At this point, the effect of Orientalism is included in the study. The relationship between cultural interaction and Orientalism has been established. The concept of orientalism covers the ways of thinking in the historical and cultural relations between Europe and Asia. In addition, it deals with the cultural accumulation of the East from the end of the 18th century and the beginning of the 19th century. Various ideological assumptions and images belonging to these regions also express the thought of Orientalism. When we look at the architectural forms put forward in the concept's axis of Orientalism in Europe, the effects of the Andalusian civilization, which lasted for about 800 years, can be seen. The domination of Muslims in Andalusia ended at the end of the 15th century. However, in the 19th century, it became easier to conduct more advanced research, both historically and architecturally. Thus, researchers and scientists turned to the "East", about which little is known. Therefore, it has been observed that there is a serious cultural transfer. In this context, the southwestern Spanish-Moroccan style, defined as Andalusian architecture, had a special importance in 19th century Europe.

The findings of the study reveal that the Andalusian architectural style, which has a mysterious meaning because it belongs to the East, concentrates on the axis of the horseshoe arch form in Germany and Austria. The horseshoe arch and other elements of the Andalusian architectural style are used superficially, regardless of the semantic and functional process behind it. Rather than catching a language in the design, it tries to express 'Eastern mysticism' symbolically by moving away from the major function of forms. On the other hand, emphasizing the Andalusian architectural character in public buildings has been explained. In addition, architectural style similarities in the form of using horseshoe arched windows and door openings in a partial sense were also revealed within the scope of the study. In these structures, it is possible to talk about the 'Andalusian' effect, mostly on the exterior facades. The interior spaces of the buildings were planned independently from the exterior. The exterior features horseshoe arches, domes, and ornamental roofs, while interior plans are based on user requirements. In this context, interaction has been shown to be very weak. Thus, the architectural styles and works of different cultures were examined and compared. The transfer of architectural forms within the framework of various movements and interactions was emphasized. Introductory findings for the creation of architectural typologies are important for the field of architecture and design.

As a result, it was determined that the Andalusian architectural character had a significant effect on the axis of public structures in Germany and Austria, especially with the influence of Orientalism in the 19th century. However, it has been observed that the horseshoe windows were are often used on

exteriors, and spatial interaction is mostly limited to the design of the exterior. This study, which differs by analyzing cultural heritage through concrete examples with a relational approach, is an introduction to analyzing the spatial effects of Andalusian architecture in Europe.

# Sanat Tarihine Geçmiş Eserlerin, Günümüz Sanatsal Tasarımlarına Etkilerinin Pastiş ve Parodi Kavramları Çerçevesinde Değerlendirilmesi

Turan VARDAR<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Yüksek Lisans Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölüm, Konya, Türkiye, vardar\_turan@hotmail.com

Mustafa KINIK<sup>2</sup> 

<sup>2</sup>Doç. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Bölüm, Konya, Türkiye, mkiniktf@gmail.com

## Makale Bilgileri

## ÖZ

### Makale Geçmişi

Geliş: 19.09.2021

Kabul: 12.11.2021

Yayın: 21.12.2021

### Anahtar

#### Kelimeler:

Pastiş, Parodi,  
Resimsel Alıntılama,  
Metinlerarasılık,  
Sanatsal Tasarım,  
Modern, Postmodern.

Sanat tarihi incelendiğinde, insanların varoluşundan bu yana büyük bir etkileşim silsilesi gözlenmektedir. İnsanlık, kendinden önceki toplumları doğrudan ya da dolaylı yollarla kendine ya da kendi topluluklarına mal etmiştir. Antik dönemde üretilen sanat eserleri Rönesans dönemini, Rönesans döneminde üretilen sanat eserleri de kendinden sonraki dönemlerin sanat eserlerini ve sanatçıları etkilemiştir. Günümüz sanatında, teknolojinin gelişmesi iletişimi daha da güçlü hale getirdi. Sanatsal tasarımların, imgelerin aynı anda dünyaya yayılması etkileşimi arttırdı, pastiş ve parodinin gelişmesine katkı sağladı. Pastiş (öykünme), sanat eserinin oluşum evresinde yer alan bir yöntem olarak adlandırılır. Postmodern dönemde yer alan bir diğer yöntemde Parodi (yansılama)'dır. Pastiş yoluyla üretilen eserler, sanatçıya saygı niteliğini taşıırken, parodi yoluyla üretilen eserler alaycı ve mizah dolu bir tavır sergilemektedir. Sanatçıya ve sanat eserine saygıyı gösteren pastiş, kendinden anlamca zıt olan parodiyi doğurmuştur. Postmodern öğretinin belirleyici unsurlarından olan pastiş ve parodi bir form olarak düşünüldüğünde, sanat dallarında bir alıntılama yöntemi olarak kullanılmaktadır. Eseri üreten sanatçılar, kendilerinden sonraki sanatçılara esin kaynağı olmuş ve onlara bakış açısı kazandırmışlardır. Sanata yeni arayış ve yorumlar getirerek anlam/kavramlar kazandıran bu yöntemler, çoğunlukla postmodern dönemde karşımıza çıkmakta, yeniden üretilen eserleri anlama ya ve yorumlamaya olanak sağlamaktadır.

## Assesing The Effect Of The Works Of Art History On Contemporary Artistic Designs Based On The Concepts Of Pastiche And Parody

## Article Info

## ABSTRACT

### Article History

Received: 19.09.2021

Accepted: 12.11.2021

Published: 21.12.2021

### Keywords:

Pastiche, Parody,  
Pictorial Quotation,  
Intertextuality,  
Artistic Desing,  
Modernism,  
Postmodernism.

Art history is a series of interactions that have been approaching since life. Humanity is a choice of its own or of its own communities. The products in the antique production facilities influenced the Renaissance, the art products and designs of the periods after the Renaissance design designs. In today's art, the development of technology has made communication even more powerful. The simultaneous spread of artistic designs and images to the world increased interaction and contributed to the development of pastiche and parody. Pastiche (emulation) is called a method that takes place in the formation phase of the work of art. Another method in the postmodern period is Parody (reflection). While the works produced by pastiche are respectful to the artist, the works produced by parody display a cynical and humorous attitude. The pastiche, which shows respect to the artist and the work of art, has given birth to the parody, which is the opposite of itself. When considered as a form of pastiche and parody, which are the defining elements of postmodern teaching, it is used as a method of citation in branches of art. The artists who produced the work inspired the artists after them and gave them a perspective. These methods, which bring meaning/concepts to art by bringing new searches and interpretations, mostly appear in the postmodern period and allow us to understand and interpret the reproduced works.

**Atıf/Citation:** Vardar T. Kınık M. (2021). Sanat Tarihine Geçmiş Eserlerin, Günümüz Sanatsal Tasarımlarına Etkilerinin Pastiş ve Parodi Kavramları Çerçevesinde Değerlendirilmesi, *Konya Sanat Dergisi*, 4, 17-28.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

### GİRİŞ

Sanat, insanların kendilerini ifade ettikleri, günümüzdeki birçok tanıma sığdırılmaya çalışılan ancak böylelikle kapsamı gitgide genişletilen bir kavramdır. Sanat, bireyin kendisini ve çevresini tanıyıp yorumlama aracıdır. Kısaca sanat, hoşya giden biçimler yaratma çabasıdır. Yani sanatçının yaşanmış bir duyguyu içselleştirdikten sonra aynı duyguyu dinleyiciye, izleyiciye yahut okuyucuya da hissettirebilmek için hareket, çizgi, renk, ses ya da sözcükler yardımıyla yeniden canlandırdığı ifade biçimidir.

Sanatın tarihine bakıldığında dönemler içinde büyük bir etkileşim gözlemlenmektedir. İnsanlık, kendinden önceki nesli doğrudan ya da dolaylı yollarla kendine ya da kendi topluluklarına mal etmiştir. Antik dönemde üretilen sanat eserleri Rönesans dönemini etkilerken, Rönesans döneminde üretilen sanat eserleri de kendinden sonra ki dönemlerde üretilen sanat eserlerini etkilemişlerdir. Postmoder süreçte kadar etkisini arttırarak devam eden alıntılama yöntemleri, sanata yeni arayış ve yorumlar getirerek anlam/kavramlar kazandırmışlardır.

Günümüz sanat eserlerinin üretiminde farklı ırk, dil ve kültürlerin iç içe geçmişliği şüphesiz ki teknolojinin gelişmesiyle oluşmuştur. Farklı kültürlerdeki sanatçılar için bir etkileşim yöntemi olarak da ifade edilen eklettizm kavramı pastiş tekniğini desteklemektedir. Yaşanılan yer, yetiştirilme tarzı, sosyal çevre vb. unsurlar gözetimsiz sanatın evrenselliği bu kavramlarla birlikte zenginlik kazanmaktadır.

Günümüz sanat eserleri incelendiğinde farklı kültür ve tekniklerin bir araya getirilerek yeniden üretilen sanat eserlerine yansımaları görmektediriz. Dünya sanatındaki başarıların, çeşitli alıntılama ve yorumlamalardan geçerek özgün sanat eseri olarak sunulduğu gözlemlenmektedir. Postmodernist süreçte yeniden üretilen bu özgün eserlere “melezlikle oluşan eserler” de denilebilmektedir.

Geçmişin özlemi pastiş ve parodiyi besleyerek nostaljinin abartılı yönünü gün yüzüne çıkarmaktadır. Birbiriyle alakasız öğelerin bir arada kullanılması, ilgisiz anılar, adeta bir alışkanlık çerçevesinde şekillenmektedir. Değişik kültürlerden nesnelere, kimi zaman anlamsız bir bütün oluşturacak şekilde kimi zaman da gelişigüzel yerleştirmek, mesaj kaygısı olmayan nedensiz bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır (İskender, 1991: 23). Pastiş ve parodi birbirinden ayrı iki tekniktir fakat birbirlerine benzerlik gösteren özelliklerine de rastlamak mümkündür. Amaçları konusunda farklılık göstermeleri, eseri taklit ettikleri tarzlarda da değişikliklere sebep olmaktadır. Parodi genel olarak alaycı ve komiktir, pastiş ise güldürü amaçlamadığı sürece ciddidir. Bu kavramlar günümüz sanatsal tasarımların yaratım evresinde, sanat tarihine mal olmuş eserlerin, bazen bir kesitinden bazende kompozisyon bilgisinden faydalanmaktadır.

### 1. Pastiş (Öykünme)

Çağdaş anlayışla öykünme, kopya etme sürecinden ziyade sanatçının üslubunun ya da öykünerek oluşturduğu yapının kendi olma özelliklerinin daha üstün olma durumudur. Direkt bir kopya olmayan ama başka bir sanat eserinden ödünç alınan tarz ve elemanlar kullanılarak yapılan sanat eseri, “başka ressamın, başka yazarın, v.b. nin üslubu taklit edilerek meydana getirilen edebiyat veya sanat eseri, benzek” olarak nitelendirilmektedir (Girgin, 2018: 39, Eczacıbaşı, 1998 ve Tuğlacı, 1971: 2291).

Benjamin, pastişin sanat öğrencileri tarafından teknik kısmı öğrenmek alıştırmaya yapma amacıyla kullanıldığını, sanatçılar tarafından ise eserlerin tanınırlığını arttırmak için kullanıldığını öne sürmektedir (Kula, 2013: 110). Sanat eğitimi alan ve sanat ile uğraşan herkesin kendi resmetme tarzlarını oluşturabilmeleri için bir takım ön bilgilere ihtiyaçları vardır. Kompozisyon oluşturabilme, ritim ve armonik ahenk, renk bilgisi ve bu gibi sanatsal unsurları bir arada kullanabilme yetilerine sahip olmaları gerekmektedir. Tüm bu unsurlar, kişinin kendi resmetme becerisini oluşturabilmesi için gerekli alt yapıyı sağlamaktadır. Bunun yanı sıra kişi var olan bir sanat eserini bütünüyle ele alıp, kendi özgün yaratısını da

var olan bir sanat eseri üzerinde ön plana çıkartabilmektedir. Yani öykünme bir yapıtın ortaya çıkma sürecinde tarz ve üslup konusunda destek alınabilecek bir basamak olarak da kullanılabilir.

Özgün eserler üreten sanatçı; kendi üslubunu, sanatta yenilikçi yaklaşımını taklit, esinlenme, öykünme yöntemleri ile geliştirmiştir. Eski ile yeni bir bütün halinde ele alan pastiş(öykünme) kavramı, Rosenau'nun ifadesi ne göre pastiş; “fikirlerin ya da görüşlerin gelişi güzel, darmadağınık, kolâji andırır biçimde bir araya gelerek oluşturdukları kırk-yamadır (patchwork). Öykünme (pastiş) eski-yeni gibi karşıt unsurları bünyesinde barındırır. Düzenliliği, mantığı ya da simetriyi yadsır; çelişki ve karşıtlıktan hoşlanır” (Emre, 2006: 156).

Özellikle de sanatçıların, eski dönem sanat eserlerinden alıntı yaparak yeniye ulaşma çabaları, bu konuda etkili bir rol oynamaktadır. Modernizm’de esinlenme, alıntı, taklit, kendine mal etme gibi kavramları düşünüldüğünde ilk akla gelen isimler: Andy Warhol, Marchal Duchamp, Pablo Picasso, Édouard Manet ve Jacques Louis David’ tır. Öncelikle Jacques Louis David’ en çok esinlenen ve kendisinin de resimsel alıntıyla yöntemini kullanarak kendi eserini üreten sanatçılardan biri olduğunu belirtmek gerekir. Louis David, “Marat’ın Ölümü” adlı eserini klasik idealden çok daha eskiye, Yunan ve Roma heykellerini inceleyerek, vücudun dinamik hareket yapısının nasıl hacim kazandığını ve vücudu soylu bir güzelliğe nasıl verileceğini öğrenmiştir. Antik heykellerden çizimler ve kopyalar yapan David’ in Marat figürünün hareketi de daha önce işlenmiş olan “Amor ve psyche” rölyefi ve Edward Wright’ in gravürü ile benzerlik taşır (Girgin, 2018: 79- 80).

Bir diğer alıntılama yöntemini eserlerinde kullanan ünlü sanatçı Pablo Picasso’ dur. Kendine has tarzıyla Velazquez’in “Nedimeler”, Francisco Goya’nın “3 Mayıs 1808”, Nicolas Poussin’in “Pan’ın Zaferi”, Eugene Delacroix’nin “Cezayirli Kadınlar”, Manet’nin “Kırda Öğle Yemeği” adlı eserleri ve buna benzer birçok eserden etkilenerek yeniden resmetmiştir. Picasso’nun eserleri, Avrupa sanat tarihinin özeti gibidir diyebiliriz. John Berger, Picasso’nun üzerine çalışacağı kendine ait bir şey olmadığını ve başka ressamın tablolarındaki temaları ele aldığını belirtmektedir. Velazquez’in “Nedimeler” adlı eserini yeniden resmettiği “Velazquez’den Sonra Nedimeler” adlı eserinde Picasso, sanatçıyı onurlandırır (Berger, 2015: 195-200).



Resim 1: Velazquez, Nedimeler (Las Meninas), 1656 (URL-3)

Picasso’nun sanatçıya saygı olarak ürettiği bu eser ile Velazquez’in eseri arasında çeşitli farklılıklar bulunmaktadır. Nesnelerin boyutları ve detaylarının aktarılışında orijinalinden farklı olarak, ressamın irdelediği, beyaz elbiseli figürün resmin odağında dikkat çekici, diğer nesnelerin ise oldukça sade ve basit bir şekilde resmedildiği görülmektedir. Picasso’nun Nedimeler adlı eserini birçok kez

resmettiği, her seferinde biçimler üzerine farklı denemeler yaptığı bilinmektedir. Berger'e göre; Picasso için bunlar iki amaca hizmet etmektedir: Birincisi, ustaların yaptıklarını Picasso'nun da yapabileceğini kanıtlamak, ikincisi de kültürel geleneklere verilen değerlerin ve onur payesinin abartılı olabileceğini göstermek (Berger, 2015: 111-2).



**Resim 2:** Pablo Picasso, *Velazquez'den Sonra Nedimler*, 1957 (URL-4)

Pastiş (öykünme), postmodernist bir olgu olarak dönemin “eklektik” yapısından kaynaklı farklı sanat alanlarını kapsamaktadır. Günümüz sanat anlayışının eklektik yapısını oluşturan pastiş (öykünme), Modernizmin avant-garde kavramı ile tamamen zıt bir kavram olarak doğmuştur. Avant-garde sürekli yeniyi üretme arzusu, yerini pastişin sanat tarihine mal olan eserleri yeniden uyarlamasına bırakmaktadır (Şahin, 2015: 114).

### 2. Parodi (Yansılama)

Kelime kökeni Yunanca olan parodi; “Ciddi olduğu varsayılan bir yapıtın bir bölümünü ya da tümünü koşutlukları koruyarak alaya alan, biçimini bozmadan ona bambaşka bir içerik vererek, öze biçim arasındaki bu karşıtlıktan gülünç ve eleştirel etkiyi var etmektir” (Aktaran: Yamaner, 2007: 31) şeklinde ifade edilmektedir.

Etimolojik olarak parodi, tarihi ve sosyolojik açıdan dönemsel özellikleri de yansıtarak, daha önce ortaya çıkartılmış bir eserin, başka bir eser ile komedi etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye konması olarak tanımlanabilir (Cebeci, 2008: 89). Parodi, bir sanatçının karakteristik tarzının taklit edilmesi ya da ödünç almanın özel bir türü olarak betimlenir. Bazı örneklerde parodi, orijinal eserden daha ünlü olabilir (Zinkhan, 1994: 3).

Parodinin içeriğindeki en önemli unsur ironidir. Bu çerçevede parodi içeren bir eser ile orijinal eser arasındaki farkı ortaya çıkaran şeyin ironi olduğu ifade edilebilir. İroni, bir şifrenin karşıt anlamlara gelecek biçimde kullanılmasıdır. Parodi ve ironi birbirlerine benzerlik gösterirler. Fakat ironi bir anlamı yadsırken, parodi bir metni yadsımaktadır. Özetle ironinin anlamsal boyutta yaptığı şeyi parodi metin boyutunda yapmaktadır (Hutcheon, 1985: 20-28). Birbirinden farklı boyutlarda üretimler yapan bu iki unsur aslında birbirini tamamlar niteliktedir ve edebi tür olarak oldukça yakın bir görünüm sergilemektedirler.

Teknolojik destekli üretim ivme kazanmış, medya yoluyla birey bilgiye ulaşma arzusunu kolaylaştırmış, bireyin sanata bakış açısı genişlemiş, alt kültür üst kültür ilişkisi ortadan kalkarak sanat artık deyim yerindeyse sokaklara inmiştir. Bu gelişmeler çerçevesinde bireyin sanatı metalaştırması da gayet doğal bir hal almıştır. İnsanların gündelik hayatta kendi düşüncelerinin bir ifadesi olan “caps”



## Sanat Tarihine Geçmiş Eserlerin, Günümüz Sanatsal Tasarımlarına Etkilerinin Pastiş...

kültürünü de parodi yolu ile uygulayarak görsel bir ifade yolu olmuştur. Caps ifadesi 'Capture' yani yakalamak kelimesinden türetilmiştir (Url-1). Caps'in kolajlama, alıntılama ve parodi gibi kavramlarla beslenerek yeniden ürettiği görseller, günümüzün tüketim kültüründe bir popüler kültür imgesi haline gelmektedir. Postmodernist süreçte parodiden etkilenen alanların başında; resim, grafik, heykel, sinema imajları, müzik, mimari vb. gibi alanlar yer almaktadır. Sanat eserinin yüceliğini indirgeyerek geçmişe öykünen sanatçı, yeniden ürettiği sanat eserlerinin kopyalanabilir mallar kategorisine kaymasını etkin kıldı (URL-2).



**Resim 3:** *Marchel Duchamp, LHOOQ, (URL-5)*

L.H.O.O.Q.; Marcel Duchamp'ın ilk kez 1919 yılında gösterilen, "sanat karşıtı sanat" olarak adlandırılan çalışmalarından bir örnek. Duchamp'ın Leonardo Da Vinci'nin ünlü tablosu Mona Lisa'yı alaya aldığı L.H.O.O.Q. Dadaizm akımının Avrupa'daki bir simgesi olmuştur. Sanatçı, reproduksiyon tabloda Mona Lisa'ya bıyık ve sakal eklemiştir. Sanat tarihinde 'değer' kavramı ile ilişkilendirilen Mona Lisa eserinin üzerine uygulanan etkiler (bıyık ve sakal) bu eseri 'değersizleştirmeye' yönelik bir hareket olarak değerlendirilebilir. Uygulanan Parodi tekniği ise alaycı bir bakış göze çarpar.

Parodi, sanat tarihine mal olan eserlerin hem etkileyici kısımlarını alır hem de yaratıcılığı aşılacaktır. başyapıtı mizahi eklemeler yaparak veya başka bir eserle birleştirilerek üretilen eserler özellikle Postmodernist süreçte teknolojinin gelişmesi ve hızla ilerlemesi, dünya nüfusunun büyük bir çoğunluğunun teknolojik materyallere olan ilgisini arttırmaktadır. Bu ilgi artışı kişilerin geleneklere bakış açısını değiştirmiş, tabularını yıkararak ulaşılamayan nesnelere ulaşılabilir kılmıştır.



