



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

sanat ve tasarım DERGİSİ | HAZİRAN 2025 SAYI: 36



G
S
F

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SD sanat ve tasarım DERGİSİ | HAZİRAN 2025 SAYI:36

Adres: Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75 Fax: (312) 425 34 10
E-posta: std@hbv.edu.tr Web Sitesi: www.hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. Mehmet Naci Bostancı
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Rektörü

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Prof. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

Editör

Doç. Dr. Nesli Tuğban Yaban
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Yabancı Dil Editörü

Prof. Kağan Olguntürk
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Ön Okuma

Arş. Gör. Ahmet Keleş
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Redaksiyon/Son Okuma

Arş. Gör. Ahmet Keleş
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

İç Sayfa Tasarımı - Uygulama

ve Elektronik Yayın Görevlisi
Arş. Gör. Selin Nimet Aydın
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Kapak Tasarımı ve**İç Kapak Fotoğrafı**

Prof. Çiğdem Demir
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Bekir Eskici
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bülent Salderay
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ersin Karaman
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hakan Pehlivan
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Berna Çağlar Eryurt
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Bilim ve Danışma Kurulu

Ord. Prof. Dr. Arif Aziz
Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncəsənət
Üniversitesi (Bakü-Azerbaycan)

Prof. Dr. Adnan Tepecik
Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım
ve Mimarlık Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Alev Çakmakoğlu Kuru
Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi
(Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan
Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Muğla-Türkiye)

Prof. Dr. Aysun Altunöz
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Ayten Koç Aydın
Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi
(Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Canan Deliduman
KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve
Tasarım Fakültesi (Konya-Türkiye)

Prof. Emine Yıldız Doyran
Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve
Mimarlık Fakültesi (Düzce-Türkiye)

Prof. Dr. Fabio L. Grassi
Sapienza Üniversitesi (Roma-İtalya)

Prof. Dr. Fatih Başbuğ
Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Antalya-Türkiye)

Prof. Fevziye Eyigör Pelikoğlu
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Erzurum-Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Özkartal
Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Isparta-Türkiye)

Prof. Dr. Meltem Katıranrı
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Muna Silav
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Raif Kalyoncu
Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi
(Trabzon-Türkiye)

Prof. Dr. Sevil Kerimova
Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncesanat
Üniversitesi (Bakü-Azerbaycan)

Prof. Tefvik İnanç İlisulu
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Tuba Gültekin
Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim
Fakültesi (İzmir-Türkiye)

İletişim

std@hbv.edu.tr

hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi

dergipark.gov.tr/sanatvetasarim

Hakem Kurulu

Ord. Prof. Dr. Ömer Eldarov - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi
(Azerbaycan)

Prof. Dr. Abdullah Toğay - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Açelya Betül Gönüllü - Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Adile Feyza Özgündoğdu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Ahmet Albayrak - Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmet Çaycı - Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alev Çakmakçoğlu Kuru - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Dr. Ali Akın Akyol - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali Demir - İstanbul Teknik Üniversitesi Tekstil Teknolojileri ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alper Çalgüner - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Asu Beşgen - Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Attila Döl - Niğde Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Aybige Demirci Şenkal Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Aydan Özsoy - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Aysen Soysaldı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayşe Okvuran - Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayşe Sağsöz - Antalya Bilim Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Ayşegül Koyuncu Okca - Pamukkale Üniversitesi Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Prof. Ayşe Sibel Kedik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Birnur Eraldemir - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Birsen Çeken - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Buğru Han Burak Kaptan - Eskişehir Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Canan Atalay Aktuğ- Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Candan Terviel - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Çiğdem Demir - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Deniz Onur Erman - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Didem Erten Bilgiç - Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dilek Akbulut - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Duygu Kahraman - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Duygu Koca - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Emine Koca - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ersin Karaman - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Elif imen - Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Elvan Özkavruk Adanır - İzmır Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Fatih Başbuğ - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Fatma Cn Bısel - Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Fatma ztrk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Ferhat zgr - Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Filiz şenkal Sezer - Bursa Uludağ Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gül Erbay Aslıtürk - Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Turizm Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gülay Usta - İstanbul Kültür Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Glgn Köroğlu - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gültekin Akengin - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Gzen Güner Aktaş - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Günay Atalayer - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Günseli Bayraktutan - Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hakan Pehlivan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hakan Poyraz - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hatice Demirbaş - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hayri Esmir - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hülya Bölükoğlu - TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hüseyin Özçelik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hürrem Sinem Şanlı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Kaan Canduran - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Kadriye Didem Atış - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kasım İnce - Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kerim Çetinkaya - Antalya Belek Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Lale Özgenel - Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Levent Bayraktar - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Leyla Öğüt - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. M. Gözde Ramazanoğlu - Çukurova Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Lütfi Hidayetoğlu - Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mehmet Reşat Başar - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Meliha Demet Ulusoy - Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Melike Taşçıoğlu Vaughan - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Meltem Yılmaz - Hacettepe Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Milay Köktürk - Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Muna Silav - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mustafa Ağatekin - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Sever - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mine Tanaç Zeren - Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Müge Göker Paktaş - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mümtaz Demirkalp - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Nadire Şule Atılgan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Naile Çevik - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Naile Rengin Oyman - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nazan Avcioğlu Kalebek - Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nazan Kırıcı - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nureddin Gülaçtı - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Özden Pektaş Turgut - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Özkal Barış Öztürk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pelin Öztürk Göçmen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Pelin Yıldız - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pınar Savaş Yavuzçehre - Pamukkale Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rabia Köse Doğan - Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rahmi Atalay - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rahmi Karakuş - Sakarya Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Refa Emrali - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Remzi Savaş - Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rıdvan Coşkun - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rifat Şahiner - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ruşen Yamaçlı - Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Semra Arslan Selçuk - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Serdar Öztürk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Serdar Pehlivan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Serkan Güneş - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Sevil Saygı - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Sibel Kedik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Suat Karaaslan - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Şenay Özgür Yıldız - Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Şeniz Aksoy - Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Solmaz Bunulday - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tansel Türkdoğan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tevfik Fikret Uçar - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tuğrul Emre Feyzoğlu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Turhan Çetin - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Ufuk Tolga Savaş - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yusuf Çetin- Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Zeynep Uludağ - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ziya Kenan Bilici - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Prof. Zeliha Akçaoğlu - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Zeynep Rüchan Şahinoğlu Altınel - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ali Bilici - Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Aslı İğit - İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Asuman Aypek Arslan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Aydın Zor - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Ayşe Fıçıcıoğlu - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Dr. Ayşe Pelin Şahin Tekinalp - Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Doç. Ayşegül Türk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Banu Bulduk Türkmen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Bekir Keskin - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Betül Bilge Özdamar - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Burcu Nehir Halaçoğlu - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Burçin Ünal - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Canan Zöngür - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Caner Yedikardeş - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ceren Güneröz - Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çağdaş Emrah Çağlıyan - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çağrı Gümüş - KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çağrı Yalçın - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çiçek Akçıl Harmankaya - İstanbul Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çiğdem Taş Alicenap - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Çimen Bayburtlu - Marmara Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Deniz Demirarslan - Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Deniz Tansel - İlic Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dicle Öney - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Döndü Tülay Özkul - Malatya Turgut Özal Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ebru Dede - Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Elif Ergen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Elif İlhan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü (Türkiye)

Doç. Engin Aslan - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ersan Ocak - TED Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Fatma Senem Güngör - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Filiz Sönmez - Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Funda Susamoğlu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Göktuğ Günkaya - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Gül Güney Zincir - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Hacı Mustafa Akkaya - Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hakan Aşkan - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hakan Aytekin Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hakan Gürsu - Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Halime Türkkan - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Hasan Başkırkan - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hatice Tozun - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hayriye Hale Kozlu - Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Hüseyin Kurtuluş Özgen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. İbrahim Gökhan Ceylan - Sinop Üniversitesi Gerze Meslek
Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Dr. İbrahim Okan Akkın Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. İlkül Kaya - Yozgat Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. İnci Türkoğlu - Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri
Fakültesi (Türkiye)