**Resim 4:** Guido Reni, *Archangel Michael*, 1635 (URL-6)

Reni'nin eseri incelendiğinde göze ilk çarpan, korkunç ve şiddetli bir mücadelenin sonuna gelmiş iki figür görülmektedir. Ölümcül darbe öncesi zafer duruşu sergileyen Michael, büyük mücadele sonunda kazandığını ilan eder gibi resmedilmiştir. İyilik ve kötülük, karanlık ve ışık arasındaki bir savaşın sonunu getiren Michael ve düşmüş olan bir ruh sembolize edilmiştir. Baş melek Mikail tarafından boyun eğdirilerek, ayağı ile kafasına bastırılmıştır. Michael'in ayağının kenarına yansıtılan ışık, şeytanın yüzündeki mağlubiyeti direk ezici bir güçle göstermektedir. Michael'ı süsleyen kıyafet, bir Romalı askerinin tarzında resmedilmiştir. Askerlerin itibarının ne kadar yüce olduğu da bu karede gösterilmektedir (Wikiart: 2019). Kılıcı, tereddüt ve tehdit olarak algılanıyor, belki de kötü yaratığın nasıl yenileceğine dair seçeneklerini tartmaktadır. Yaşamak mı yoksa ölmek mi? Arka plan, iki figür arasındaki savaş kadar karışık, dönen bulutlar ve alevler savaşın ne kadar zorlu geçtiğinin bir yansıması olabilir. Bu etkili ve güçlü çalışmayı yaratan sanatçı Guido Reni, doğaya ait nesnelere resmetme konusunda uzmanlaşmıştır.



**Resim 5:** Marco Battaglini, *Concussus Surgo*, 2015 (URL-7)

## Sanat Tarihine Geçmiş Eserlerin, Günümüz Sanatsal Tasarımlarına Etkilerinin Pastiş...

Battaglini tarafından parodi yolu ile üretilen bu eser, baş melek Michael' in kutsallığını bir popüler kültür imgesi ile yorumlanmaktadır. Postmodern sürecin bir ifadesi olan, gücü ve kurtarıcı rolünü üstlenen sinema karakterini bir yansılama yaparak yeniden resmetmiştir. Arka planda yer alan grafitiler, günümüz duvar resimlerine gönderme yaparak resmedilmiştir. İzleyicinin ilk bakışta fark edemediği dövmeler Michael'in kudretini vurgulamaktadır.



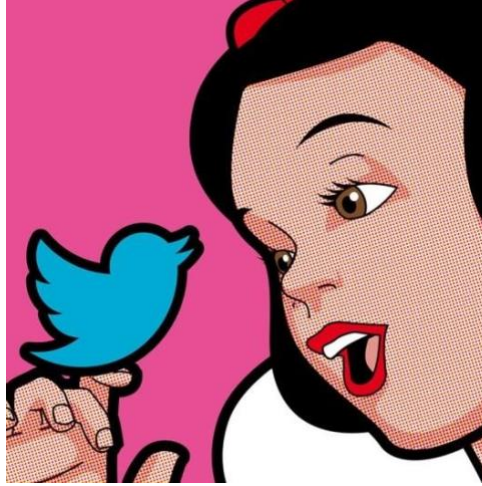
**Resim 6:** Andy Warhol, 32 Campbell's Soup Cans, 1962, (URL-8)

“Campbell çorba tenekelerini” serigrafik baskı tekniği kullanarak yeniden üreten sanatçı, ürünün sıradan olan, çokça tüketilen, kolayca bulunan ve herkes tarafından bilinen, günlük tüketim nesnesinden çıkarıp bir postmodern sanat anlayışı ile bir sanat eserine dönüştürmüştür. Sanat hayatının büyük bir bölümünü popüler kültürden esinlenerek eserler üreten sanatçı, tüketim kültürünün sanat ile iç içe geçmesine katkı sağlamıştır (Moma: 2019).



**Resim 7:** Greg Guillemine, Mickey Mouse and Andy Warhol, 2011 (URL-9)

Andy Warholl'un "Campbell's Tomato Soup" adlı eserinin ifadesi, sanat eseri olarak yüceltilen eserlere ve yüksek sanat kavramının oluşturduğu anlamlar bütününe meydan okumak olarak adlandırılabilir. Seri halde üretilen, kolayca bulunan ve herkes tarafından kullanılan bir konserve kutusunu alıntı yaparak yeniden üreten sanatçı, bu tavrı ile izleyiciyi düşünsel bakımdan zorlayıp, "Tüketim nesnesini sanat eseri yapan nedir?" sorusunu düşünmeye sevk etmek istemiştir. Guillem'in bu eseri parodi olarak yorumlanabilir. Televizyon dünyasının ünlü çizgi roman kahramanını Warholl'un eseriyle bütünleştiren sanatçı iki farklı alandaki sanat eserini birleştirerek yeniden üretmiştir. Üretilen eser pastiş yoluyla başladıysa da parodiye dönüştürülmüştür. Eserde teneke kutunun içinde yer alan Mickey (Xxx Devletleri' nin xxx popüler kültür imgesi), kurnaz bir şekilde resmedilmiştir. Guillem'in resminin genel bir ifade yolu olan gösterişli renkler, bu eserin de arka planında yer almaktadır.



**Resim 8:** Greg Guillem'in, *Pop Icon - Snow Tweet*, 2011 (URL-10)

Greg Guillem'in, 1967 doğumlu bir Fransız ressamdır. Kendisini içine sokmayı sevdiği halk kültürü kahramanlarının yer aldığı "Secret of the Heroes" adlı eserleri dizisinde başarılı postmodern işler üretmiştir. Klasik dönemde üretilen sanat eserleri ile günümüz popüler kültür imgelerini birleştirerek yeniden üretim yapan bir sanatçıdır (Sanal: 2019). Fransız sanatçı, popüler kültür öğelerinin bilinmeyen hayatları olduğuna dair bir felsefe taşıyan çalışmalarında dijital teknolojiyi terk etmeden, akrilik malzeme ile deneysel işler meydana getirmektedir. Guillem'in eserlerinde kullandığı, çizgi romanlarda ve çizgi filmlerde de yer alan karakterlerin özel hayatlarına işaret ettiği söylenebilir.



**Resim 9:** Katsushika Hokusai, *The Great Wave of Kanagawa*, 1829-1832 (URL-11)

The Great Wave of Kanagawa, Japon ukiyo-e ustası Katsushika Hokusai'nin tanınmış tahta baskı eseridir. Eser ilk olarak 1832'de Fuji Dağı manzarasının bir parçası olarak basılmış ve aynı serinin en çok tanınan eserlerinden biri olmuştur. Katsushika Hokusai'nin "Büyük Dalga" olarak da adlandırılan "Kanagawa'daki Dalga Altında" isimli eseri, dünyanın en ünlü sanat eserlerinden biri haline gelmiş ve kuşkusuz Japon sanatının en ikonik eseri olmuştur. (Wikipedia, 2019).



**Resim 10:** Sonny Malhotra, *Sea is for Cookie*, 2013 (URL-12)

Malthora, 2013 yılında Hokusai'nin eserini yeniden yorumlamıştır. Dalga imgesini Kurabiye Canavarı adlı karaktere dönüştürmüş ve günümüz animasyonunda yer etmiş bir Muppet ile ünlü Japon sanatçının döneminde ses getirmiş bir eserini alaycı bir tasvir ile yansılarmıştır.

Pastiş ve Parodi arasındaki en belirgin ayrımı şu şekilde değerlendiren Karadoğan; resim sanatının yeni bir ifade yolu olan pastiş; diğer yapıtların imgelerini ve bölümlerini kısım kısım olarak uygularken, onları yeniden üretmekte ve parçalara giderek daha canlı bir etki bırakmaya çalışmaktadır. Geçmişte ve günümüzde de yer alan ve etkili olan biçimleri gözden düşürmeyi ve onlarla alay etmeyi amaçlayan parodi ise, günümüz sanat anlayışı içerisinde verimli bir yaşam alanı bulmaktadır (Karadoğan, 2005: 147). Pastiş ve parodi birbirinden ayrı iki tekniktir fakat birbirlerinden ayırıcı özellikleri olduğu gibi benzerlik gösteren özelliklerine de rastlamak mümkündür. Postmodern sanatçı, kendisine yeni bir ütopya oluştururken daha önceki eserlerin evreninde gezinmekte ve kendi yaratısı için veriler toplamaktadır. Sanatçı, orijinal eserlerden bazen postür, bazen imge ya da motif, bazen de kompozisyon tekniği olarak etkilenirken yaratısını pastiş ve parodi düzleminde kurmaktadır. Bu anlayışa göre öykünülen ya da yansılanan her yeni eser orijinalinden etkilenmektedir. Pastiş (öykünme) ve parodi (yansılama) işlemleri metinlerarasılık olarak ifade edilen kavramlardır. Teknik olarak birbirlerine benzeyen bu iki işlem amaçladıkları konular açısından farklılık göstermektedir.

## SONUÇ

Geçmişten günümüze kadar oluşan sanat anlayışına bakıldığında, sanatçılar kendilerinden önceki sanatçı ve eserlerini örnek alarak yeni eserler üretmiş, yenilikçi yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Postmodernist bir strateji olarak sanat tarihinde yer alan pastiş ve parodi günümüz sanatında da sıkça kullanılan yöntemler arasında yer almaktadır. Pastiş sadece postmodern zamanın içerisinde yer alan bir kavram olmamıştır. Modernizm ve öncesine bakıldığında birçok sanatçı ve eserin bir etkileşim içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. O halde parodinin eklektik yapısının pastişten etkilendiği ifade edilebilir.

Teknolojinin belirleyici bir rol üstlendiği günümüz sanatında, sanatçıların da başka yapıtlardan etkilenmesi yadsınamaz bir gerçektir. Farklı dönemdeki farklı sanatçıların eserleri günümüz sanatında

bir bütün olarak işlenmiş, alıntılanarak kolajlanmıştır. Sanat tarihine mal olmuş bu eserleri yeniden üreten sanatçı yergi ya da yüceltme amacı güderek kendisine mal etmektedir. Sanatın bu denli değişim ve dönüşüme uğramasının başlıca sebepleri toplumsal olaylar olmuştur. Doğanın taklidini oluşturarak gerçeklik sunmaya çalışan sanatçılar teknolojinin gelişmesi ile birlikte doğayı taklitten uzaklaşarak iç dünyalarına yönelmişlerdir. Sanatçı için en sıradan olan nesnenin bile bir sanat eseri olabileceği ifade edilmiştir.

Her bir alanda öykünülen sanat eserlerinin içeriği değiştirilmiş ve farklı bir sentezle yorumlanmıştır. Bu bağlamda, kimi zaman pastiş yolu ile geçmişte üretilen eseri yücelterek tekrar günümüze taşıyan sanatçı, kimi zaman da parodi yolu ile mizahi bir üretim yaparak geçmişini yaşatmışlardır. Bu çalışmada, Sanat tarihine mal olmuş eserlerin, pastiş ve parodi kavramları çerçevesinde günümüz sanatına nasıl yansdığı örneklerle açıklanmıştır.

### KAYNAKLAR

- Berger, J. (2015). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. 6. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Cebeci, O. (2008). Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri, *Cogito Dergisi: İroni*, 57. Sayı: s.87-184.
- Emre, İ. (2005). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Anı Yayınları, Ankara.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim*, 1. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. Methuen Publishing, New York.
- İskender, K. (1991). Klasisizmin Post-Modern Dönemi ve Post- Modernizmin Klasisizmi, *Sanat Çevresi Dergisi*, 155. Sayı, Eylül 1991.
- Karadoğan, A. (2005). Postmodern Sinema Mı Film Mi ?, *İletişim: Araştırmaları Dergisi*, 3. Sayı, (1-2): 133-160.
- Kula, OB. (2013). *Marx, Benjamin, Adorno Sanat Ve Edebiyat*. 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Rose, AM. (2016). *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern* (Çev. Cansu Dikme), 1. Baskı, Hece Yayınları, Ankara.
- Şahin, H. (2015). Günümüz Sanatında Üslup Karmaşası ve Pastiş, *Art-e Sanat Dergisi*, 15. Sayı, s.110 26.
- Tuğracı, P. (1971). *Okyanus Türkçe Sözlük*, 2. Cilt, Pars Yayınevi, İstanbul.
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. 1. Baskı, Algı Yayın, Ankara.
- Zınkhan, GM. (Ed.) (1994). The Use Of Parody in Advertising, *Journal of Advertising*.
- URL-1: Sabah Gazetesi, "Caps Ne Demek?", <https://www.sabah.com.tr/caps-ne-demek>, (Erişim Tarihi: 08.05.2019)
- URL-2: Moulın, R. (Çev. Ayşe Boren, Elçin Gen); Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Eserinde Benzersizliğin Üretimi, <http://www.eskop.com/skopbulten/teknik-olarak-kopyalanabildiği-cagda-sanat-eserinde-benzersizligin-uretimi/3104>, (Erişim Tarihi: 08.05.2019)
- URL-3: Resim:1(2019), Velasquez, Nedimeler (Las Meninas), 1656 <https://www.sanatabasla.com/2012/07/24/nedimeler-las-meninas-velasquez/> (Erişim Tarihi: 03.04.2019)
- URL-4: Resim:2(2019), Pablo Picasso, Velazquez'den Sonra Nedimeler, 1957 [https://ipfs.io/ipfs/QmT5NvUtoM5nWFfrQdVrFtvGfKfM7GAHE8P34isapyhCxX/wiki/Nedimeler\\_\(tablo\).html](https://ipfs.io/ipfs/QmT5NvUtoM5nWFfrQdVrFtvGfKfM7GAHE8P34isapyhCxX/wiki/Nedimeler_(tablo).html) (Erişim Tarihi: 03.04.2019)
- URL- 5: Resim: 3(2019), <https://www.haberturk.com/marchel-duchampin-biyikli-mona-lisatablosu-lhooq-satista-1683450> (Erişim Tarihi: 15.07.2019)
- URL-6: Resim: 4(2019), Guido Reni, Archangel Michael, 1635 <https://tr.pinterest.com/pin/545568942343059929/?lp=true> (Erişim Tarihi: 16.04.2019)
- URL-7: Resim: 5(2019), Marco Battaglini, Concussus Surgo, 2015 <https://tr.pinterest.com/leftlanecreatives/weird-art-eclectic-artistic-works/> (Erişim Tarihi: 17.04.2019)
- URL-8: Resim: 6(2019), Andy Warhol, Campbell's Soup Cans

[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-campbells-soup-cans-1962/), (Erişim Tarihi:21.04.2019)

URL-9: Resim: 7(2019), Greg Guillemine, Mickey Mouse and Andy Warhol, 2011 <https://tr.pinterest.com/texasdiva74/oh-mickey/> (Erişim Tarihi: 21.04.2019)

URL-10: Resim: 8(2019), Greg Guillemine, Pop Icon - Snow Tweet, 2011 [https://twitter.com/Greg\\_Guillemine/status/717067822287953920](https://twitter.com/Greg_Guillemine/status/717067822287953920) (Erişim Tarihi: 20.04.2019)

URL-11: Resim: 9(2019), Katsushika Hokusai, The Great Wave of Kanagawa, 1829-1832 <https://pixers.com.tr/duvar-resimleri/japonya-dalga-34057734> (Erişim Tarihi: 22.04.2019)

URL-12: Resim: 10(2019), Sonny Malhotra, Sea is for Cookie, 2013 <https://tr.pinterest.com/pin/78672324722265782/?lp=true> (Erişim Tarihi: 22.04.2019)

## EXTENDED ABSTRACT

Art history is a series of interactions that have been approaching since life. Humanity is a choice of its own or of its own communities. The products in the antique production facilities influenced the Renaissance, the art products and designs of the periods after the Renaissance design designs.

In today's art, the development of technology has made communication even more powerful. The simultaneous spread of artistic designs and images to the world increased interaction and contributed to the development of pastiche and parody. Pastiche (emulation) is called a method that takes place in the formation phase of the work of art. Another method in the postmodern period is Parody (reflection). While the works produced by pastiche are respectful to the artist, the works produced by parody display a cynical and humorous attitude. The pastiche, which shows respect to the artist and the work of art, has given birth to the parody, which is the opposite of itself. When today's works of art are examined, we see the reflections of different cultures and techniques on art works that are reproduced by combining them. It is observed that the masterpieces of world art are presented as original works of art by going through various quotations and interpretations. These original works, which are reproduced in the postmodernist process, can also be called "works formed by hybridity". Pastiche and parody are two different techniques, but it is possible to come across features that are similar to each other. The fact that they differ in their purpose also causes changes in the styles in which they imitate the work. Parody is generally sarcastic and funny, while pastiche is serious unless it is intended for comedy. These concepts, in the creation phase of today's artistic designs, benefit from sometimes a cross section and sometimes composition knowledge of works that have cost art history. In this article, contemporary works of art, which refer to themselves by using citation methods such as pastiche and parody, are examined with examples. In this research, a wide literature review was applied as a result of researches on domestic and foreign sources in order to investigate the effects of the concepts of pastiche and parody on today's artistic designs. Documentary source compilation technique was preferred in the research. In addition to the sources related to the subject, side sources that will feed the subject were researched, acquired and examined. In the preparation of the study, visual and literary sources such as books, articles, magazines, encyclopedias, newspapers, libraries, interactive links, photographs were searched on the basis of the scanning method and tried to be expressed in terms of conceptual and literary.

How are these citation methods, works, images and ideas that have been collected under the headings such as parody and pastiche, and how are they criticized, criticized or praised by today's artists, and how are they positioned? In this context, how was the pastiche handled in order to produce new works in the art of painting?

When considered as a form of pastiche and parody, which are the defining elements of postmodern teaching, it is used as a method of citation in branches of art. The artists who produced the work inspired the artists after them and gave them a perspective. These methods, which bring meaning/concepts to art by bringing new searches and interpretations, mostly appear in the postmodern period and allow us to understand and interpret the reproduced works. Undoubtedly, the factor in the formation of the mentality of the artist in the postmodern period, based on the synthesisist understanding, is the use of technology in the field of art. The development of simulation has moved the work of art out of museums and into everyday living spaces. Even if the audience has never seen the original work, they can have an idea about the work through the media. One of the most effective ways that today's artists benefit from in the production phase is reproduction using technology. Today's artist has changed the course of art by integrating a work of art produced in the past with consumption objects in daily life and bringing it together with the audience. Pastiche and parody concepts are used in many areas of art. It has been inevitable to come across parody examples especially in the art of cinema. These two techniques, which we encounter in many other branches of art, have consciously or unconsciously placed in our minds in today's technology age. It is common to encounter these two concepts in social media or advertising content. However, although parody is more memorable due to its humorous basis, it is not known whether it is a technique and for what purpose it is used. Pastiche samples, on the other hand, cannot be distinguished from the original, even if they have different purposes, due to the fact that they have a structure that hovers around the original.



# Mutfak Mobilyası Üretiminde Kullanıcı Tercihlerinin Belirlenmesi

Oğuzhan UZUN<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Doç. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, Çankırı, Türkiye,  
oguzhanuzun@karatekin.edu.tr

Mehmet SARIKAHYA<sup>2</sup> 

<sup>2</sup>Dr. Öğr. Üyesi., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Afyonkarahisar/Türkiye, masarikahya@gmail.com

## Makale Bilgileri

## ÖZ

### Makale Geçmişi

Geliş: 13.10.2021

Kabul: 16.12.2021

Yayın: 21.12.2021

### Anahtar

### Kelimeler:

İç mimari,  
Mobilya,  
Mobilya seçimi,  
Mutfak mobilyası,

Bu çalışmada mutfak mobilyası/dolabı seçiminde en çok aranan özellikler belirlenmeye çalışılmıştır. Bu amaçla Adıyaman merkezde faaliyet gösteren bir mobilya tasarım-üretim firması tarafından müşteri istek ve beklentileri sonucu 20.07.2019-20.07.2020 tarihleri arasında tasarlanan, üretilen ve montajı yapılan rastgele seçilmiş 100 mutfak mobilyası veri arşivinden alınarak analiz edilmiş ve müşterilerin tercih ettiği özellikler üretilen bu mobilyalar üzerinden belirlenmiştir. Buna göre; en çok tercih edilen dolap kapak rengi %55 ile beyaz, dolap kapak malzemesi % 32 ile laka, dolap kapak modeli % 73 ile düz model, tezgâh rengi % 73 ile beyaz ve üst dolap ile tezgâh arası renk % 72 ile beyazdır. Müşterilerin tercihlerinde genellikle beyaz renkleri tercih ettikleri tespit edilmiş olup, geçmişten günümüze mutfak tasarımlarında beyaz rengin önemli bir yer tuttuğu tespit edilmiştir.

## Determining User Preferences in Kitchen Furniture Production

### ArticleInfo

### ABSTRACT

### Article History

Received: 13.10.2021

Accepted: 16.12.2021

Published: 21.12.2021

### Keywords:

Interiorarchitecture,  
Furniture,  
Furniturechoice,  
Kitchen furniture,

In this study, it was tried to determine the most sought-after features in the selection of kitchen furniture / cabinet. For this purpose, 100 randomly selected kitchen furniture designed, produced and assembled between 20.07.2019-20.07.2020 as a result of customer requests and expectations by a furniture design-manufacturing company operating in the center of Adıyaman, were analyzed from the data archive and the features preferred by the customers were produced. determined on this furniture. According to this; The most preferred cabinet door color is white with 55%, the cabinet door material is 32% lacquer, the cabinet door model is 73% plain model, the counter color is 73% white, and the color between the upper cabinet and the counter is white with 72%. It has been determined that customers generally prefer white colors in their preferences, and it has been determined that white color has an important place in kitchen designs from past to present.

**Not: Bu Makale Özet Bildiri Olarak Orenko 2020'de (International Forest Products Congress) sunulmuştur.**

**Atıf/Citation:** Uzun O. Sarıkahya M. (2021), Mutfak Mobilyası Üretiminde Kullanıcı Tercihlerinin Belirlenmesi, *Konya Sanat Dergisi*, 4, 29-35.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

### GİRİŞ

Mutfak dolabı ve aksesuarlarının seçimi birçok parametreyi içerdiğinden kullanıcılara oldukça fazla alternatifler sunulmaktadır. Kullanıcıya düşen ise kendi zevk ve bütçesine göre mutfak mobilyalarını seçmektir. Alanla ilgili farklı açılardan bakan birçok araştırma yer almaktadır. Bunlardan bazıları şöyledir: Ateş (2018) bireylerin demografik özelliklerine göre mutfak tasarım tercihlerini belirlemiştir. İçen vd. (2018) mutfak aksesuar seçiminde dikkat edilmesi gereken hususları; seçilen aksesuarların proje bütçesi ile uyumlu olması, ürünlerin birbiri ile uyumlu çalışması, aksesuar seçiminin bütünsel bakış açısıyla yapılması ve ahşap malzemenin teknik özelliklerine uygun aksesuarların seçilmesi şeklinde belirtmişlerdir. Ersoy (2014) mutfak ürün grubu oluşumu için modüler bir sistem önerisi gerçekleştirmiştir. Karaman vd. (2017), mutfak dolabı kapak modellerinde kullanıcı tercihlerini Banaz ilçesi örneği'nde değerlendirmişlerdir. Buna göre; kullanıcıların büyük bir çoğunluğunun mutfak dolabı kapak modellerinden profil, yongalam/mdflam ve membran kapak modellerini kullandıklarını belirlemiştir. Atılğan vd. (2012), Artvin ilinde konut mutfak dolaplarında; en çok suntalam / mdflam kapak, en az alüminyum çerçeveli kapak kullanıldığını belirlemiştir. Liker ve ark. (2016) Hırvatistan ve Slovenya'daki ahşap mutfak mobilyalarının satın alınması ile ilgili üç faktörün görece önemini belirlemeyi amaçlamışlardır. Ankete katılanlar, mutfak mobilya fiyatından daha fazla üretim ve tasarım konusunda endişeli bulunmuşlardır. Özdemir (2005) tasarımda renk seçimini etkileyen kriterleri 10 kategoride incelemiştir. Bunlar; psikolojik etkiler, şartlanmış refleksler, kullanıcı kimliği, moda, dönem stilleri, yaş ve cinsiyet, toplumun değer yargıları ve inanç etkisi, renklerin sembolik ve işlevsel anlamları, mekanın işlevine uygunluk, mekan boyutlarıdır. Mutfak mobilyalarında kullanılan bazı kapak türlerinin tanımları şöyledir:

Lake kapak: Ham MDF üzerine astarlama yapıldıktan sonra poliüretan veya akrilik sistem boyaların uygulanması usulüyle yapılan kapaklara lake kapak denir(<https://karyakapak.com/lake-kapak-nedir.asp>).

Membran kapak: PVC folyonun tek yüz MDF yüzeyine tek taraflı olarak preslenmesi ile elde edilmektedir (<https://doorka.com.tr/membran-kapak-nedir.html>).

High Gloss: Parlaklığı 80 gloss üzerinde olan yüzeylere highgloss denir, Türkçe'de kelime anlamı "yüksek parlaklık" demektir. Daha net tanımıyla highgloss, parlak ve pürüzsüz pvc kaplı ahşap yüzeye denir. Glossmax terimi de highgloss kelimesi ile aynı anlamda kullanılır. Dekorasyon ve mobilyalarda parlak paneller üretebilmek için ortaya çıkmış bir üründür. Sunta ya da MDF levha yüzeyine PET, PVC folyo ya da her ikisinin birlikte lamine edilmesi ile elde edilir (<https://www.hemel.com.tr/high-gloss-nedir-ozellikleri-kullanim-avantajlari-nedir>).

Bu araştırmada mutfak mobilyası seçiminde en çok aranan özellikler Adıyaman ili merkez ilçesi örnekleminde belirlenmeye çalışılmıştır.

### YÖNTEM

Bu araştırmada mutfak mobilyası seçiminde kullanıcılarca en çok aranan özellikler Adıyaman ili merkez ilçesi örnekleminde belirlenmeye çalışılmıştır. Adıyaman ili merkez ilçesi 2019 yılı nüfusu 308.915, 2020 yılı nüfusu 310.644'tür (<http://www.adiyaman.gov.tr/nufus-bilgileri>). Adıyaman merkezde yer alan mobilya tasarım ve üretim firmasında 20.07.2019-20.07.2020 tarihleri arasında (yaklaşık 1 yıl) tasarlanan, üretilen ve montajı yapılan mutfak mobilyalarından rastgele sadece 100 adedi veri arşivinden seçilmiş ve müşterilerin tercih ettiği özellikler bu mobilyalar üzerinden üretici firma bilgilerinden analiz edilmiştir.

En çok aranan özelliklerin belirlenmesi amacıyla Ersoy'un (2014) kullandığı gibi üreticiye sorma odaklı bir yöntem kullanılmıştır. Araştırmanın verilerinin toplanmasında benzer çalışmalardan

(Ateş, 2018; Atılğan vd., 2012; Ersoy, 2014; Karaman vd., 2017) faydalanılarak aşağıdaki maddelere cevap aranmıştır:





- *En fazla sipariş alınan kapak renkleri*
- *En fazla sipariş alınan kapak malzemesi türü*
- *En fazla sipariş alınan dolap kapak modeli*
- *En fazla sipariş alınan tezgâh renk çeşitleri*
- *En fazla sipariş alınan tezgâh malzemesi*
- *En fazla sipariş alınan dolap arası renkleri*
- *En fazla sipariş alınan dolap arası malzemeleri*

Verilerin alındığı işletmenin kuruluş tarihi 2004'tür. İşletmede 58 kişi çalışmaktadır. Etik kaygılar nedeniyle işletmenin adı verilmemiştir.

### BULGULAR

Mutfak mobilyası üretiminde 100 müşteri için en fazla sipariş alınan kapak renkleri ve sayıları Tablo 1'de verilmiştir.

**Tablo 1.** *En fazla sipariş alınan kapak renkleri*

	Adet	%	
1 Tek renk beyaz	55	55	
2 Alt dolaplar siyah üst dolaplar beyaz renk	24	24	
3 Tek renk antrasit	8	8	
4 Safir meşe	8	8	

5	Mürdüm	3	3	
6	Kırmızı	2	2	
Toplam		100	100	

Buna göre kapaklarda en fazla tercih edilen renk %55 ile beyazdır. Mutfak mobilyası üretiminde 100 müşteri için en fazla sipariş alınan kapak malzemesi türü ve sayıları Tablo 2’de verilmiştir.

**Tablo 2.** En fazla sipariş alınan kapak malzemesi türü

Kapak malzemesi	ADET	%
Lake (mdf üzeri)	32	32
High Gloss	30	30
Membran kapak	22	22
Mdf+çift renk pvc	16	16
Toplam	100	100

En fazla sipariş alınan kapak malzemesi türü sırasıyla lake(mdf üzeri), highgloss, membran kapak ve mdflam+çift renk pvc olmuştur. Mutfak mobilyası üretiminde 100 müşteri için en fazla sipariş alınan dolap kapak modeli Tablo 3’te verilmiştir.

**Tablo 3.** En fazla sipariş alınan dolap kapak modeli

Dolap kapak modeli	ADET	%
Düz modeller	73	73
Country (kantri) model	27	27
Toplam	100	100

Buna göre kullanıcıların büyük çoğunluğunun düz kapak modellerini tercih ettikleri saptanmıştır. Mutfak mobilyası üretiminde 100 müşteri için en fazla sipariş alınan tezgahrenk çeşitlerinin sayısı ve yüzdeleri Tablo 4’te verilmiştir.

**Tablo 4.** En fazla sipariş alınan tezgahrenk çeşitleri

Tezgah renkleri	ADET	%
Beyaz	73	73
Siyah	17	17
Karma	10	10
Toplam	100	100

Buna göre en fazla sipariş alınan tezgah rengi beyaz olarak saptanmıştır. Mutfak mobilyası üretiminde 100 müşteri için en fazla sipariş alınan tezgah malzemesinin sayısı ve yüzdeleri Tablo 5’te verilmiştir.

**Tablo 5.** *En fazla sipariş alınan tezgahmalzemeleri*

Tezgah malzemesi	ADET	%
Mermerit	32	32
Çimstone	27	27
Belenco	15	15
Granit	23	23
Akrilik	3	3
Toplam	100	100

Buna göre en fazla sipariş alınan tezgah malzemesi mermerit olarak belirlenmiştir. Mutfak mobilyası üretiminde 100 müşteri için en fazla sipariş alınan dolap arası renklerininsayı ve yüzdeleri Tablo 6'da verilmiştir.

**Tablo 6.** *En fazla sipariş alınan dolap arası renkleri*

Dolap arası renkleri	ADET	%
Beyaz renk	72	72
Siyah renk	14	14
Siyah-beyaz cam mozaik renk	9	9
Mürdüm-beyaz renk	3	3
Kırmızı renk	2	2
Toplam	100	100

Buna göre en fazla sipariş alınan dolap arası rengi beyaz renktir. Mutfak mobilyası üretiminde 100 müşteri için en fazla sipariş alınan dolap arası malzemelerinin sayı ve yüzdeleri Tablo 7'de verilmiştir.

**Tablo 7.** *En fazla sipariş alınan dolap arası malzemeleri*

Malzemeler	ADET	%
30x60cm derzli seramik malzeme	72	72
Cam mozaik malzeme	20	20
60x120cm seramik malzeme	8	8
Toplam	100	100

Buna göre en fazla sipariş alınan dolap arası malzemesi 30x60 derzli seramik malzemedir.

## SONUÇ

Adıyaman'ın Merkez ilçesinde mutfak mobilyası tasarım ve üretimi yapan bir işletmede kullanıcıların mutfak mobilyası tercihlerinde mutfak mobilyası niteliklerini belirlemeye yönelik olan bu çalışmada kapaklarda en fazla tercih edilen renk, tezgah rengi ve dolap arası rengi beyaz olarak belirlenmiştir. Ateş'in (2018) çalışmasına göre de mutfaklarda en çok tercih edilen renk beyazdır. Ateş'in (2018) çalışması ile bu çalışma farklı illerde yürütülmüş olsa bile beyaz renginher iki çalışmada da çoğunlukla tercih edildiği tespit edilmiştir. Beyaz rengin tercihinin Özdemir'in (2005) sıraladığı 10 kriterin birçoğuyla bağlantılı olabileceği düşünülmektedir. Örneğin psikolojik olarak beyaz renk bütün renkleri içinde barındırdığından birliğin ve saflığın sembolü olmuştur. Bir açıklık ve şeffaflık idealini yansıtır (Martel, 1995). Çalışmada her ne sebeple olursa olsun kullanıcı tercihlerinde beyaz rengin hakimiyeti açıkça görülmektedir. Buna göre; müşterilerin tercihlerinde genellikle beyaz renkleri tercih ettikleri tespit edilmiş olup, geçmişten günümüze mutfak tasarımlarında beyaz rengin önemli bir yer tuttuğu tespit edilmiştir.

## KAYNAKLAR

Ateş, O. (2018). *Bireylerin Demografik Özelliklerine Göre Mutfak Tasarım Tercihlerine Yönelik Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Maltepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.

Atılğan, A. , Kayahan, K. , Bayraktar, D. K. & Ersen, N. (2012). Preferred Residential kitchen cabinets Cover Models: The Case of the province of Artvin. *Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 13 (2), 158-169. Retrieved from <http://ofd.artvin.edu.tr/tr/pub/issue/2265/29840>

Ersoy, E. (2014). *Mutfak Mobilyası Sektöründe Üretici Odaklı Mevcut Durum Analizi ve Ürün Grubu Hakkında Modüler Bir Sistem Önerisi*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Ağaç İşleri Endüstri Mühendisliği Anabilim Dalı.

<http://www.adiyaman.gov.tr/nufus-bilgileri> (Erişim tarihi: 03.11.2021)

<https://doorka.com.tr/membran-kapak-nedir.html> (Erişim tarihi: 03.11.2021)

<https://karyakapak.com/lake-kapak-nedir.asp> (Erişim tarihi: 03.11.2021)

<https://www.hemel.com.tr/high-gloss-nedir-ozellikleri-kullanim-avantajlari-nedir> (Erişim tarihi: 03.11.2021)

İçen, I., Dilik, T., Kurtoğlu, A. (2018). Mutfak Mobilyası Aksesuar ve Donanım Sistemlerinin Seçiminde Önemli Kriterler ve Trend Proje Uygulamaları, 5. *Uluslararası Mobilya Kongresi*, ISBN: 978-975-06-2276-2 2018-2.

Karaman, A., Güven, Ş., Yıldırım, M. N. (2017). Mutfak dolabı kapak modellerinde kullanıcı tercihleri: Banaz ilçesi örneği. *Düzce Üniversitesi Orman Fakültesi Ormancılık Dergisi*, 13 (1) , 39-50. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/duzceod/issue/30178/325655>.

Liker, B., Stirn L.Z, Buçar, D.G., and Hrovatin, J. (2016). Examination of decision factors in the process of buy ing kitchen furniture using conjoint analysis, *Drvna Industrija*, 67 (2) 141- 147.

Martel, C. (1995). *Ben Enerjyim*, Arion Yayınevi, İstanbul.

Özdemir, T. (2005). Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler, Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 14, Sayı 2, s.391-402 391.

### EXTENDED ABSTRACT

**Introduction:** Since the selection of kitchen cabinets and accessories includes many parameters, many alternatives are offered to the users. It is up to the user to choose kitchen furniture according to his own taste and budget. In this study, the most sought-after features in the selection of kitchen furniture were tried to be determined in the sample of the central district of Adıyaman.

**Materials and Methods:** In this study, the most sought-after features by users in the selection of kitchen furniture were tried to be determined in the sample of the central district of Adıyaman. The population of the central district of Adıyaman province is 308,915 in 2019, and the population in 2020 is 310,644 (<http://www.adiyaman.gov.tr/nufus-information>). Only 100 of the kitchen furniture designed, produced and assembled between 20.07.2019-20.07.2020 (approximately 1 year) in the furniture design and production company located in the center of Adıyaman were randomly selected from the data archive and the features preferred by the customers were analyzed from the manufacturer's information on these furniture. has been done. In order to determine the most sought-after features, a method focused on asking the producer was used, as used by Ersoy (2014). In collecting the data of the research, answers were sought for the following items by making use of similar studies (Ateş, 2018; Atılğan et al., 2012; Ersoy, 2014; Karaman et al., 2017):

- Most ordered cover colors
- The most ordered cover material type
- Cabinet door model with the most orders
- The most ordered counter color types
- The most ordered counter material
- The most ordered cabinet colors
- The most ordered cabinet space materials

**Findings:** The most preferred color on the covers is white with 55%. The type of cover material with the highest number of orders was lacquer (on MDF), highgloss, membrane cover and mdflam+double color pvc, respectively. It has been determined that the vast majority of users prefer flat cover models. The most ordered counter color was determined as white. The most ordered countertop material was determined as marbleite. The most ordered interior color is white. The most ordered material between cabinets is 30x60 jointed ceramic material.

**Discussion:** In this study, which aims to determine the kitchen furniture qualities in the kitchen furniture preferences of the users in a business that designs and manufactures kitchen furniture in the Merkez district of Adıyaman, the most preferred color for the doors, the color of the countertop and the interior of the cabinet was determined as white. According to Ateş (2018) study, the most preferred color in kitchens is white. With the study of Ateş (2018), it was determined that white color was mostly preferred in both studies, even though this study was carried out in different provinces.

#### Conclusion and Suggestions:

- It is thought that the preference of white color may be related to many of the 10 criteria listed by Özdemir (2005).
- For example, psychologically, white has become a symbol of unity and purity, as it contains all colors. It reflects an ideal of openness and transparency (Martel, 1995).
- In the study, for whatever reason, the dominance of white color is clearly seen in user preferences. According to this; It has been determined that customers generally prefer white colors in their preferences, and it has been determined that white color has an important place in kitchen designs from past to present.

# Mobilyada Kullanılan Tasarım Öğelerinin Psikolojik Etkileri

Hüseyin YEŞİL<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Simav Meslek Yüksek Okulu, Tasarım Bölümü, Simav, Kütahya/Türkiye, huseyin.yesil@dpu.edu.tr

Mustafa ORDU<sup>2</sup> 

<sup>2</sup>Öğr. Gör., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Simav Meslek Yüksek Okulu, Tasarım Bölümü, Simav, Kütahya/Türkiye, mustafa.ordu@dpu.edu.tr

Sait Dündar SOFUOĞLU<sup>3</sup> 

<sup>3</sup>Doç. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Simav Teknoloji Fakültesi, Ağaç İşleri Endüstri Mühendisliği Bölümü, Simav, Kütahya, Türkiye, sdundar.sofuoglu@dpu.edu.tr

## Makale Bilgileri

## ÖZ

### Makale Geçmişi

**Geliş:** 12.10.2021

**Kabul:** 06.12.2021

**Yayın:** 21.12.2021

### Anahtar

### Kelimeler:

Mobilya,

Tasarım,

Psikoloji,

Mobilya tasarımı, mimari tasarım ve endüstrinin birçok dallarındaki tasarımlara benzerdir. Bu dallarda kullanılan tasarım yöntemleri mobilya tasarlama da kullanılabilir. Tasarım sürecinde elde edilecek sonuçların çeşitliliği tasarımcıya bağlıdır. Temel tasarım elemanlarının etkin bir biçimde kullanılması tasarım süreci açısından vazgeçilmez bir gerekliliktir. Bu nedenle ürün tasarımcıları tasarım süreçlerine yenilik getirerek; tek başına düzensiz görünen parçaları, tasarım elemanlarını oluşturan nokta, çizgi, yön ve doğrultu, yüzey, alan, orantı, ölçü ve boyut, biçim ve form, renk, doku'dan faydalanarak sonuçlandırmaktadırlar. Tasarım elemanlarının etkin kullanımı ve insan psikolojisi üzerindeki etkisinin bilinmesi tasarlanan mobilyanın istenen tasarım hedefine ulaşmasını sağlayacaktır. Çalışmada tasarım elemanları hakkında öz bilgiler verildikten sonra, insan psikolojisi üzerindeki etkisi açıklanmıştır. Mobilya tasarımı yapan kişi ve kurumlar insan psikolojisinin önemli olduğu, ürünü beğenme ve satın alma arzusunun oluşturulmasının gerektiği ticari bakış açısıyla bu faktörleri optimum kullanabileceklerdir. Özellikle ortak kullanım alanlarında (okul, hastahane, otel, konferans salonu, lobi vb.) bu faktörleri göz önüne alarak tasarımların gerçekleştirildiği mobilyalar kullanıldığında istenilen psikolojik etki (huzur, hareket, güven vb) oluşturulabilecektir. Sonuç olarak her tasarım parametresinin uygun bir şekilde ve bilinçli olarak kullanımı ile tasarlanan ürünün kullanıcılar üzerinde etkisi istenilen şekilde olabilecektir.

## Psychological Effects of Design Elements Used in Furniture

### Article Info

### ABSTRACT

### Article History

**Received:** 12.10.2021

**Accepted:** 06.12.2021

**Published:** 21.12.2021

### Keywords:

Furniture,

Design,

Psychology,

Furniture design is similar to architectural design and designs in many branches of industry. The design methods used in these branches can also be used in furniture design. The variety of results to be obtained in the design process depends on the designer. The effective use of basic design elements is an indispensable requirement for the design process. For this reason, product designers bring innovation to the design processes; They conclude the irregular pieces by making use of the point, line, direction, surface, area, proportion, size and dimension, form and form, color and texture that constitute the design elements. Knowing the effective use of design elements and their effects on human psychology will enable the designed furniture to reach the desired design goal. After giving basic information about design elements, the study explains its effect on human psychology. Furniture designing people and institutions will be able to use these factors optimally from a commercial point of view. Human psychology is important, and the desire to like and buy the product should be created. Especially in common areas (school, hospital, hotel, conference hall, lobby, etc.), the desired psychological effect (peace, movement, confidence, etc.) can be created when the furniture in which the designs are made is used, considering these factors. As a result, with the appropriate and conscious use of each design parameter, the effect of the designed product on the users can be as desired.

**Atıf/Citation:** Yeşil H. Ordu M. Sofuoğlu S. D. (2021), Mobilyada Kullanılan Tasarım Öğelerinin Psikolojik Etkileri, *Konya Sanat Dergisi*, 4, 36-51.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"



## GİRİŞ

Türkçede "Tasarım" kelimesi Latince "designare" (göstermek) kökünden türemiştir. İngilizceye geçen "desing" terimi ile yaygın olarak kullanılmaktadır (Kurtoğlu ve Evci, 1988).

Tasarım sürecinde elde edilecek sonuçların çeşitliliği tasarımcıya bağlıdır. Tasarlama süreci her tasarımcıya göre farklılık gösterse de, her tasarım bir fikirle başlamaktadır. Bu noktada zihinde oluşan fikirlerin sonuç ürüne dönüşmesi izlenecek yöntem açısından oldukça önemlidir. Farklı fikirlerle aynı yöntem izlenerek farklı sonuçlara ulaşabileceği gibi aynı fikirle de farklı yöntemler izlendiğinde farklı sonuçlara ulaşılabilir. Her tasarımcının kendine özgü bir tasarlama sistemi olmaktadır. Tasarlama eyleminin başlangıcındaki fikrin somutlaştırılmasında tasarımcının kendine bir başlangıç noktası belirlemesi uygun olmaktadır.

Günümüzde tasarım süreci tasarımcının gerçekleştirdiği bir eylem, tasarımcı tarafından yönetilen bir süreç olarak gözüke de tasarımda kullanılan verilerin temel sağlayıcısının kullanıcı olarak ele alınması ve kullanıcının gereksinim ve beklentilerinin karşılanması ile kullanıcının tasarım sürecindeki önemi vurgulanmaktadır (Tütüncü, 2011).

### 1. GENEL TASARIM ÖĞELERİ VE PSİKOLOJİK ETKİLERİ

Temel tasarım elemanlarının uygun olarak kullanılması tasarım sürecinde olması gereken bir zorunluluktur. Tasarımcılar tasarım süreçlerinde, düzensiz parçaları nokta, çizgi, düzlem–hacim, biçim–form, aralık, doku, yön ve renk gibi tasarım elemanlarını oluşturan öğeleri kullanmaktadırlar (Kumas-Senol ve Elmas, 2021).

#### 1.1 Nokta ve Çizgi

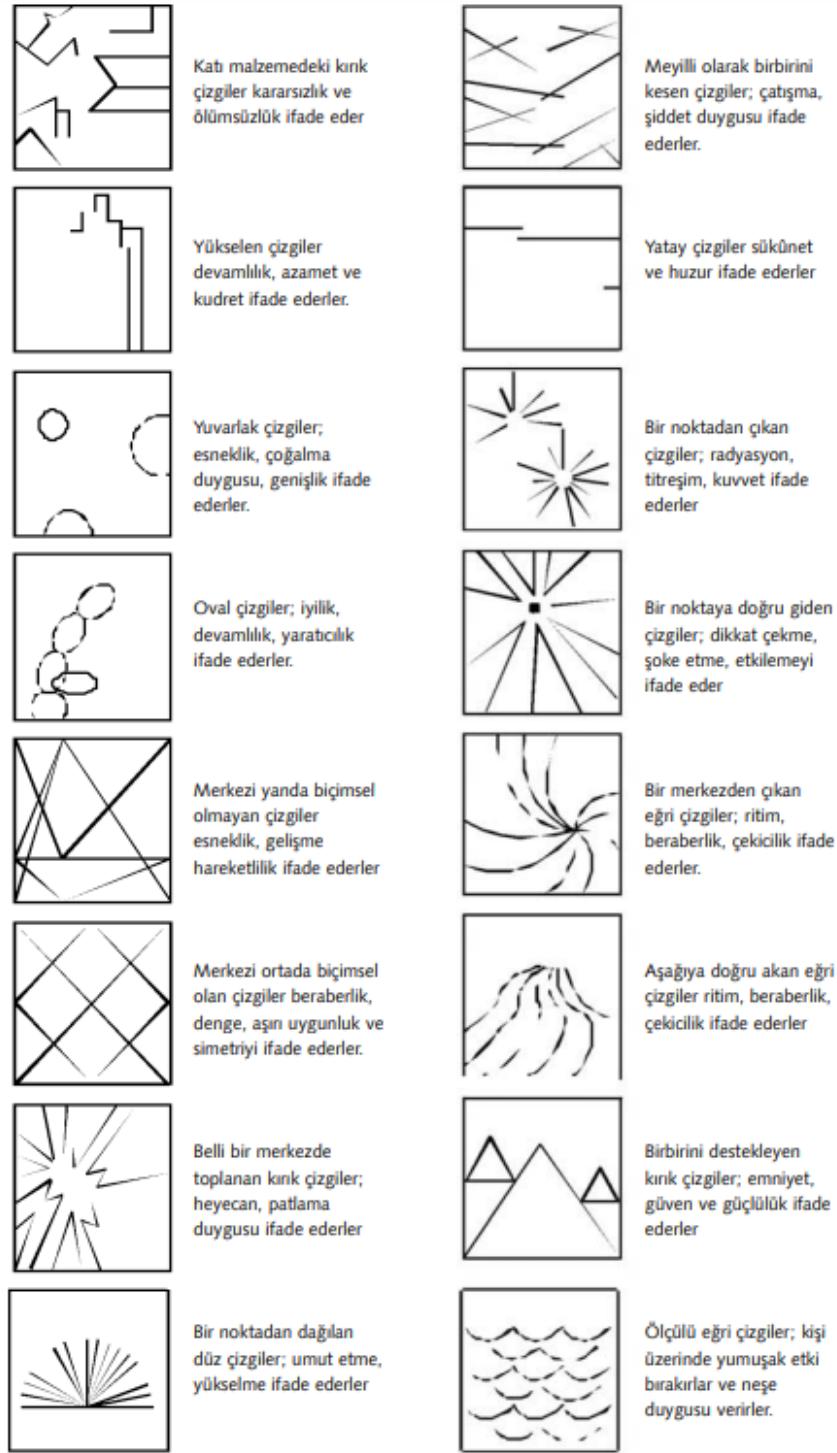
Nokta; düzensizliğin içindeki ilk düzen elemanıdır (Kesen, 2005). Bir çizginin iki ucunu, iki çizginin kesişimini, bir düzlem ya da hacmin köşesindeki iki çizginin buluşmasını, bir alanın merkezini belirlemeye etkisi olan elemandır (Ching, 2002).

Nokta kavramsal olarak biçimsiz ve şekilsiz olsa da görüş alanına girdiğinde varlığı hissedilmeye başlar. Çevresinin merkezinde, nokta hareketsiz ve dinlenme halindedir ve çevresindeki öğeleri düzenleyerek alanı egemenliğine altına alabilmektedir (Andarood, 2014).

Çizgi; kalın veya kırılğan, gerilmiş veya gevşek, gösterişli veya çentikli olabilen çizgilerin görsel özellikleri, uzunluk-genişlik oranları, dış hat çizgilerine ve süreklilik derecelerini algılamamıza bağlıdır (Andarood, 2014).

Aslan vd. (2015)'in Dinçer (2011)'den aktarımına göre "Eğri çizgiler zarafet/kibarlık, gençlik, neşe ve incelikli hareketin göstergesidir. Geniş eğri çizgiler ilham vericidir. Yatay eğriler kibarlık ve rahat hareketi belirtir, geniş aşağı doğru eğriler hoş bir sertlik ve toprağa bağlı kalma duygusu verir, küçük eğriler ise neşeyi ve oyunu belirtir" (Aslan vd., 2015).

Çizgi, iki nokta arasındaki hat olarak ifade edilebilir (Buyurgan, 2012). Çizgi Sonsuz noktalardan oluşur ve tasarımda önemlidir. Çizgi hayal gücümüzün en kolay ifade edilmesini sağlar (Gökaydın, 2010). Hareket hâlindeki bir noktanın belirli bir yöndeki eğiminden çizgi meydana gelmektedir (Yılmaz, 2010). Çizgi hareketli ucun yüzey üzerinde bıraktığı aralıksız izdir (Kesen, 2009). Değişik çizgilerin yarattığı anlamlar Şekil 1'de, dikey çizgilerin hakim olduğu bir mobilya örneği Şekil 2'de verilmektedir.



Şekil 1. Değişik çizgilerin yarattığı anlamlar (Özkartal, 2009)

Çizgi bir ifade ve iletişimde geçmişten günümüze her zaman yerini korumuştur (Şengir, 2016).



Şekil 2. Düşey çizgilerin hakim olduğu bir mobilya örneği (URL-1)

### 1.2 Yön ve doğrultu

Çizgiler yönleri açısından değerlendirildiğinde genellikle yatay yönler edilgen durgunluğu ve sadeliği, yukarıdan aşağıya doğru insanda kararlılık ve dengeyi aşağıdan yukarı enerjiyi, zindeliği ve dinamizmi, düşeye yakın eğik yönlendirmeler etken (aktif) şiddeti, coşkuyu simgeler ve canlı, dinamik olarak etki yaparlar. Yön tasarımı meydana getirmede en önemli öğelerden birisidir. Aynı yöndeki konumlar monotonluk ve sıkıcılık hissi yaratır. Gereklikçe farklı yönler kullanmak suretiyle bir tasarımın bünyesine hareket, canlılık ve ilgi çekicilik vb psikolojik etkiler kazandırılmaktadır. Aynı çizgileri insanlara yatay olarak veya düşey olarak sunulduğunda farklı etkiler bırakmaktadır. Yatay bir doğru hareketsiz veya statistik etki bırakırken, düşey konumda doğru ise dinamik etki bırakmaktadır. Yatay konuma yaklaştıkça dinamizmi kaybolur (URL-2). Çeşitli yönde formlar verilerek hazırlanmış ve ana hatlarıyla tasarlanmış askılık örnekleri görülmektedir (Şekil 3) (Sofuoglu, 2013).



Şekil 3. Çizgi çalışmalarına uygun askılık modelleri (URL-3, URL-4, URL-5)

### 1.3 Yüzey

Yüzeyler, boyutlarının konumlarına göre farklı psikolojik etkiler ifade ettiği gibi, başka yüzeyler ile iç içe buldukları zaman da birtakım farklı etkiler ifade etmektedirler.

Yüksek bir düşey dikdörtgen yüzey, küçük yatay dikdörtgen yüzeylere bölünürse, kendi psikolojik etkisini kaybederek, yatay dikdörtgen yüzey etkisi ortaya çıkarmaktadır. Bu durum yatay bir dikdörtgen yüzeyin düşey dikdörtgen yüzeylere bölünmesi halinde de görülmektedir (Şekil 4). Yüzeylerin bu özelliği tasarımcı tarafından mobilyanın aşırı ölçüdeki, fonksiyonel boyutlarına ters yönde psikolojik etki yapacak estetik görünüm ve psikolojik etki kazandırmada kullanılabilir (Sofuoglu, 2013).



Şekil 4. Yüzeyi farklı dikdörtgenlere bölünmüş mobilyalar (URL-6, URL-7)

### 1.4 Alan

Alan olgusu görsel algılamamızı kapalı ve açık olmak üzere iki şekilde etkilemektedir. Mobilyada dolu alanlar kapak, çekmece gibi elemanlar ile boş alanlar ise raf aralıkları ve mobilya gövdesi içindeki boşluklar ile sağlanmaktadır. Ayrıca yatak altlarındaki boşluklar geçmişte gereksiz eşya deposu olarak kullanılmış olsalar da günümüzde alanların dar olmasından dolayı, daha verimli kullanılması için son derece kullanışlı hale getirilmişlerdir. Baza, çekyat vb. ürünler günümüzde yüksek oranda kullanılmaktadır (Sofuoglu, 2013). Dolu ve boş alanlar Şekil 5’de görülmektedir.

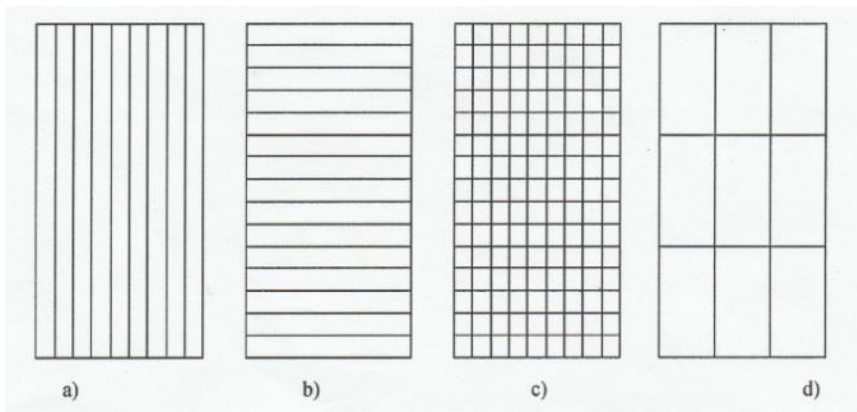


Şekil 5. Dolu ve boş alanların özel biçimlerle birbirine bağlandığı mobilyalar (Özel, 2021; URL-8)

### 1.5 Orantı

İki ya da daha fazla sayıda görsel biraraya geldiğinde orantı kavramı ortaya çıkmaktadır. Tasarımcı bakış açısıyla orantı boyutların birbiri ile ilişkisidir. Tasarım yüzeyleri arasında daima orantıya dayalı ilişki bulunmaktadır. Bir görsel unsurun diğer unsurlarla kurduğu orantısal ilişkiler tasarımda algıyı doğrudan etkilemektedir (URL-9). Mobilyanın çeşitli parçalarının birbiri ile ölçü bakımından orantılı olması gerekmektedir. Orantısız tasarımlar genellikle insanda dayanımının yetersiz olduğu vb. hisler oluşturabilmektedir (Sofuoglu, 2013).

Mobilyada yüzeylerin bölümlenmesinin göze hoş gelen oranlarda olması çok önemlidir. Mobilyanın bütünü oluşturulan elemanların her birinin birbiriyle ve bütünlü oluşturacağı ahenk için gözetilmesi gereken psikolojik kuralların etkisi, kapı şekillerinde verilmiştir (Şekil 6).



Şekil 6. Değişik kapı bölümlenmelerinin psikolojik etkileri (URL-10)

a) Kapı dar ve uzun bir görüntü vermektedir (düşey bölümlü), b) Düşey bölümlü kapıdan daha geniş gözükme (yatay bölümlü), c) Kapı küçük ve sıkıntılı görülmekte (küçük bölümlü), d) Kapı büyük ve rahat görümlü (iri bölümlü)

İnsan ölçeği, bir şeyin verdiği büyüklük hissidir. Bir iç mekanın veya içindeki öğelerin boyutları kişiye kendini küçük hissettiriyorsa, söz konusu mekanın insan ölçeğine sahip olmadığı düşünülmektedir. Mekan kişiyi küçültmüyor, mekan öğeleri, uzanma, mekan içi ferahlık veya hareket gibi boyutsal ihtiyaçlara uygunluk sağlıyorsa, mekanın insan ölçeğine uygun olduğu sonucuna varılabilir. Sürekli kullanılan ve bir arada olduğumuz için boyutlarına alışık olduğumuz öğeler, insan ölçeğini ortaya çıkaran öğelerdir. Kapılar, merdivenler, masalar, sandalyeler, koltuklar, tezgahlar buna örnek olarak verilebilir (Sofuoglu, 2013).

### 1.6 Ölçü ve boyut

Bir tasarım değişik ölçü ve belirli ölçülerdeki görsellerin birlikteliği ile meydana gelmektedir. Ölçüler büyüdükçe etkileycilik ve algılayıcılık artar. Ölçü genel anlamıyla görsel ölçü ve insani ölçü olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Bir nesnenin boyutu her zaman göreceli olup, boyut hakkındaki yargımızı onu çevreleyen cisimler hakkındaki bilgilerimiz etkilemektedir. Genel olarak etrafta kıyaslayabileceğimiz bir obje olmadığında nesnelerin boyutları hakkında fikir yürütmek oldukça zor olmaktadır. Bir resimdeki kutu şeklindeki cisim farklı insanlarda farklı etkiler bırakabilmektedir. Cismin boyutu hakkında kesin bir bilgisi olmayan insanlara aynı cismin kibrit kutusu, masa, çöp kutusu veya bir bina izlenimi verebilmektedir. Bu tip objeler hakkında geçerli bir fikir sahibi olabilmek için tasarım üzerinde daha önceden boyutu bilinen sembol veya başka bir obje gibi kıyaslayıcı unsurlar buldurmak gereklidir. Şekil 7’de verilen örnek te mobilyanın üzerindeki televizyon, mobilyayı ölçü olarak algılamamıza yardımcı olur (Sofuoglu, 2013; Uğur, 2021).



Şekil 7. Mobilyayı algılamayı etkileyen unsurlar (Sofuoglu, 2013).

Mobilya tasarım elemanı olarak ölçek ile mobilyanın insan ve mobilya elemanlarının kendi arasındaki ölçü ilişkisi anlaşılır. Mobilyalar onları kullanan insanlar ile orantılı olacak şekilde tasarlanmalı ve üretilmelidirler. Mobilya çevresinin ölçülerine de uymalı ve kendi içinde de belirli ölçülerde olmalıdır. (Kurtoğlu, 2005).

### 1.7 Biçim ve form

Biçimler, dikdörtgen, üçgen, geometrik ve serbest şekilli olmak üzere çok çeşitli şekillerdedir. Form ve fonksiyon arasında sıkı bir ilişki vardır. Tasarımın kullanışlı olmasının yanında, estetik açıdan da belirli bir seviyede olması gerekli ve tercih edilebilir olmalıdır (Kurtoğlu, Evcı 1988).

Biçim ve şekil bir tasarımda rol oynayan en önemli öğelerdendir. Bir eşyanın genişliğini, yüksekliğini, derinliğini yani hacmini belirleyen dış çizgilere biçim denir. Doğadaki katı cisimler ifade edilebilen bir biçime ve forma sahiptirler. Formlar doğal ve yapay formlar olmak üzere iki bölümde incelenebilir. Ayrıca kurallı ve kuralsız olarak ikiye ayrılabilir (Bozkurt, 2021). Mobilya tasarımları dikdörtgen prizması, küp veya silindir şeklindedir. Tasarımcının bu tip geometrik formları göze çok batmayacak biçimde biçimlendirmesi gereklidir. Aksi durumda ortaya çıkan

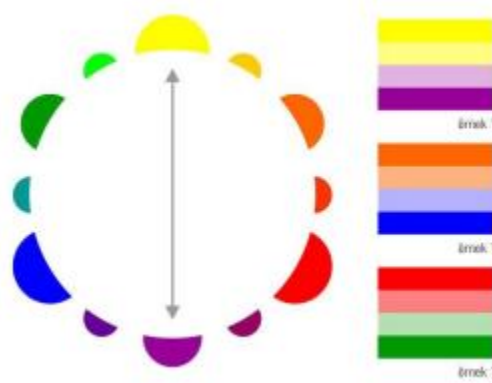
modeller arasında gözle görülür benzerlikler oluşur. Kuralsız formlar matematiksel olarak ifade edilemeyen geometrik şekillere benzemeyen, doğal olarak bulunan formlardır. Dağlar, ağaçlar, çeşitli bitkiler gibi kuralsız formlar mobilya tasarımlarında ve süslemelerinde sıklıkla kullanılmaktadır. Klasik mobilyalarda yaprak, insan vücudu, hayvan pençeleri gibi objeler mobilya süslemelerinde yer almıştır (Kurtoğlu, 1996).

Form bir tasarım kriteri olarak ürünlerin biçimlenmesi ve biçimleri ile ilişkili olarak biçime referans olan bir özellik olarak ele alınmaktadır. Form herkes tarafından görülen, hissedilen üç boyutlu değişmez, dışsal bir gerçeklik olarak, biçim ise bireyin algısı ile ilgili olan bireye göre değişen anlık bir gerçeklik olarak tanımlanabilir (Tütüncü, 2011).

Biçimler; beşgen, dikdörtgen geometrik ve serbest şekilli olmak üzere çok çeşitli şekillerde karşımıza çıkarlar. Form ve fonksiyon arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Kullanışlılık (fonksiyon) tek hedef değildir. Kullanışlılık kadar, güzellik (estetikle) ile ilgili gereksinimleriimizin de karşılanması gereklidir (Kurtoğlu, 2005)

### 1.8 Renk

Renk, ışığın değişik dalga boylarının göze ulaşmasıyla meydana gelen algılamadır. Algılama, ışığın nesnelere üzerine çarparak ve kısmen soğurularak kısmen yansınmasıyla çeşitlilik göstermektedir. Bu yansıma ve soğurulmalar neticesinde renk tonları veya renkler oluşmaktadır. Tüm dalga boyları göze ulaşırsa beyaz, hiç ulaşmaz ise siyah renk oluşur (URL-11). Renk içeren tasarımlarda, denge oluşturmak için, karşıt renkler kullanmak faydalı olmaktadır (URL-12). Tamamlayıcı renk armonisi Şekil 8’de verilmektedir.



Şekil 8. Tamamlayıcı renk armonisi (URL-11)

Renk 3 elemanla ifade edilir. İsim: Bir rengin ismidir (Yeşil, sarı vb.), Değer: Rengin açıklık ve koyuluğunu ifade eder, Yoğunluk: Bir rengin saflık, şiddet veya doymuşluk derecesini gösterir (Kurtoğlu, Evcı, 1988)

İnsanların yaşamları boyunca geçirdikleri farklı olaylar ve bu olaylardan etkilenmeleri söz konusudur. Yaşanılanların farklı renklerden hoşlanmalarına etkisi bulunmaktadır. Çocukların ve ilkel toplulukların canlı, kontrast renklerden hoşlandığı görülürken, olgun ve bilgi düzeyi yüksek toplum ve bireylerin karışımın getirdiği daha doygun renkleri tercih ettikleri bir gerçektir. Toplumların yaşadıkları olaylar karşısında renk seçimlerini farklılaştırdıkları, savaş zamanı haki rengin seçiliyor olması da gözlemler arasında yer alır (Balcı ve Say 1981). Renkler ve psikolojik etkileri kısaca incelendiğinde (Sofuoglu 2013);

Sarı: En parlak renktir. Dikkat çekicidir. Uyarı ışıklarında sarı renk kullanılmaktadır. Geçiciliğin, hüznün ve özlemin rengidir. Sarı renk bulunduğu ortamlarda insanda sevinç, coşku,

üretkenlik ve verimlilik artışı sağlar, enerji verir. Sarı rengi seven insanlar yönetmeyi severler. Zıt etkilere sahip olduğundan ve duygu ve zihin karışıklığına neden olabilir. Çalışma yapılan mekanlarda kullanılması uygun görülmez. İştah açar, sindirim sistemine olumlu etkisi bulunmaktadır. Kullanıldığı yüzeyi olduğundan daha yakın hissettirir. Işığı az, geniş ve karanlık ortamlarda kullanıldığında aydınlık etkisi vermektedir (URL-13, URL-14)

**Kırmızı:** En uzun dalga boyuna sahiptir. Koyu bir arka fonla birlikte kullanıldığında görüntünün tamamında etkisini gösterebilmektedir. Canlılık ve dinamizmle ilgilidir. Mutluluğu ifade eder. Ataklığı, canlılığı ve azim ve kararlılığı gösterir. Güç etkisi vardır. İştahı olumlu yönde etkiler (URL-14). Duygusalılığı yükseltir, insanları daha hızlı karar almaya iter, kendini kontrol edemeyen insanlara negatif etki gösterir. Yüksek derecede dikkat çeker, logolarında ve paketlerin üzerinde sıklıkla tercih edilir. Uyarıcı ve tehlike belirten işaretlemelerde kullanılır. İyi ışık alan ve hareket yoğunluğu olan mekanlarda enerji, hareket ve dikkatin önemli olduğu mekanlarda, özellikle çocuk yoğunluğunun olduğu durumlarda kullanılabilir. Loş mekanlarda sıkıcı bir atmosfere neden olabilir (URL- 8).

**Mavi:** Denizler ve gökyüzü olarak dünyada hakim renklendirir. Dinlendiriciliği ve edilgenliği anlatır. Koyu tonlarda ya da yoğun olarak kullanıldığında moral bozan, kasvet veren etki açık tonlarda ya da beyazla karışık kullanıldığında, yatıştırıcı ve güven veren bir etki yaratır. Huzuru temsil eder ve sakinleştirir. Mavinin kan akışını yavaşlattığına inanılır. Batı kültürlerinde intiharları azaltmada etkisi olduğu için bu tip bina ve yapılarda (köprü ayakları gibi) maviye boyanmaktadır. Duvarları mavi renk ile boyanmış okullarda çocukların daha az yaramazlık yaptığı tespit edilmiştir (URL-14).

**Yeşil:** Doğanın ve baharın rengidir. Serinletici ve sakinleştirici bir etkiye sahiptir. Güven verir. O yüzden bankaların logolarında hakim renktir. Hastanelerde rahatlatıcı özelliğe sahip olduğundan dolayı tercih edilmektedir. Serbest geçiş simgesidir. Serinletici ve sakinleştirici bir etkiye sahiptir. Yeşil kendine saygı, adalet ve güveni temsil edebilirken, abartılması megaloman, otoriter ama küstah, alaycı bir ifade yayabilir (URL-14).

**Pembe:** Kırmızı gibi canlılık verir ama daha hafiftir. Neşe ve mutluluğun aynı zamanda hayallerin ve aşkın rengidir. Rahatlatıcı ve sakinleştirici özelliğe sahiptir. Hapishane, hastane odaları ve uyuşturucu merkezlerinin duvarlarında kullanılır (URL-14).

**Kahverengi:** Tutucu, emin ve besleyici bir renktir. Toprağın ve ahşabın rengidir. Ciddiyet, dayanıklılık, olgunluk, dostluk ve sadeliğin göstergesidir. Zihinsel konsantrasyonu sağlar. Ruhsal dinginlik, istikrar ve kararlılık kazandırır. Açık tonları çalışma odalarında, salon ve oturma odalarında krem-bej tonları ile birlikte kullanılabilirler. Zeminlerde kullanımı toprağı anımsatır. (URL-13).

**Mor:** Geleneksel olarak asaletle ilişkilendirilir. Yakınlık ve güzelliğe de işaret eder. Eskiden beri ihtişam ve lüksün olduğu ortamlarda kullanılmaktadır. İnsanların bilinçaltını korkuttuğu saptanmıştır. İntihar edenlerin beğendiği renktir. Derinlik ve değerliliği de sembolize eder (URL-14).

Koyu renkler alanları olduğundan daha küçük gösterirken açık renkler alanları olduğundan daha büyük göstermektedir. Kırmızı, sarı ve turuncu vb. renkler mekana sıcaklık katarken, mavi ve yeşil de serinletir (URL-15). Uzmanlar renk seçimlerinin mekanın boyutu, bulunduğu yön ve aldığı ışık miktarına göre seçilmesi gerektiğini önermektedirler.

Koyu sarı, turuncu, kırmızı ve kahverengi renklerin kullanıldığı ortamlar daha samimi bir ortamın meydana gelmesine sebep olabilir. Sarı ve turuncu renkler insanlara sıcak gelmektedir. Bu tip mekanlarda insanlar kendilerini daha huzurlu hissetmektedirler.



Açık toprak renkleri insanı sakinleştirmekte, huzur vermekte, siyah renk soğuk ve itici bir etkiye sahip olmaktadır. Renklerin çeşitli mekanlarda çeşitli bakış açılarına göre kullanımlarına örnekler Şekil 9, 10 ve 11’de verilmektedir.



Şekil 9. Aynı mekanın farklı renklerle kullanılarak görünümü (Uyan, 2019)

Çok parlak, fosforlu renkler insanları olumsuz etkileyebilmektedir. Her renk insanlarda farklı duygular uyandırmaktadır. Doğru seçim için titiz davranılmalıdır.

Çocuğun büyümesiyle birlikte renk tercihlerinde sıcak renkten, soğuk renge (kırmızı, sarı, turuncu gibi renklerden mavi, yeşil gibi renklere) doğru bir değişim gözlemlenmektedir (Konrot, 1989). 3 yaşından önceki dönemde renk seçiminde yoğunlaşma ve parlaklık etkili olmaktadır. Öte yandan renkler, çocukların psikolojik gelişiminde etkilidir. Örneğin; pembe rengin çocuk için huzuru, güveni ve anne sıcaklığını duyumsattığı yapılan çeşitli araştırmalarla ortaya çıkmıştır. Açık mavi gibi pastel tonlarda duvarları boyanmış odalarda çocuğun daha rahat ve çabuk uyuduğu gözlemlenmiştir (Tavşan, 1995). Sarı ve turuncu renk ise çocukta arkadaşlık duygusunu ve neşeyi pekiştirdiğinden dikkat çekici özelliği nedeniyle az ışık alan mekânlar ve bu mekânlarda yer alacak mobilyalarda kullanılması doğrudur. Pastel tonlarda yeşil renk, çocuk üzerinde dinginlik etkisi bırakması ve odayı geniş göstermesi nedeniyle kullanıma uygun bir renk olarak önerilmektedir.

Doğa ile özdeşleşmiş bir renk olan kahverenginin en fazla bulunduğu ahşap malzeme, mobilyalarda açık tonlarda olmak şartı ile ölçülü olarak kullanılmalıdır. Doğada az rastlanır bir renk olan morun ise, çocuk odası ve mobilyasında ölçülü olarak kullanılması gerekmektedir. Çünkü mor renk dalga boyu en uzun olan ve gözün görmekte zorlandığı, beyin tarafından en zor algılanan renk olduğu için bu rengin hâkim olduğu mekânda çocuğun fiziksel ve psikolojik açıdan olumsuz etkilenmesi söz konusudur. Kırmızı renk ise dalga boyu en kısa renk olduğundan en kolay ve çabuk algılanan renktir. Bu rengin çocuğun hareketlerinde hız artışına neden olması bir yana metabolizma hızı da artacağı için mekânda kullanımı ölçülü olmalıdır. 0-6 yaş grubu çocuk için oda tasarımında dikkat edilmesi gereken bir konu da dokudur. Çocuğun odanın ve mobilyaların biçim ile rengini doğru algılayabilmesi için tasarımda dokusal birlik sağlanmalıdır. Aynı renkte ancak farklı dokuya sahip iki yüzey, çocuk tarafından farklı renk ve tonlarda algılanabilmektedir. Çevresini görerek ve dokunarak algılayan çocuğa,

doğru seçilmiş renk ve dokularla odasını ve eşyalarını sevdirebilmek mümkündür (Sandstrom, 1971; Demirarslan, 2019)



Şekil 10. Renklerin iç mekan ve mobilyalarda kullanımı (URL-16)



Şekil 11. Renklerin mobilyalarda belirgin etkisinin kullanımı (URL-17)

### 1.9 Doku

Mobilyanın tasarımını etkileyen önemli estetik kriterlerden birisi de kullanılan malzeme ve dokulardır. Tasarlanan ürünün, hedef kitleye ulaşabilmesi için bu kitlenin ekonomik, sosyal ve teknolojik beklentilerinin karşılanmasının yanında, ürünün ifade edilmesini sağlayan ‘doğru’ malzeme, doku ve renkle sunulması gereklidir (Usal, 2004). Mobilyada malzeme hem teknik hem ekonomik hem de estetik bir değer taşıması açısından oldukça önemlidir. Malzeme birçok noktada ürüne dair referans bilgileri içerir ve iletir. Ürünün tanıtımında da özellikle, kullanılan malzemelerin teknolojik özellikleri ve yenilikleri ifade edilebilmekte, bu yolla hedef kitle modern, çağdaş, üstün teknolojik özelliklere sahip vb. kavramlar ile özendirilmektedir. Malzemenin yapısı mobilyanın teknik özellikleri içinde ele alınsa da görsel ve dokunsal anlamda duyuşal özellikler taşır. Malzemenin yapısal özelliği ve dokusu ayrı ayrı duyular olarak değil bütünsel bir yapıda algılanır. Algılama sürecinin sağlıklı yaşanması için bu

özelliklerin birbirini dengelemesi beklenir (Tütüncü, 2011).

Ertaş'a (2007) göre doku, bir objenin karakteristiğini oluşturan özelliklerden birisidir. Tasarlanan ürünün kullanıcıyla olan ilişkisini etkiler. Yüzeyin sert veya yumuşak olması kullanıcıda daha farklı bir psikolojik etki meydana getirmektedir. Alexander'a (1977) göre doku dokunsal his meydana getirebilmesi için, yüzeyde girinti ve çıkıntıların olması gerekmektedir. Ayrıca görsel olarak dokunun etkisinin gösterebilmesi için, yüzeye ışığın çarpması gerekmektedir. Farklı iki dokuya sahip aynı renkteki iki cisim farklı renklerde algılanabildiğinden dokunun renk hissini de değiştirdiği sonucuna varılmaktadır (Ghorab, 2015).

Bir yüzeyin pürüzlü veya pürüzsüz olduğunu anlatmak için kullanılabilir. Yüzeylerin karakterlerini oluşturan tasarım elemanı dokudur. Dokular genel olarak iki gruba ayrılabilir. Yapıları açısından doğal doku ve yapay doku olarak sınıflayabiliriz. Dokunun düzgün ve düzgün olmayan (kaba) yüzey etkileri bulunmaktadır (Kurtoğlu, 1996). Kaba yüzeyler, hareketli yüzeyler meydana getirerek form ve rengi saklayabilmektedir. Işık ve gölgeli yüzeyler oluştururlar. Düzgün yüzeyler ise form, renk ve mekana ait ilişkileri kuvvetlendirir. Soğuk, durgun ve sıkıcıdır (Doruk, 1973).

Renk, malzeme, doku, süs öğeleri gibi biçimi oluşturan elemanların moda faktörü yaratabilecek öğeler olabileceği gibi bir mobilya salt tasarımcısı veya ürünün biçimi ile de moda olabilmektedir (Vural, 2004)

Doku, içyapının dışı vurumudur. Doku insanın hem görme hem dokunma duyusuna yöneliktir. Doku tasarımında amaca uygun dokular oluşturabilmek için dokunun özelliklerinin çok iyi bilinmesi ve yararlanılması gerekir. Dokular oluşumları yönünden ikiye ayrılabilir. Her varlığın kendine özgü "doğal doku"su vardır (ağaç kabuğu, taş vb.). Doğa ürünü olmayan, insan eliyle üretilen nesnelere dokuları "yapay doku" dur (kumaşlar, örgüler, deri vb.). Duyumları yönünden; gerçek dokular gözle görülen, aynı zamanda girinti çıkıntıları hissedilen dokulardır. Görsel doku ise tasarımda nokta, çizgi, açıklık, koyuluk ve renkle yapılan dokulardır. Hacim etkisi oluşturur. Yüzeydeki girinti ve çıkıntılar sadece gözle algılanır. Parmakla dokununca hissedilmez (Alpaslan Aker, 1981).

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Mobilya tasarımı diğer mimari tasarımlar ve endüstrinin farklı alanlarındaki tasarımlardan farklı değildir. Böylelikle bu alanlarda kullanılan tasarım yöntemlerini mobilya tasarımları içinde kullanmak mümkündür. Tasarım sürecinde tasarım elemanları açısından önemli noktalar göz önüne alınarak tasarım gerçekleştirilmelidir.

Mobilya tasarımcıları tasarım süreçlerine yenilik getirerek; tek başına düzensiz görünen, tasarım elemanlarını oluşturan nokta, çizgi, yön ve doğrultu, yüzey, alan, orantı, ölçü ve boyut, biçim ve form, renk, doku'dan faydalanarak sonuçlandırmalıdır

Tasarım elemanlarının etkin kullanımı ve insan psikolojisi üzerindeki etkisinin bilinmesi ve bunun göz önüne alınarak tasarımın gerçekleştirilmesi tasarlanan mobilyanın istenen tasarım hedefine ulaşmasını sağlayacaktır.

Yatak odası için mavi, turkuaz, açık yeşil; banyo gibi ıslak mekanlarda beyaz, mavi, yeşil, turkuaz; mutfaklar da kırmızı, yeşil, sarı; oturma odaları, beyaz, mavi, açık ve doğal renkler; yemek odasında ve yemek yenen mekanlarda kırmızı, turuncu, yeşil ve sıcak renkler, küçük çocukların gittiği okullarda mavi, hastanelerde yeşil, pembe renk iç mekanlarda kullanılan ürünlerde ve yüzeylerde tercih edilebilir. Ayrıca dar mekanlarda açık renkler, geniş mekanlarda koyu renkler kullanım amacı da göz önüne alınarak kullanılması uygundur.

İç mekânı kullanacak kişilerin yaşı, mekanın kullanım amacı ve beklenen fonksiyonuna uygun renklerin ve renk kombinasyonlarının (renk çemberindeki konumları, miktarları ve tür özellikleri konusunda birbiri ile uyumlu ilişkiler içerisinde olmalı, bütünlük sağlamalı) seçilmesi gerekmektedir. Böylelikle mekânı kullanacak kişilerin verimli hareket etmesine katkı sağlanacak ve insanların psikolojisi ve sağlığı üzerinde olumlu bir etki meydana getirecektir.

#### KAYNAKLAR

- Alpaslan Aker, S. (1981). *Tasarım mesleki resim*, Ya-Pa Yayın pazarlama San ve Tic. A.Ş., Turan ofset, İstanbul.
- Andarood, H.G. (2014). *İç mimarlık alanında görsel iletişim temelli grafik tasarım çözümlenmeleri*, Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Aslan, F., Aslan, E., & Atik, A. (2015). İç mekanda algı. *İnönü University Journal of Art and Design*, 5 (11), 139-151
- Balcı, Y.B., Say, N. (2003). *Temel sanat eğitimi*, Ya-Pa Yayın pazarlama San ve Tic. A.Ş., Kelebek matbaacılık, İstanbul.
- Bozkurt, B. (2021) Temel Sanat Eğitimi ders sunumları, Ankara Üniversitesi, [https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/103049/mod\\_resource/content/1/Temel%20Sanat%20E%20C4%9Fitimi%20Hafta%2010.pdf](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/103049/mod_resource/content/1/Temel%20Sanat%20E%20C4%9Fitimi%20Hafta%2010.pdf)
- Buyurgan, S., Buyurgan, U. (2012). *Sanat eğitimi ve öğretimi*. Pegem yayınları, Ankara, 130.
- Ching, F. (2002). *Mimarlık, biçim, mekân ve düzen*, (Çev. Aydın, G.), Nobel yayınları. Ankara, 54.
- Demirarslan, D. (2019). 0-6 yaş grubu çocuğun dünyasında mobilya tasarımı. *Researcher Social Science Studies*, 7 (2), 64-76.
- Dinçer, A. (2011). *Konutlarda mekân tasarımı kriterlerinin görsel algılama açısından incelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi. Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Doruk, B. (1973). *Mimari Tasarıma Giriş Programı Üzerine Bir Araştırma*, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul
- Ertaş, D.G. (2007). *Yapısal özelliklerin endüstri ürünleri tasarımına etkileri*. Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Frieling, H., 1954, *Mensch-Farbe-Raum*, Munchen
- Ghorab, P. (2015). *Kent mobilyalarının temel tasarım ilkelerine göre değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gökaydın, N. (2010). Temel sanat eğitimi, Moss eğitim, Ankara, 72.
- Kesen, N. (2005). *Sanat sözlüğü*, Nobel yayınları. Ankara, 237.
- Kesen, N. (2009). *Sanat sözlüğü*, Ütopya yayınları. Ankara, 79.
- Konrot, M. (1989). *Okul öncesi çocukların oyun odası duvarları için seçtikleri renkler*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Eskişehir.
- Kumas Şenol, N., Elmas, A.O. (2021). Deneysel kolaj uygulamalarının temel tasarım elemanları ile incelenmesi, *Art-Sanat*, 15, 183–201. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2021.15.0008>
- Kurtoğlu, A. (1996). *Mobilya ve Ağaç Konstrüksiyonları dersi lisans ders notları* (Basılmamıştır), İstanbul Üniversitesi, Orman Fakültesi, Orman Endüstrisi Mühendisliği Bölümü, İstanbul
- Kurtoğlu, A. (2005). *Mobilya Endüstrisi dersi lisans ders notları* (Basılmamıştır), İstanbul Üniversitesi, Orman Fakültesi, Orman Endüstrisi Mühendisliği Bölümü, İstanbul
- Kurtoğlu, A., Evci, F., (1988). Mobilya tasarımı, *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, Seri B, 38 (4), 49-62.
- Martel, C. (1995). *Ben enerjyim*, Arion Yayınevi, İstanbul, 85.
- Özel, Y. (2021). İç mekân kurgusunda mobilya ve mekân kompozisyonu ilişkisi. *Avrupa Bilim*

ve *Teknoloji Dergisi*, (25), 94-104.

Özdemir, T. (2005) Tasarımda renk seçimini etkileyen kriterler, Ç.Ü. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 14, Sayı 2, 2005, s.391-402.

Özkartal, M. (2009). Resim sanatında çizgi ve çizgi ritmi üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4, 55-72.

Sandstrom, C.J. (1971). *Çocuk ve gençlik psikolojisi*, (Çeviren: Refia Semin), İÜ Edebiyat Fakültesi Matbaası, Yay. No: 1614, İstanbul.

Sengir, S., Yücel, A. (2016). Temel tasarımda çizgi üzerine. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* (ODÜSOBİAD), 6 (15), 478-487.

Sofuoğlu, S. D. (2013). *Eстетik ve tasarım psikolojisi*, Basılmamış Ders Notları, Dumlupınar Üniversitesi Simav Teknik Eğitim Fakültesi, Kütahya

Tavşan, F. (1995). *Trabzon konutları üzerinde çocuk odaları mekân ve donatı özellikleri üzerine bir araştırma*. TÜ FBE Yüksek Lisans Tezi, Trabzon.

Tütüncü, D. (2011). *Mobilya tasarımını değerlendirmede kullanılan temel kriterlerin kullanıcı algısı açısından önceliklerinin belirlenmesi*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Endüstriyel Tasarım Anabilim Dalı, Eskişehir.

Uğur, E. (2021), *Tipoğrafı II*, Final Ders notları, İstanbul Üniversitesi. <https://cdn.istanbul.edu.tr/FileHandler2.ashx?f=tipografi-ii-final-ders-notlari-2018.pdf>

Uyan, S. (2019). *Tekstilin iç mekân ve mobilya tasarımına etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık Anasanat Dalı, İstanbul.

Vural, M. (2004). *Doğadaki formların mobilya tasarımına etkisi*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yılmaz, M. (2010). *Görsel sanatlar eğitiminde uygulamalar*. Data yayınları, Ankara, 29.

URL-1. <https://tr.pinterest.com/pin/15410823708893003/> (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL-2. <http://www.fotografya.gen.tr/yazdir?9C18665ABC1A0A5F839F6C02000A26C2> (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL-3. <https://www.joom.com/tr/products/5ba3757f8b451301c6b7a5c4> (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL-4. <https://www.balkanraf.com/urun/helezon-aski/> (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL-5. <https://www.koctas.com.tr/akordiyon-aski/p/1000192709> (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL-6. <https://www.sivasgozdemobilya.com/urun/ekonomik-genis-5-cekmece-sifonyer-85x45x95cm> (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL-7. <https://www.minarmobilya.com/urun/kale-4-kapakli-2c-dolap-pera-ceviz> (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL-8. <https://tr.pinterest.com/pin/448530444142843843/> (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL9.

[https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/abdulkerim.turkaya/132881/GTG\\_Sunu\\_6.pdf](https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/abdulkerim.turkaya/132881/GTG_Sunu_6.pdf) (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL-10. <https://ahsapteknolojisi.blogspot.com/2012/03/kapilar.html?view=timeslide> (Erişim Tarihi: 8.10.2021)

URL-11.

<http://web.hitit.edu.tr/dosyalar/duyurular/hulyacakmak@hititedutr011220189A6L8V9X.pdf> (Erişim Tarihi: 8.10.2021)

URL-12.

[https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/139879/mod\\_resource/content/1/1.%20hafta-d%C3%B6n%C3%BC%C5%9Ft%C3%BCr%C3%BCld%C3%BC.pdf](https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/139879/mod_resource/content/1/1.%20hafta-d%C3%B6n%C3%BC%C5%9Ft%C3%BCr%C3%BCld%C3%BC.pdf) (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL-13. <https://www.evimitasarla.net/ev-dekorasyon-fikirleri-blog/mekanlarda-kullanilan-renklerin-insanlar-uzerindeki-etkileri/> (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL-14. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Renk> (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL-15. <http://www.biyoloji.egitim.yyu.edu.tr/ders/renk/renksetveli.html> (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL-16. <https://altinozmobilya.com/dekorasyonda-renk-uyumu/> (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

URL-17. <https://www.adoremobilya.com/adore-rainbow-genc-odasi-tek-kisilik-karyolakry-920-sx-2-sonoma-> (Erişim Tarihi: 08.10.2021)

## EXTENDED ABSTRACT

**Introduction:** Furniture design is similar to architectural design and designs in many branches of industry. The design methods used in these branches can also be used in furniture design. The variety of results obtained in the design process depends on the designer. The effective use of basic design elements is an indispensable requirement for the design process. For this reason, product designers bring innovation to the design processes.

**General Design Elements and Their Psychological Effects:** They conclude the irregular pieces by using the point, line, direction, surface, area, proportion, size and dimension, form and form, color and texture that constitute the design elements. Knowing the effective use of design elements and their effects on human psychology will enable the designed furniture to reach the desired design goal. After giving basic information about design elements, the study explains its effect on human psychology.

Although the point is conceptually formless and shapeless, its presence begins to feel when it enters the field of view. The line consists of infinite points and is essential in design. The line allows our imagination to be expressed. You can add movement, vitality, interest, etc., to a design using different aspects. Psychological effects can be gained. When the same lines are used horizontally or vertically in designs, they leave different effects. It consists of infinite points and is essential in design. Surfaces express different psychological effects according to the positions of their dimensions. Area; It affects our visual perception in two ways, closed and open. Cabinet covers and drawers provide filled areas in furniture, and empty areas are provided by shelf spaces and spaces in the furniture body. Proportion arises when two or more images come together. As the dimensions increase, the impressiveness and perceptiveness increase. Measurement is generally divided into two as visual measurement and human measurement. The shapes come in a wide variety of shapes, including rectangular, triangular, geometric, and free-form. There is a close relationship between form and function. In addition to being functional, the design should also be at a certain level in terms of aesthetics. When colors and their psychological effects are considered in essence; Yellow: Is the brightest color. It is remarkable. Yellow, the brightest color of the spectrum, is commonly used in images depicting fresh ideas, creative projects, or new business initiatives. studies have scientifically proved yellow to enhance mental activity and heighten awareness and energy levels. Red is vitality and dynamism. It shows aggression, vitality and perseverance and determination. As a primary color, red is a color entirely its own – that is to say, no other colors can come together to form a perfect red. In RGB, red is comprised of 100% red, 0% green, and 0% blue. Associated with energy, war, danger, strength, power, determination, passion, desire, and love. Enhances human metabolism, increases respiration rate, and raises blood pressure. It attracts attention more than any other color, at times signifying danger. Red is vitality and dynamism. It shows aggression, vitality and perseverance and determination. Blue: denotes relaxation. Green is the color of nature and spring. It has a cooling and calming effect. It gives confidence. Pink has relaxing and calming properties. Though it has a great number of shades and undertones, pink is most commonly known to be a pale red mixed with white. This colour represents a gentle type of love Pink stands for tenderness, vulnerability, and youth It is a calming, non-threatening color. It is linked to innocence, hope, and optimism. Pink can be linked to childhood sweetness and innocence, sometimes appearing as naïve or silly. A beautiful mixture of red and purple. Purple is often associated with luxury and power. It symbolizes power, nobility, luxury, and ambition. White is the universal symbolic color for purity, wholeness, and innocence. It makes us think of new beginnings, perfection, and elegance and serenity. The bridal dress and the doctor's uniforms are also white because they represent purity, order, and offer comfort and hope. Black is highly versatile and, depending on which angle you approach it from, you can see it as elegant, mysterious, or downright depressing—associated with power, elegance, formality, death, evil, and mystery. A mysterious color associated with fear and the unknown. Denotes strength and authority; it is considered a very formal, elegant, and prestigious color. The symbol of grief. Red, yellow and orange etc. At the same time, colors add warmth to the space, blue and green cool. Experts suggest that color choices should be chosen according to the size of the space, the direction and the amount of light. Each color affects people differently. Care must be taken to make the right choice. Colors are effective in the psychological development of children. The texture is one of the properties that make up the characteristic of an object. Every having its own “natural texture” (bark, stone, etc.). The textures of non-natural, man-made objects are “artificial textures” (fabrics, knits, leather, etc.).

**Conclusion and Suggestions:** Furniture designing people and institutions will be able to use design elements from a commercial point of view optimally. Human psychology is important, and the desire to like and buy the product should be created. Especially in common areas (school, hospital, hotel, conference hall, lobby, etc.), the desired psychological effect (peace, movement, confidence, etc.) can be created when the furniture in which the designs are made is used, considering these factors. Dark colors show areas smaller than they are, while light colors show larger. As a result, with the appropriate and conscious use of each design parameter, the effect of the designed product on the users can be as desired.


## Osman Hamdi Bey'in Resimlerinde Geleneksel İzler

Arzu TÜYBEK 

Yüksek Lisans Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi,  
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye, [arzumath42@gmail.com](mailto:arzumath42@gmail.com)

Ali Fuat BAYSAL 

Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk  
Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye, [afbaysal@gmail.com](mailto:afbaysal@gmail.com)

Ayşe Zehra SAYIN 

Öğr. Gör. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk  
Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye, [aysezehrasayin@gmail.com](mailto:aysezehrasayin@gmail.com)

### Makale Bilgileri

### ÖZ

**Makale Geçmişi**  
**Geliş:** 20.10.2021  
**Kabul:** 15.12.2021  
**Yayın:** 21.12.2021

**Anahtar Kelimeler:**  
Resim,  
Geleneksel,  
Motif,  
Osman Hamdi Bey.

Geleneksel Türk sanatlarımızın gelecek nesillere aktarımında farklı sanat dallarından ve sanatın farklı ifade biçimlerinden faydalanılmıştır. Türk resim sanatının bu bağlamda önemli bir misyon üstlendiği söylenebilir. Türk resim sanatının önemli temsilcileri arasında yer alan Osman Hamdi Bey'in eserleri, geleneksel Türk sanatlarına ait özellikleri yansıtması bakımından önem teşkil etmektedir. Bu çalışmada Osman Hamdi Bey'in eserleri, geleneksel Türk sanatlarının motif, renk ve kompozisyon özellikleri bakımından incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Araştırma kapsamında Osman Hamdi Bey'e ait olup günümüzde çeşitli müzelerde sergilenen, "İki Müzisyen Kız", "Kur'an Okuyan Adam", "Yeşil Türbe'de Dua" ve "Halı Satıcısı" isimli dört eser, örneklem olarak seçilmiştir. Yapılan incelemeler ve betimlemeler sonucunda araştırma kapsamında incelenen eserlerde, millî, kültürel ve inanca dayanan anlatım biçimlerinin sembollerle işlendiği görülmektedir. Özellikle iç mekân betimlemelerinde, esere konu olan yapının duvar ve halılarında yer alan motif, kompozisyon ve renk örneklerinin, oldukça gerçekçi ve canlı resmedildiği dikkat çekmektedir. Dolayısıyla sanatçının tablolarında kullandığı nesne ve mekânların üzerinde bulunan geleneksel motif ve desenlerin, orjinallerine bağlı kalarak yansıtıldığı tespit edilmiştir.

## Traditional Traces in Osman Hamdi Bey's Paintings

### Article Info

### ABSTRACT

**Article History**  
**Received:** 20.10.2021  
**Accepted:** 15.12.2021  
**Published:** 21.12.2021

**Keywords:**  
Picture,  
Traditional,  
Motifs,  
Osman Hamdi Bey.

It is benefited from different art styles and expressions transferring Traditional Turkish Arts to next generation. It can be said that Turkish painting art has an important role. Osman Hamdi's painting who was the important artist of Turkish paintings art reflects the features of Turkish painting. In this study Osman Hamdi's painting has been viewed on Traditional Turkish Art parts such as designs, motives, colors and compositions. Four painting that exhibits in different galleries, "İki Müzisyen Kız", "Kur'an Okuyan Adam", "Yeşil Türbe'de Dua" and "Halı Satıcısı" are chozen as sample. It's seen that national, cultural and relegionals expressions pictured by symbols. Especially in door picture are important on reality and vivid reflections by using motives, compositions and color sample of walls and carpets. As a result, it is understood that the artist reflected the traditional motives and figures as the same with real life of objects and places.

**Atıf/Citation:** Tüybek A. Baysal A. F. Sayın A. Z. (2021). Osman Hamdi Bey'in Resimlerinde Geleneksel İzler, *Konya Sanat Dergisi*, 4, 52-65.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"



## GİRİŞ

Sanat, geçmişten günümüze kadar her alanda değişim geçirmiş, gelişmiş, süreç içerisinde kendini yenilemiş ve hâlen de yenilemeye devam etmektedir.

Sanat kavramı elbette hiçbir milletin tekelinde değildir. Ancak milletler bir sanata damgalarını vurdukları oranda onun kendi öz benlikleriyle ilgili olduğunu başka milletlere kabul ettirebilir ve bunu savunabilirler. Yoksa bu çabaları taklit olarak kalmaya mahkûm olacaktır (Derman, 2001).

Ulaşılan kaynaklar göz önüne alındığında Türk resim sanatının tarihsel süreci, VIII. yüzyıldan itibaren başlamakta ve bin yıldan fazla bir zamana yayılmaktadır. Aslanapa, eski Türk resminin asıl temsilcilerinin, sanata çok yatkın olan Uygur Türkleri olduğundan ve Eski Uygur şehirleri harabelerinde bulunan minyatürler ve duvar resimlerinin Türk resminin bugüne kadar tespit edilen en eski örnekleri olduğundan bahsetmektedir (Aslanapa, 1989).

Geleneksel Türk sanatları denildiğinde, bu sanatlara giren birçok çalışma alanı olmakla beraber, teknikler tamamen farklı olsa da ortak motifler mevcuttur. Bu ortak motifler, Türk toplumunun zaman içinde bir kültür oluşturmaya, Türk süsleme sanatlarında bir üslubun gelişmesine yol açmıştır. Bu üsluba geleneksel Türk sanatları denilmektedir. Resimlerinde ele aldığı konular itibarıyla geleneksel Türk sanatlarına sahip çıkan Osman Hamdi Bey'in araştırma kapsamında ele alınan dört eseri, bu çalışmanın ana muhtevasını oluşturmaktadır.

### 1. Geleneksel Sanatların Türk Resim Sanatına Etkisi

Sanat ve kültür alanında geleneksel olarak ifade edilen biçimlerin modern sanatta doğru uygulanabilmesi, tarihî gelişmelerinin de göz önüne alınarak irdelenmesiyle mümkün olabilmektedir. Sanatsal gelişmelerin bu bağlamda tarihsel olay ve dönemler çerçevesinde değerlendirilmesi gerekmektedir.

Gelenek algısı bazı çevrelere göre muhafazakâr ve kutsal olanı destekleyen bir algılamaya mahkûmdur ve bu anlamda önyargılara maruz kalan bir kavramdır. Geleneksel kavramının geçmişten günümüze gelen bir süreç olması kaçınılmazken bizde gelenek ve modernin birbirine etkisini belirleyen temel etken Doğu-Batı ayrışmasıdır. Modern tabiri daima Batı'yı geleneksel tabiri ise her zaman Doğu'yu temsil ederek birini mistik ve dinsel, diğerini materyal ve seküler olanla ilişkilendirip bu kavramları böyle kabul etmek bazı ön yargılardan kaynaklanmaktadır. Oysa gelenek, geçmişte kalmış, tarihteki sürecini tamamlamış tabiri caizse modası geçmiş bir kavram değil, günümüzü ileriye, geleceğe aktaracak büyük ve köklü bir sürecin adıdır (İlden, 2013).

Tarih boyunca tezhip, minyatür, çini gibi geleneksel sanat alanlarından her biri resim, seramik, grafik, heykel gibi her unsurun kendi disiplin adı ile anılması çabasında olmamıştır. Oysa resim, heykel ya da plastik sanatların herhangi bir dalında çalışan bireylerin kullandıkları malzeme ve seçtikleri konu gibi pek çok unsur geleneksel tabir edilen öğelerden oluşmasına rağmen bunlar geleneksel resim, geleneksel heykel veya geleneksel seramik gibi adlandırılmaz ya da yorumlanmaz. Çoğunlukla, geleneksel adı altında farklı özelliklere sahip olan sanat dalları bir bütün olarak düşünülürken, aynı zamanda sanatın diğer alanlarından kendilerini ayırıştırma yoluna gidilmektedir.

Geçmişimizden bize miras olan ve yeni nesillere aktarmada önemli roller üstlendiğimiz geleneksel ve modern sanatların var olma sürecinden başlanarak sınıflandırmayla ilişkilendirilip ötelemek yerine sanat algısı ve eğitiminin tekrar gözden geçirilmesi gerekmektedir. Böylelikle ne oldukları, niçin ve nasıl yapıldıkları hususunda Türk sanatlarının gerekli hassasiyetle tanıtılması sağlanmış olacaktır (İlden, 2013).

## 1.1 Türk Resim Sanatı

Türklerin bilinen dört bin yıllık tarihi boyunca, değişik coğrafyalarda devlet kurarak buralarda yaşamaları daima dünyanın ilgisini çekmiştir. Arap, Çin, Hint, Fars ve elbette Batı kültürü ile karşılaştıkları ve iç içe yaşadıkları hâlde Türklerin, öz benliklerini ve kültürlerini sağlam bir şekilde devam ettirmeleri hep merak konusu olmuştur. İslam Dünyasının hâkimi olan ve Doğu-Batı ticareti ile dikkat çeken Türklerin ulaştıkları medeniyetin Batı üzerindeki etkisi, Batı'daki doğu bilimci ve seyyahların eserlerine de konu olmuştur. Türk süsleme sanatı, Türk minyatürleri, hat sanatı, damga örnekleri, kilim ve halı sanatı, dünya sanat tarihinin temel yapı taşlarındandır (Bayramoğlu, 2013).

Geleneksel sanatların hat, tezhip, çini, minyatür, halı-kilim vb. alanlarında eserler üreten sanatçılar bir yandan geçmişin izlerini taşıyan formları kendi üsluplarıyla yeniden icra ederken diğer yandan yaşadıkları zamanın da etkisiyle özgün tasarımlar ortaya çıkarmaya uğraş vermektedir (İlden, 2013).

Eski Türk resim sanatı VIII. yüzyıldan günümüze kadar üç din çerçevesinde şekillenerek Budizm, Maniheizm ve İslamiyet Devri olmak üzere üç ana bölümle bin yılı aşkın bir süreci kaplamıştır. Eski Türk resminin ana temsilcileri, sanata çok ilgili ve yetenekli olan Uygur Türkleridir. Uygur şehirleri harabelerinde bulunan, rahiplerin, müzisyenlerin tasvir edildiği, kırmızı ve koyu mavinin çok olduğu parlak renklerin kullanıldığı minyatürler ve duvar resimleri, Türk resminin bugüne değin bilinen en eski örnekleridir. Portre yapmak, yani insan yüzüne karakteristik özelliğini yansıtmak sanatı da ilk defa 750'den sonraki Türk duvar resimlerinde görülmüştür. Bu yıllara kadar insan yüzleri de, vücutlarının diğer kısımları gibi şemalarla çiziliyor ve resmin altına kişinin ismi yazılarak ayırt edilebiliyordu (Aslanapa, 2000). Her ne kadar bazı tutucu çevreler, müzik, resim ve heykel yapılmasını yanlış yorumlarla kısmen engellemeye çalışsa da hükümdarlar başarılarını sanattan da faydalanarak sergilemişlerdir. Örneğin Fatih Sultan Mehmet, İtalya'dan Bellini'yi getirterek portresini yaptırmıştır. Osmanlılarda batılı anlamda 1870'lerden sonra resim yapılmaya başlanmıştır. Osmanlı Dönemi'nde mimari sanatının gelişmesinde Türk zevkinin etkisi büyüktür. Selçuklular Dönemi'nde Türkler, yapı ve süsleme sanatına Beylikler devrinde de süren bazı yenilikler getirmişlerdir. Mekân anlayışının gelişmesi, camilerde son cemaat yerinin doğması, doluluk ve boşlukların dengelenmesi, avlunun cami gövdesine katılması, mermer kaplamanın kullanılması gibi. Osmanlı Dönemi'nde mekân anlayışı daha da gelişerek Mimar Sinan'ın eserleriyle olgunluğuna erişmiştir (Çubukçu, 1987).

16. yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin siyasal ve ekonomik gelişmelerin oldukça yüksek olduğu, yazma eserlerin, minyatürlerin, tezhip ve çini gibi sanatların verimlilikte zirvelere ulaştığı bir dönemdir. Osmanlılar, güzelliği abartılı süste değil, çizgi ve biçimlerin sadeliği ve uyumunda aramışlardır.

## 2. Osman Hamdi Bey ve Sanatçı Kişiliği

Osman Hamdi Bey, 30 Aralık 1842'de İstanbul'da doğmuş olup, Sadrazam İbrâhim Edhem Paşa'nın oğlu, İsmâil Galib ve Halil Edhem (Eldem)'in ağabeyidir. Ailesinin büyük katkısıyla çok yönlü bir kişi olarak yetişmiştir. Hukuk tahsili için 1857'de Paris'e giden sanatçı, bir taraftan hukuk alanında öğrenimine devam ederken bir taraftan da arkeolojiyle ilgilenerek, Paris Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda resim eğitimi aldı. Sanata ve özellikle de resme olan alakası hukuktan çok daha ağır basınca, zamanın ünlü ressamı olan Boulanger ve Jean-Leon Gérôme'nin atölyelerinde çalıştı. Osman Hamdi Bey, yurda döndükten sonra 1881'de Müze-i Hümâyunun müdürlüğüne getirilmesi sonrasında kültür ve sanat alanındaki çalışmaları yoğunlaşırken Türk müzeciliğinde yepyeni bir dönem başladı. Otuz yıllık Müze-i Hümâyun, Osman Hamdi'nin çabalarıyla İstanbul

Arkeoloji Müzelerine dönüştürüldü (Gündüz, 2007).

Tablolarında daha çok fotoğraflardan yararlanarak birleştirmeci üslûpta eserler veren sanatçının kompozisyonlarında, saydam bir ışık, net ve anlaşılır bir çevre düzeni, titiz bir biçimde boya kullanımı dikkat çekmektedir. Sanatçı, eserlerine formu verebilmek için ışık ve gölgeden faydalanırken, eşyanın kendi rengine sadık kalmıştır. Osman Hamdi Bey; müzeci, ressam, arkeolog ve yazar kimliklerinin yanısıra bürokrasideki başarısı, bilim adamlığı ile de anılarak, ömrünün sonuna kadar takdire şayan çalışmalar sergilemiştir. Yurt içi ve yurt dışındaki müzelerde ve pek çok koleksiyonda eserleri bulunan Osman Hamdi Bey'in "Camiden Çıkış", "Halı Satıcısı", "Yeşilcami'de Kur'an Okuma", "Kaplumbağa Terbiyecisi", "Âbıhayat Çeşmesi", "Şehzade Türbesinde Derviş ve Türbe Kapısı Önünde Kadınlar" en önemli eserlerindedir (Gündüz, 2007).

### 2.1. Osman Hamdi Bey'in Eserlerinde Geleneksel İzler

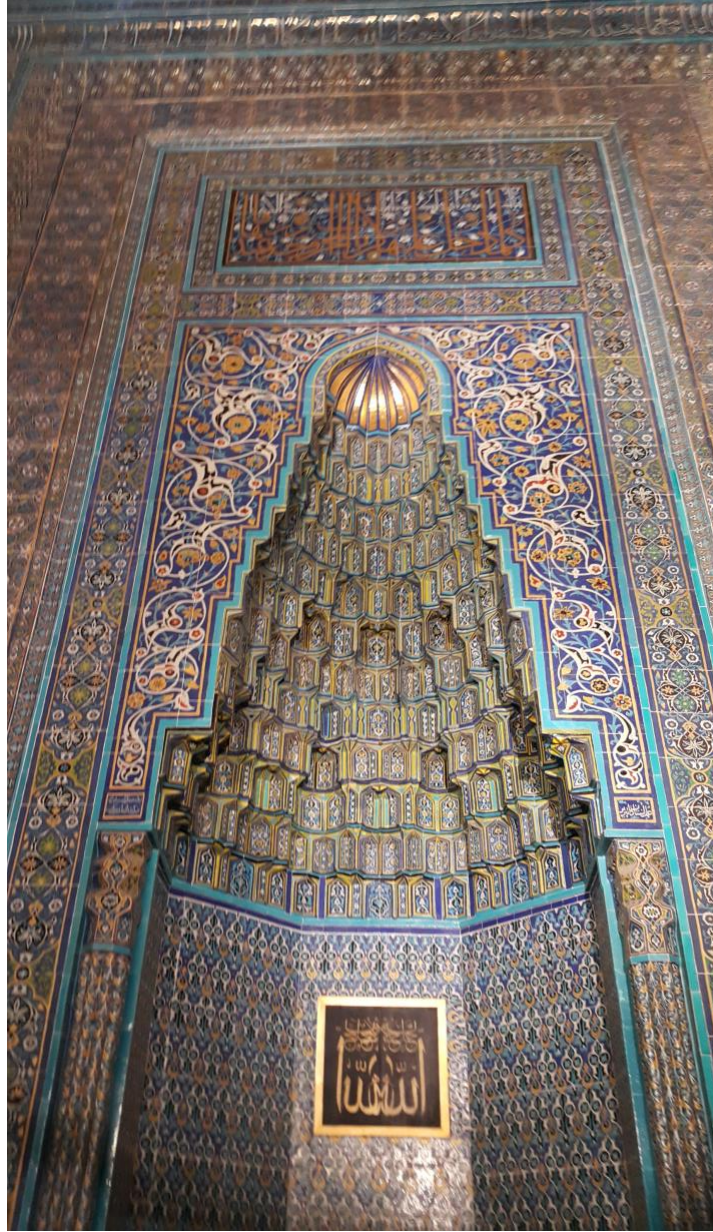
Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876), resim sanatına olan ilgi ve destek fazlasıyla artmış, sanatçıların eğitimi için gerekli imkânlar verilmiş, saray ressamlığı kurumu oluşturularak, saray için eserler toplanmaya başlanmıştır. Türkiye'nin batılı anlamda ilk tablo koleksiyonu, Dolmabahçe Sarayında oluşturulmuştur. Bu anlamda resim, son dönem Osmanlı sarayının kültür ve sanat hayatının ayrılmaz parçası olarak yer almıştır. 32. Osmanlı padişahı olarak tahta çıkan ve güçlü bir hattat, başarılı bir besteci olan Sultan Abdülaziz, resme olan ilgi ve yeteneği ile sultan-sanatçı kimliğinde yeni bir dönem başlatmıştır. Mısır ve Avrupa gezileri sırasında ziyaret ettiği saray ve müzelerde edindiği izlenimlerin de etkisiyle, pek çok Türk ressamının yetişmesinde ve resim sanatımıza kazandırılmasında önemli rol oynayan sultan Abdülaziz; sanat koruyucusu kimliği yanında, ressam kimliği ile de adını duyurmuş, Türk plastik sanatları açısından cesur adımlar atmıştır. Batılı anlamda Türk resminin ilk kuşağını yaklaşık 1850-1860 yılları arasında etkin olan asker ressamlar oluşturmuştur. 1870-1880'li yıllarda etkin olan ikinci kuşak ise Osman Hamdi Bey, Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid Bey gibi asker ve sivil ressamlar tarafından temsil edilmektedir (Kaya, 2019).

Çok yönlü bir kişiliğe sahip olan Osman Hamdi Bey'in üzerinde dikkatle durulması gereken belki de en önemli yönü ressamlığıdır. Babası tarafından Paris'e hukuk öğrenimine gönderilmiş olmasına rağmen güzel sanatlara olan ilgi ve sevgisi, hukuku geri plana atarak sanat yolunu seçmesi, belki de hayatı boyunca mutluluğu nerede arayacağını bir işaretiydi. Hamdi beyin çalışma hayatında müzeciliğe dört elle sarılmasını, arkeolojik kazılara şevkle koşturmasını sanayi-i nefise mektebini kurmasını sağlayan güzel sanatlar sevgisinin itici gücüydü. Bu sevgi ve itici güç Ressam Osman Hamdi'yi Türk toplumuna hediye etmiş oldu (Cezar, 1971).

Paris'te kompozisyon, renk, ışık, valör, ton eğitim görmüş figüratif resmin gelişiminde önemli bir yeri olan Osman Hamdi Bey, aile bireylerinin portrelerini ve bazı manzaraları natüralist bir yaklaşımla betimlemiştir. Yetiştirdiği toplumun tarihsel zenginliğini ve geleneklerini yansıttığı oryantalist konulu tablolarının, yabancı ressamların yaptığı oryantalist eserlerden farklı olduğu dikkate değer bir olgudur. Bağdat'ta Vilayet-i Umur-u Ecnebiye Müdürlüğü görevinde bulunmuş ve bu esnada kentin çeşitli görünümünü yansıtan tablolar yapmış, geleneksel öğeleri resimlerinde göstermiştir. 1871'de sarayda Teşrifat-ı Hariciye müdür muavini olmuş, günümüz tabiriyle sergi küratörlüğünü yaptığı Evrensel 1873 Viyana Sergisi'nde sergilediği kendi eserleriyle Osmanlı İmparatorluğu'na altın madalya kazandırmıştır (Kaya, 2019).

Osman Hamdi, tablolarında Doğu'da yetişmiş biri olarak, batılı ressamlardan farklı bir yaklaşımla, kendi toplumunu yansıtmıştır. Sanatçı, çalışmalarındaki modellerin büyük bir kısmında kendisi, ailesi ve çevresindeki kişilerin fotoğraflarını kullanmıştır. Bu yüzden Türk resim sanatındaki ilk portre ressamı olarak da anılır.

Osman Hamdi Bey, resimlerinde dekorasyon unsuru olarak genellikle tarihî yapıları, Osmanlı mimari eserleri ve bu eserlerdeki bezemeleri ve detayları büyük bir titizlikle kullanmıştır. Bu mimari eserlerin iç ve dış görünülerinin yanı sıra aksesuar olarak tarihî eşyalara da yer vermiş, camii ve türbelerin içerisinde bulunan rahleleri, kitapları, şamdanları, mumları, kandilleri, halıları ve hat levhaları ayrıntılı bir şekilde tuvallerine işlemiştir. Osman Hamdi Bey bazı resimlerinde daha fazla halı kullanmış ve bu halıların üzerindeki desenleri, motifleri ve renkleri gerçeğe uygun bir şekilde tasvir etmiştir. Bunun yanı sıra halıları kullanım amaçlarına uygun olarak bir kompozisyon içerisinde yansıtmıştır. Örneğin, bir halı seccade, namaz kılan bir figürle birlikte tasvir edilmiştir (Bayraktaroğlu, 2011). Bu araştırmada Osman Hamdi Bey'e ait olup günümüzde çeşitli müzelerde sergilenen, “İki Müzisyen Kız”, “Kur'an Okuyan Adam”, “Yeşil Türbe'de Dua” ve “Halı Satıcısı” isimli dört eser içerisinde barındırdığı geleneksel motifler bazında betimlenecek ve değerlendirilecektir.



**Fotoğraf 1.** *Yeşil Cami Mihrabı (URL-1)*

Tezyini motifleri ve Anadolu halk nakışlarını ve mimari yapıların süslemelerini resimlerine yansıtan Osman Hamdi Bey'in resimlerinde en sık kullandığı mimari yapı olan Bursa Yeşil Cami

erken Osmanlı çini sanatının en zengin örneklerini barındırır. Tek renkli altıgen formlu ve firuze renkli üçgen formlu çinileri günümüze kadar ulaşabilmiştir. 10 metreyi aşan yüksekliği ile mihrap (Fotoğraf 1), Anadolu'nun en önemli çini mozaik bezemelerindedir. Kufi ve nesih harflerden oluşan yazı şeridi, mukarnaslar, kabartmalı geometrik bezemeler mihrap nişini çevreler. Mihrap çinilerinde bitkisel motifler, rumiler, hatailer ve geometrik desenler; lacivert zemin üzerine sarı, firuze, yeşil renklerle kullanılmıştır. Çini bezemelerin etkili olduğu sultan locası çinilerinde mavi, yeşil ve sarı renkler daha koyudur (Maltepe, 2019).



**Şekil 1.** *İki Müzisyen Kız.* Yapım Yılı: 1880. Tekniği: Tuval üzerine yağlı boya. Boyut: 58 cm × 39 cm. Bulunduğu Yer: İstanbul Beyoğlu Pera Müzesi(URL-2)

İki Müzisyen Kız isimli eser (Şekil 1) Osman Hamdi Bey'in en önemli eserlerinden biri olup, Bursa Yeşil Camii'deki namazgâh bölümü tabloda yer alan mekândır. Bu bölümün giriş kısmında geleneksel çalgılarımızdan def ve tambur çalan iki genç kız durmaktadır. Def çalan kız

otururken, tambur çalan kız ayakta durmaktadır. Ayakta duran kız saçlarına mavi bir yemeni bağlamış, üzerinde ise krem rengi zemine altın sarısı desenler olan bir elbise ve aynı kumaştan bir şalvar vardır. Oturan kız altın sarısı renginde bir yemeni bağlamış, üzerinde ise mavi üzerine altın sarısı renginde şeritler olan bir üç etek vardır (Harmankaya, 2015).

Söz konusu tablo, caminin namazgâh bölümünde (Fotoğraf 2) iki farklı geleneksel Türk müzik aletinin sazını çalan genç, iki farklı pozisyondaki kızla yetenekli Osmanlı kadını temsil ediyor. Osman Hamdi Bey'in yapıtlarının genel bir üslubu olarak Batılılaşma döneminde çeşitli yeteneklere ve güçlü kişisel kimliklere sahip kadın figürleri önemli rol oynamıştır. Bu yüzden bu resim dahil yapıtlarında enstrüman çalan, kitap okuyan kadınlara rastlıyoruz. Aynı zamanda Osman Hamdi Bey'in resimlerinde diğer batılı oryantalistlerin aksine cinselliğe vurgu yapılmamaktadır. Yani bu çalışmadan da görebileceğimiz gibi kadınların, dönemin giyiniş tarzlarına uygun olarak kapalı giyindikleri göze çarpmaktadır. Bu eserin en önemli özelliklerinden biri de Hamdi Bey'in Osmanlı kültürüne ait süsleme eşyalarına yaklaşımıdır. Halı, oyma ahşap işçiliği, çini, taş oymacılığı ve def gibi unsurlar eserlerinde sık rastlanır. Üstelik hocası Jean-Léon Gérôme'dan etkilenen Osman Hamdi Bey, dönemin geleneksel temalarını isimlerinde konu olarak tasvir etmeyi tercih eden hatta bazı eserlerinde belge niteliği taşıyan detaylara yer veren bir sanatçıdır (Yerli, 2020).



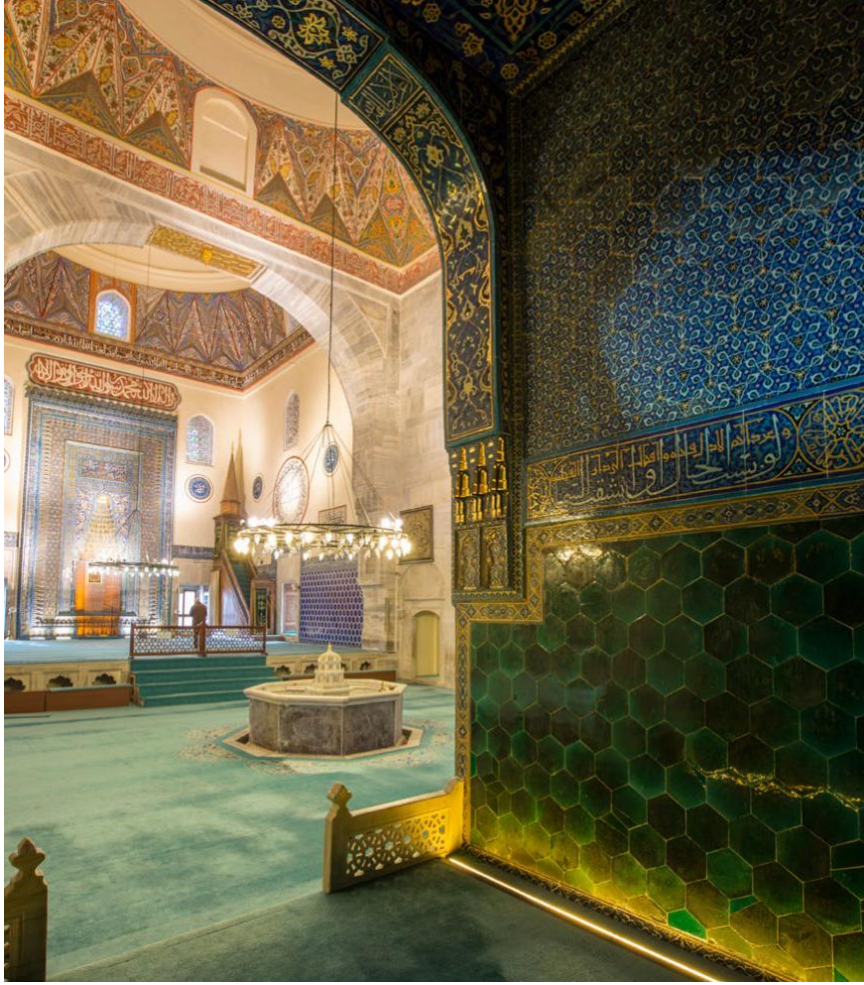
**Fotoğraf 2.** *Yeşil Camiinin Namazgâh Bölümü (URL-3)*

1880 yılında yaptığı “İki Müzisyen Kız” tablosunda kullandığı mekânı bu kez Osman Hamdi Bey başka bir tablosunda gerçek mekânla, yani Bursa Yeşil Camii'den bir bölümü, bu defa daha uyumlu olarak “Bursa Yeşil Camii’de” tablosunda kullanmıştır.



**Şekil 2.** *Kuran Okuyan Adam (Kur'an Tilaveti)*. Yapım Yılı:1910. Tekniği: Tuval üzerine Yağlıboya. Boyut:72,5 cm x 53 cm. Bulunduğu Yer: Sabancı Müzesi İstanbul (URL-4).

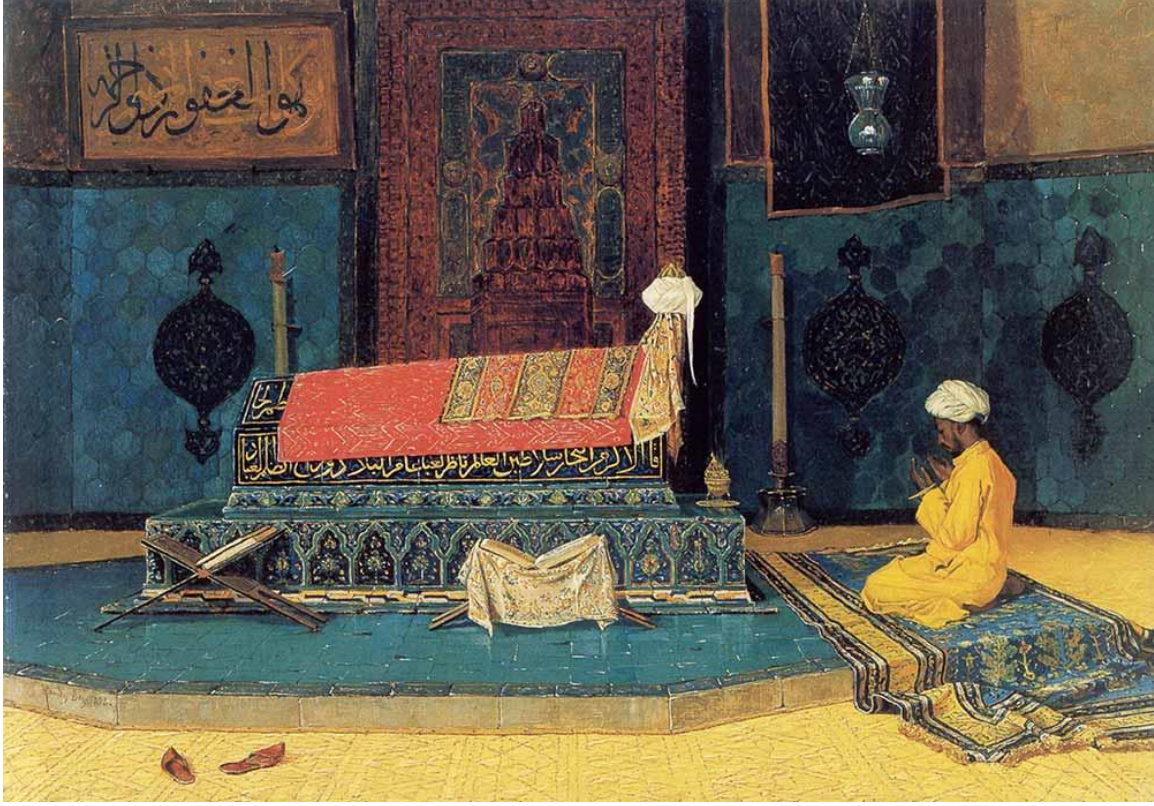
“Kuran Okuyan Adam (Kur'an Tilaveti)” isimli tabloda (Şekil 2) Osman Hamdi Bey, kendisini Kur'an okurken resmetmiştir. Osman Hamdi Bey bu resimde bir tasarrufta bulunmuş olup, caminin girişini normalde bulunmadığı bir konuma yerleştirmiştir. Girişte soldaki eyvan olduğu anlaşılan mekânda Kur'an tilavetini gerçekleştiren kişinin (kendisinin) hemen üzerinde bulunan iki belirgin yazı vardır. İlki ressamımızın diğer bazı tablolarında da kullanacağı sarı renkli “Müheymîn olan Rabbimin mağfiretine tevekkül ettim. O çokça bağışlayan merhamet sahibidir.” mealindeki yazı, ikincisi ise bu eyvana has olan “Dağlar parça parça olsa, gökler yarılrsa bile” anlamındaki yazıdır. Bu yazı Arapça olsa bile aslında Yeşil Camii'yi öven Farsça bir şiirin son cümlesidir (Kaptan, 2017).



**Fotoğraf 3.** Bursa Yeşil Cami Girişinin Sol Tarafındaki Mahfil (Altepe, 2017).

Eserde geleneksel motifler net olarak dikkat çekmektedir. Bursa Yeşil Cami’de Kur’an okuyan bir figür resmedilirken Yeşil Cami çini özellikleri yansıtılmaya çalışılmış, figürün arkasındaki duvar kaplamasında yeşil altıgen formlu çiniler kullanılmıştır. Fotoğraf 3’te görüldüğü gibi caminin orijinal duvarında ise bu altıgen formlar üzerinde altın yıldız motifler yer almaktadır. Burada bulunan yazının üzerinde ise kufi ve sülüs yazılı kitabe resmedilmiştir. Ek olarak sol tarafta bulunan kemer altında koyu lacivert zemin üzerine sarı ve açık mavi renklerinde rumi motifler bezenirken turkuaz zemin üzerinde mukarnas çinilerde kullanılan renk sarıdır (Maltepe, 2019).





**Şekil 3.** *Yeşil Türbe'de Dua.* Yapım Yılı:1882. Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.  
Bulunduğu Yer: Kudret Türksan Koleksiyonu (Maltepe, 2019).

1882 de yapılan “Yeşil Türbe’de Dua” eserinde (Şekil 3), Yeşil Türbe’nin yine mekân olarak kullanıldığı görülmektedir. Detayları oldukça fazla görülen sanduka çinilerinde sandukanın üzerine oturtulduğu kaidenin en alt tarafında sarı, turkuaz ve kobalt mavi renklerinde geometrik geçme motifler dikkat çekmektedir. Üstünde ise kısımlara ayrılmış rumi ve hatai motifli lacivert ve turkuaz formlu çiniler görülmekte olup, sandukanın kaidesi ise sarı turkuaz rumi motifleri ile bezenmiştir. Diğer resimlerden farklı olarak duvarları kaplayan yüzey çinileri turkuaz tek renkli altıgen formlu çinilerin ortalarında madalyon formlu tasarımlar yer almaktadır.



**Şekil 4.** *Halı Satıcısı.* Yapım Yılı:1888. Tekniği: Tuval üzerine yağlıboya.  
Bulunduğu Yer: Berlin Devlet Müzesi (URL-5)

Osman Hamdi Bey'in, "Halı Satıcısı" adlı tablosunda (Şekil 4) Doğu Anadolu Bölgesi'ne ait olduğu tahmin edilen büyük hayvan motifli bir halı tasviri dikkat çekmektedir. Stilize hayvan motiflerinin yanı sıra yaprak, çiçek, gül gibi motifler kenar kısımlara yerleştirilmiştir. Bu halının hemen hemen aynı kompozisyonunda iki adet halı, Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde yer almaktadır. Duvarda asılı olan halının XIX. yüzyıla ait bir Anadolu Yörük halısı, satıcının elinde tuttuğu halının ise XIX. yüzyıla ait bir Kafkas halısı olduğu söylenebilir. Sarı renkli zemin üzerine ise tek sıra bordür ve tekrar eden motifler hâlinde minik kareler içerisinde stilize kuş motifleri yer almakta, küçük üçgenlerden oluşturulmuş bir sıra zikzak ve son olarak mavi renkli iki ince bir bordür yer bulunmaktadır (Bayraktaroğlu, 2011).

### DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Ressamlarımız Anadolu'nun binlerce yıllık kültürel mirasından ve yaşantısından izleri, bazı eserlerde gerçekçi bazı eserlerde izlenimci ya da soyut yorumlarla çalışmalarına aktarmışlardır. İlk portre ressamlarımız arasında gösterilen Osman Hamdi Bey de sadece manzara resimleri yapmamış; aynı zamanda çok sayıda figürün yer aldığı kompozisyonlar kurgulayarak, Türk kültürüne ait motifleri işlemiştir.

Avrupa'da aldığı resim eğitimi ile Osmanlıya geri dönüş yapan ve en nadide eserlerini, Osmanlı topraklarında veren Osman Hamdi Bey, farklı bölgelerde yapmış olduğu görevler sebebiyle tablolarında çok geniş bir perspektif kullanmış ve geniş bir tablo kataloğu oluşturmuştur. Ressam, Anadolu dışında yer alan mimari ve mimari elemanları da tablolarında kullanmıştır. Osman Hamdi Bey, tablolarında kullandığı bazı mimari eserleri yerinde inceleyip tuvaline işlerken bazı mimari eserleri ise fotoğraf yoluyla tablosunda kullanmıştır. Bir mimari yapıyı, birden fazla tablosunda kullandığı da olmuştur.

Çoğunlukla fotoğraflardan tek tek kopyaladığı özgün nesnelere kolaj tekniğiyle bir araya getiren Osman Hamdi, resimlerinde sahneleri ve onları oluşturan öğeleri foto-gerçekçi betimlemelere dayanarak kurgulamıştır. Çini, özellikle son dönemlerinde Osman Hamdi Bey'in yaptığı resimlerde oldukça fazla kullandığı dekoratif bir unsurdur. Sanatçının resmettiği tablolarının bazılarında İznik çinilerinden örneklerle rastlanırken, bazılarında ise binaların süslemelerinde hat örnekleriyle bezeli çinilere, çiçek bezemeli bordürlere yer verilmiştir. Genellikle kurguladığı ortamda mimari süslemelerin yanı sıra; İslami özelliklere sahip bir figür, renkli geleneksel bir elbise benzeri giysi ve başlık, yazmalar, şamdanlar, rahleler, halılar, lambalar gibi birkaç tane yöresel nesne bulunur. Resimlerinde çiniler, hat sanatı örneği kitabeler, oymalı ahşap kapılar, sivri kemerler gibi dekoratif malzemelerle donanmış, kısmen mimari bir ortamda özellikle renklerin uyumuna, kumaşların yumuşak parıltısına, sırlı çinilere rastlamamak mümkün değildir (Kuvvetli, 2018).

Sonuç olarak bu çalışmada; eserlerine geleneksel sanatları yansıtmış 19. yüzyıl oryantalist ressamları arasında yer alan fakat diğer oryantalist ressamlardan farklı olarak yansıttığı kültürün bulunduğu topraklarda doğmuş, o kültürü almış, sanatıyla, mimarisiyle iç içe olmuş olan Osman Hamdi Bey'in dört eserini incelemeye çalıştık. Her ne kadar Paris'te eğitim alıp Batılı ressamlarla çalışsa da eserlerindeki detayları incelediğimizde geleneksel sanatların Doğu ve Batı tasavvurlarının, kimi zaman gerçekçi kimi zaman da izlenimci yorumları görülmektedir. Sanatçının eserlerinin birçoğunda gerek kurgu aşamasında mimari mekân kullanımı olarak gerekse mekân süslemeleri açısından Osmanlı mimari eserlerini ve bu eserlerdeki motifleri süsleme unsurlarını, bezemeleri büyük bir titizlikle işlemesi bakımından geleneksel sanatlarımızdan izler taşıdığı açıktır.

## KAYNAKLAR

- Altepe, R. (2017). Osman Hamdi Bey'in Tablolarında; Yeşil Cami Yazıları. *Bursa'da Zaman*, s. 18-23.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı El Kitabı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aslanapa, O. (2000). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bayraktaroğlu, S. (2011, Aralık). Osman Hamdi Bey'in Tablolarındaki Bazı Halı Tasvirleri Ve Bu Halılardaki Motifin İrdelenmesi. *Vakıflar Dergisi*, 171-185.
- Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. *Kalem İşi Dergisi*, 1(2), 1-40.
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi* (1. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çubukçu, P. D. (1987). Kültür Tarihimizde Sanatın Değeri. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 29(1), 135-144.
- Derman, M. (2001). *Osmanlı Hat Sanatı*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Gündüz, F. (2007). Osman Hamdi Bey. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt. 33, ss.468-469). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Harmankaya, H. (2015, Temmuz). Osmanlı Dönemi Oryantalist Resimlerde Görülen Kadın Figürleri Ve Giyim Özellikleri. *Special Issue On The Proceedings Of The 4th Iscs Conference*, 764-781.
- İlden, S. (2013). Geleneksel Sanatların Ötekileştirilmesi Sorunu. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6(12), 241-251.
- Kaptan, Ö. (2017, Nisan). Osman Hamdi Bey'in Tablolarında; Yeşil Cami Yazıları. *Bursa'da Zaman*, S. 18-24.
- Kaya, G. S. (2019). Sultan Abdülaziz Ve Döneminin Resim Sanatı. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*, 77-101.
- Kuvvetli, F. (2018). Görünenin Ötesinde Osman Hamdi Bey, İstanbul: Çağatay Anadolu Kitap Yayınevi Ltd.
- Maltepe, Z. B. (2019). *19. Yüzyılda Oryantalist Ressamların Eserlerinde Çini Sanatı*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MEGEP. (2009). *Bitkisel Motif Çizimi*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- MEGEP. (2011). *Motif Çizim Temel Teknikleri*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- YERLİ, S. (2020). Osman Hamdi Bey'in Resimlerinde Tinsellik. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 5(11), 245-254.
- URL-1:[https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ye%C5%9Fil\\_Cami\\_mihrab%C4%B1.jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ye%C5%9Fil_Cami_mihrab%C4%B1.jpg) (Erişim Tarihi: 15.09.2021).
- URL-2:[https://blog.peramuzesi.org.tr/wp-content/uploads/2013/04/SVIKV.RK\\_.0009.jpg](https://blog.peramuzesi.org.tr/wp-content/uploads/2013/04/SVIKV.RK_.0009.jpg) (Erişim Tarihi: 15.09.2021).
- URL-3:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Bursa014.jpg> (Erişim Tarihi: 16.09.2021).
- URL4:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Kur%27an\\_Til%C3%A2veti\\_\(tablo\)#/media/Dosya:Osman\\_Hamdi\\_Bey\\_-\\_Kur%E2%80%99an\\_Tilaveti\\_-\\_Reciting\\_the\\_Quran\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kur%27an_Til%C3%A2veti_(tablo)#/media/Dosya:Osman_Hamdi_Bey_-_Kur%E2%80%99an_Tilaveti_-_Reciting_the_Quran_-_Google_Art_Project.jpg) (Erişim Tarihi: 20.09.2021)
- URL5:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Hal%C4%B1\\_Sat%C4%B1c%C4%B1s%C4%B1#/media/Dosya:1888\\_Bey\\_Persischer\\_Teppichh%C3%A4ndler\\_auf\\_der\\_Stra%C3%9Fe\\_anagoria.JPG](https://tr.wikipedia.org/wiki/Hal%C4%B1_Sat%C4%B1c%C4%B1s%C4%B1#/media/Dosya:1888_Bey_Persischer_Teppichh%C3%A4ndler_auf_der_Stra%C3%9Fe_anagoria.JPG) (Erişim Tarihi: 20.09.2021)

### EXTENDED ABSTRACT

It is benefited from different art styles and expressions transferring Traditional Turkish Arts to next generation. It can be said that Turkish painting art has an important role. Osman Hamdi's painting who was the important artist of Turkish paintings art reflects the features of Turkish painting. In this study Osman Hamdi's painting has been viewed on Traditional Turkish Art parts such as designs, motives, colors and compositions.

In this article four painting that exhibits in different galleries, "İki Müzisyen Kız" , "Kur'an Okuyan Adam", "Yeşil Türbe'de Dua" and "Halı Satıcısı" are chozen as sample. Osman Hamdi Bey's these works were examined and evaluated in terms of motif, color and composition features of traditional Turkish arts.

The work named "İki Müzisyen Kız (Two Musician Girls)" (Photo 2) is one of Osman Hamdi Bey's most important works, and the prayer place in Bursa Yeşil Mosque is the place in the painting. In the introductory part of this section, there are two young girls playing the tambourine and tambourine, our traditional instruments. While the girl playing the tambourine is sitting, the girl playing the tambourine is standing. The standing girl is wearing a blue dress with gold patterns on a cream-colored background, and a baggy bag made of the same fabric. The seated girl has tied a golden yellow sash, and is wearing three skirts with gold stripes on blue. As we can see from this study, it is striking that women dressed in closed clothes in accordance with the dressing styles of the period. One of the most important features of this work is Hamdi Bey's approach to ornaments belonging to Ottoman culture.

In the painting named "Kur'an Okuyan Adam (Quran Recitation)" (Photo 4.), Osman Hamdi Bey portrayed himself while reading the Quran. In this painting, Osman Hamdi Bey has placed the entrance of the mosque in a location where it would not normally be. At the entrance, which is understood to be the iwan on the left, there are two distinctive inscriptions located just above the person who performed the Qur'an recitation. The first of these inscriptions is the yellow text that the artist used in some of his other paintings. The second of the articles is the last sentence of a Persian poem praising Bursa Yeşil Mosque. The traditional motifs clearly draw attention in the work. While a figure reciting the Qur'an was depicted in Bursa Green Mosque, Green Mosque tile features were tried to be reflected, and green hexagonal tiles were used on the wall covering behind the figure.

In the work named "Yeşil Türbe'de Dua (Prayer in the Green Tomb)", built in 1882, it is seen that the Green Tomb was again used as a place. Geometric interlaced motifs in yellow, turquoise and cobalt blue colors draw attention on the bottom side of the pedestal on which the sarcophagus is placed on the sarcophagus tiles, of which the tile details are abundant. On the top, dark blue and turquoise tiles with rumi and hatai motifs can be seen, and the pedestal of the sarcophagus is decorated with yellow turquoise rumi motifs. Unlike other paintings, there are medallion-shaped designs in the middle of the turquoise monochrome hexagonal tiles that cover the walls.

In Osman Hamdi Bey's painting "Halı Satıcısı (The Carpet Seler)" (Picture 4), a depiction of a carpet with a large animal motif, which is thought to be Eastern Anatolian carpets, draws attention. In addition to stylized animal motifs, motifs such as leaves, flowers and roses are placed on the edges. Two carpets with almost the same composition of this carpet are in Ankara Foundation Works Museum. The carpet hanging on the wall XIX. An Anatolian Yörük carpet belonging to the XIX century, the carpet held by the seller is from the XIX. It can be said that it is a Caucasian carpet belonging to the 19th century.

In this research, 4 works of Osman Hamdi Bey, who was among the orientalist painters who reflected traditional arts in his works in the 19th century, were examined. Osman Hamdi Bey, who returned to the Ottoman Empire with the painting education he received in Europe and gave his most precious works in the Ottoman lands, used a wide perspective in his paintings and created a wide catalogue, due to the duties he had done in different regions. The painter also used architectural and architectural elements outside of Anatolia in his paintings. While Osman Hamdi Bey examined some of the architectural works he used in his paintings on-site and embroidered them on his canvas, he used some architectural works in his painting through photography. He used an architectural structure in more than one of his paintings.

Osman Hamdi, who mostly brings together the original objects that he copied one by one from the photographs with the collage technique, fictionalized the scenes and the elements that make them up in his paintings based on photo-realistic descriptions. Tile is a decorative element that Osman Hamdi Bey uses a lot in his paintings, especially in his last period. In some of the paintings painted by the artist, examples of Iznik tiles are found, while in some of the decorations of the buildings, tiles decorated with calligraphy samples and borders with flower decorations are included. In addition to the architectural decorations in the environment he usually constructs; There are several local objects such as a figure with Islamic features, a colorful traditional dress-like dress and headdress, writings, candlesticks, lecterns, carpets, lamps. It is impossible not to come across especially the harmony of colors, soft glow of fabrics, glazed tiles in a partially architectural environment equipped with decorative materials such as tiles, calligraphy inscriptions, carved wooden doors, pointed arches in his paintings.

Although Osman Hamdi Bey studied in Paris and worked with Western painters, sometimes realistic and sometimes impressionist interpretations of traditional arts are seen in his works. It is clear that many of the artist's works bear traces of our traditional arts, both in terms of the use of architectural space during the editing phase and in terms of space decorations, in terms of processing Ottoman architectural works and the motifs, ornamental elements and decorations in these works with great care.

## Kanto Kitabı<sup>1</sup>

Değerlendiren: Muhammed KALENDEROĞLU 

Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları  
Anabilim Dalı  
Türkiye, [muhammedkalenderoglu@icloud.com](mailto:muhammedkalenderoglu@icloud.com)

### Makale Bilgileri / Article Info

#### Makale Geçmişi (Article History):

Geliş (Received): 17.09.2021

Kabul (Accepted): 30.10.2021

Yayın (Published): 21.12.2021

Atıf/Citation: Kalenderoğlu M. (2021). Kanto Kitabı, *Konya Sanat Dergisi*, 4, 66-68.

Prof. Dr. Emine Gürsoy Naskali'nin editörlüğünde hazırlanan *Kanto Kitabı*'nın ilk baskısı 2018 yılında İstanbul'da yapılmıştır. Kitap, XIX. yüzyıl İstanbul'unda kantonun ortaya çıkışı ve eğlence hayatına girişinden bahsetmekte, dönemin ünlü kantocularının isimleri ile kantoların yer aldığı güfte mecmuaları hakkında bilgi vermekte, kantonun edebiyatımızdaki yansımalarına değinmektedir.

*Kanto Kitabı*'nın ilk göze çarpan özellikleri hakkında şunlar söylenebilir: Eser giriş dahil altı bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler *Kanto*, *Kantonun Tanımı ve Dönüşümü*, *Gelenek İçinde Kanto Mecmuaları*, *Şarkılı Kantolu Karagöz Kitabı*, *Talúat Tiyatrosunun Edebiyatımıza Mirası: İbiş'in Rüyası*, *Torbali'nin Korucuk Köyünde Kanto ile İlgili İki Anlatım* şeklinde sıralanmıştır. Kitapta yer yer tablo ve görsellerden yararlanılarak ilgili makaleler içerik yönünden zenginleştirilmiştir.

Eserin *Kanto* başlığını taşıyan birinci bölümünü Ruhi Ayangil kaleme almıştır. Bu kısımda kantonun sözlük anlamı verilerek, "19. yüzyıl İstanbul'unda tiyatro oyunlarının önemsenmediği talúat tiyatrolarında çeşitlilik sağlamak ve birkaç saat boyunca halkın ilgisini canlı tutmak amacıyla, asıl oyun dışında söylenen fantezi şarkılar" şeklinde tanımlanmaktadır (s. 3). Ardından kantonun Türk tiyatrolarına ilk olarak ne zaman girdiğinden bahsedilmektedir. Yazar, kantonun; güftelerinin gündelik zevklere hitap etmesi ve ezgilerinin kolayca tekrar edilebilmesinden yola çıkılarak bir tür "alt kültür musikisi" şeklinde tanımlanmasına dikkat çekmektedir (s. 4). Ruhi Ayangil bu bölümde, Osmanlı'da ilk defa sahnede görülen Aranik Hanım, Papasköprülü Amelya Hanım, Deniz Kızı Eftalya ve Şevki Bey gibi kantoculardan bazılarını zikrederek, onların okudukları kantoların isimleri ve makamları hakkında bilgiler vermekte, günümüzde kanto geleneğini yaşatan isimlerden de bahsetmektedir (s. 5-6). Kantoların işlediği temaya göre farklı isimler almasından bahseden yazar, bu konular arasında popüler olan çoban kantosu hakkında da malumat vermektedir (s. 7-8).

Kitabın *Kantonun Tanımı ve Dönüşümü* isimli ikinci bölümünü Özge Şen Tuncel hazırlamıştır. Bu başlık altında, tıpkı birinci bölümde olduğu gibi kantonun sözlük anlamı verilerek Osmanlı'ya girişiyle ilgili tarihsel süreçten bahsedilmektedir. Yazar, kantonun tanımını şu şekilde yapmaktadır: "19. yüzyılın sonlarında İstanbul'un tiyatro çevrelerinde ortaya çıkan, müzik, dans ve teatral öğeler bir arada kullanılarak sahne üzerinde sergilenen bir

1. Naskali., E. G. (ed.) (2018). *Kanto Kitabı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)"

kültür ürünüdür. Yapılan bu gösteri sırasında söylenen şarkı da, gösterinin kendisi de kanto olarak adlandırılmıştır” (s. 13). Yazara göre Cumhuriyet’in ilk yıllarında plak ve gramofon kullanımının artması, kantonun farklı bir boyuta evrilmesine yol açmıştır. Plak şirketleri, kantocuların bestelerini kaydederek piyasaya sürmüş, sahne merkezli bir gösteri olan kantolar da zamanla görsel işlevini yitirerek işitsel özelliğiyle öne çıkmaya başlamıştır (s. 17). Kantoların isimleriyle, Cumhuriyet’in kadın üzerindeki algısı arasında bir ilişki kuran yazar; kadının değişen giyim alışkanlıklarını konu edinen “Bereli Kız” kantosu, kadın taksi şoförlerinden bahseden “Kadın Şoför” kantosu ve iş hayatında sekreter olarak çalışan kadınları anlatan “Daktilo” gibi kantolarla kadının toplumsal hayattaki konumunun ifade edilmek istendiğine dikkat çekmektedir (s. 18-19).

*Gelenek İçinde Kanto Mecmuaları* başlıklı üçüncü bölüm, Neslihan Koç Keskin ve Münevver Yoloğlu tarafından kaleme alınmıştır. Bu kısımda yazarlar, 1880-1919 yılları arasında neşredilen 28 kanto mecmuası ile kanto ihtiva eden iki elyazması defteri incelemişlerdir. Bu bölümde kantocular hakkında verilen bilgiler arasında dikkat çekilen bir husus da kanto mecmualarında ismi yer alan İsmail Hakkı Efendi’nin müezzin olduğudur (s. 28). Makalenin ek kısmında incelenen mecmuaların özellikleri bir tablo halinde “Mecmua Adı, Derleyici/Neşreden Adı, Basım Yeri, Basım Tarihi, Sayfa Sayısı” verilerek gösterilmiştir (s. 30-32). Çalışmada yer alan ikinci tabloda ise “Mecmua ve Kanto Adı, Sayfa No, Makam, Usul, İcracı/Bestekâr-Seslendirici” bilgileri verilmiştir (s. 32-39). Yazarlar inceledikleri mecmualar arasında sadece *Nuhbe-i Elhân*’ın notalı olduğu, Aleko Baconos’un eserinin de musikişinasların görsellerini içerdiği bilgisini vermektedirler. Çalışmada tabloların ardından Osmanlı süreli yayınlarında yer alan kantoya dair birkaç görsele yer verilmektedir. Bu bağlamda kadın ve erkek kantoculardan Aleko Efendi, Abraham Caracach, Peruz Terzekyan ile Shamiram Kelleciyan gibi isimlerin fotoğrafları çalışmaya zenginlik katmaktadır (s. 42-45).

*Kanto Kitabı*’nın dördüncü makalesi, *Şarkılı Kantolu Karagöz Kitabı*’dır. Bünyamin Tan’ın hazırladığı bu çalışma, kitaptaki diğer makalelere kıyasla oldukça hacimlidir. 185 sayfalık *Kanto Kitabı*’nın 115 sayfasını oluşturan bu çalışma, önceki makalelerde olduğu gibi bir kanto tanımı yaparak başlamaktadır. Yazar, Hacivat-Karagöz karakterlerinin ilk defa ne zaman ortaya çıktığına dair farklı görüşleri aktarmakta (s. 48), ardından makalenin konusunu oluşturan *Şarkılı Kantolu Karagöz Kitabı* hakkında bilgiler vermektedir. Söz konusu kitabın 1909 yılında İhsan Rahim tarafından neşredilen bir eser olduğunu ve bu eserin; oyun metinlerinin sonlarına ilave edilen marş ve şarkılarıyla Karagöz-Hacivat oyunlarında daha önce hiç görülmemeyen yenilikleri içerdiğine dikkat çekmektedir (s. 49). Bünyamin Tan, yaptığı araştırmada *Şarkılı Kantolu Karagöz Kitabı*’nın ilk cildindeki on hikâyeye ulaşabildiğini ifade etmektedir. Çalışmasında da ulaşabildiği bu on adet Karagöz-Hacivat oyununun metinlerine yer vermektedir (s. 54-161). Bu metinlerin içerisinde yer alan şarkı ya da marşlar da güfte ve bestekar bilgileriyle birlikte verilmektedir.

*Talûat Tiyatrosunun Edebiyatımıza Mirası: İbiş’in Rüyası*, kitabın beşinci makalesidir. Efnan Dervişoğlu’nun hazırladığı bu bölümde Tarık Buğra’nın *İbiş’in Rüyası* adlı romanı konu alınmıştır. Yazar, romanın yazım aşamasından ve romanda yer alan karakterlerin gerçek hayatta kimlerden esinlenilerek oluşturulduğundan bahsetmektedir (s. 168). Çalışmada yer yer *İbiş’in Rüyası* isimli romandan alıntılar yapılarak kantocu karakterler ve talûat tiyatrosu üzerinden dönemin kanto anlayışına dair bir çıkarım yapılmak istenmiştir (s. 171-175).

*Torbalı’nın Korucuk Köyü’nde Kanto ile İlgili İki Anlatım* başlıklı iki sayfalık son bölüm ise Necat Çetin ve Enes Hançer’in Korucuk Köyü sakinleri ile yaptıkları röportaja ayrılmıştır. Bu kısa bölümde köy sakinlerinden iki kişinin kanto hakkındaki düşüncelerine yer verilmiştir (s.179-180).

*Kanto Kitabı*, muhtevalarından kısaca bahsettiğimiz beş makale ile bir röportajın derlenmesiyle oluşmaktadır. Kitaptaki çalışmaların hemen hepsinde kantonun sözlük tanımı, tarihsel süreçteki oluşumu ve talûat tiyatrolarıyla olan ilişkisinden bahsedilmektedir. Bu haliyle, çalışmanın tamamına bakıldığında kanto hakkında birtakım tekrarların meydana geldiği görülmektedir. Okuyucunun dikkatinden kaçmayacak düzeyde olan bu tekrar durumunun düzeltilmesi, kitabın akıcılığına müsbet yönde katkı sağlayacaktır.

*Kanto Kitabı*'nın bütününe bakıldığında, çalışmaların uzunluk kısalık açısından birbirlerine yakın olmadıklarını söylemek mümkündür. Kitaptaki bazı makalelerin oldukça kısa (birinci makale 6, ikinci makale 10; röportaj ise 2 sayfa), bir makalenin de içeriği dolayısıyla oldukça hacimli olduğu (115 sayfa) belirtilmelidir. Kitapta benzer hacimdeki çalışmaların yer almayışı esere yapılabilecek olumsuz ve büyük bir eleştiri olmamakla birlikte, çalışmaların hacim yönünden daha dengeli olmaları beklenirdi.

Tüm bu değerlendirmeler sonucunda *Kanto Kitabı*, dönemin meşhur kantocularından, kanto ihtiva eden mecmualardan ve kantonun edebiyatımıza olan yansımasından; daha önce görülmeyen bir yenilik olarak Hacivat Karagöz oyunlarına ilave edilen kanto metinlerinden bahsetmektedir. Dönemin ünlü kantocularının fotoğraflarını ve kantonun süreli yayınlara yansıyan görsellerini ihtiva etmesi bakımından da ilgi çekici görünmektedir.