Doç. İsmail Tetikçi - Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Kenan Saatçioğlu - Çanakkale Onsekiz Mayıs Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Lütfi Özden - Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Mehmet Top - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Mehtap Özden - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Merve Ersan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Mert Barlas - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Mesut Aytekin - İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Muharrem Çeken - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Murat Aslan - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Murat Sezik - İnönü Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Mustafa Genç - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Müge Burcu Şen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Naime Didem Öz - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Nalan Okan Akın - Giresun Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Naz Ayşe Güzide Zehra Börekçi - Ortadoğu Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Nihan Canbakal Ataoğlu - Karadeniz Teknik Üniversitesi Trabzon
Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Nilay Özsavaş Uluçay - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel
Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Önder Yağmur - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Özge İslamoğlu Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Pelin Avşar - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Pınar Toktaş - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Rasim Soylu - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Sabahattin Çalışkan - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Seniha Ünay Selçuk - Düzce Üniversitesi Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Serpil Özker - Işık Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Ş. Ebru Okuyucu - Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Şenay Çabuk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Şeyda Eraslan Taşpınar - Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Tanzer Arıg Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Tansel Çeber - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Umut Şumnu - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Üftade Muşkara - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Yılmaz Büktel - Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Doç. Zafer Lehimler - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Zeliha Kayahan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Zerrin Funda Üruk - İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Zeynep Pehlivan Baskın - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman Eren - Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Abdül Halim Varol - Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan Yılmaz - Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ali Kayaalp - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Banu Erşanlı Taş - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Bengi Yurtsever İkinci - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin Sevim - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Şahin - Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğretim Üyesi Çağla Çolak Avrasya Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay Şumnu - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ece Nüket Öndoğan - Ege Üniversitesi Moda ve Tasarım Yüksekokulu (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ege Kaya Köse - Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğretim Üyesi Elif Kocabıyık Savasta İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğretim Üyesi Engin Sarı Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğretim Üyesi Esra Aydın Kılıç Lefke Avrupa Üniversitesi İletişim Fakültesi (KKTC)

Dr. Öğr. Üyesi Evrim Tekeli - Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Filiz Şenler - TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Funda Özbucak - İstanbul Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Bayraktar - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğretim Üyesi Gülşah Başaran Tanrıöver Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hale Gönül - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hülya Gücüko - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Yarkın Biçer - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi İpek Durukan - Mersin Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Köksal Bilirdönmez - Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Merve Şıvgın Önsoy - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Görür - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Onur Yumurtacı - Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Pınar Cartier - Yeditepe Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Rumeysa Işık Yayla - Ondokuz Mayıs Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Rüstem Bozer - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Saliha Özelmas - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğretim Üyesi Seda Özcan Özden Kapadokya Üniversitesi Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Üniversitesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Yılmaz - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğretim Üyesi Servet Özkan Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Sinan Çakmak - Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Sinan Sayın - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Tamer Kavuran - Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Uğur Özcan - Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım

Dr. Öğr. Üyesi Umut Burcu Tasa Yurtsever - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Üftade Muşkara - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Vacit Ertan Yılmaz - Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim
Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zafer Kuyrukçu - Konya Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zehra Atabey - Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Ertuğrul - Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
(Türkiye)

Fakültesi (Türkiye)

Dr. Hatice Özdoğan Türkyılmaz - Ondokuz Mayıs Üniversitesi İnsan ve Toplum
Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

SID



SD SANAT VE TASARIM DERGİSİ

Adres

Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75

Fax: (312) 425 34 10

E-posta: sanattasarim2017@gmail.com

Web Sitesi: www.hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim>

e-ISSN 2149 - 6595

Her hakkı saklıdır. Makalelerin hukuki ve etik sorumluluğu yazarlarına aittir.

TÜBİTAK - ULAKBİM Sosyal Bilimler Veri Tabanı (SBVT) tarafından taranmaktadır.

Sunuş

Değerli Okurlarımız,

Sanat ve Tasarım Dergisi olarak 36. sayımızla, fakültemizin 20. yılını kutladığımız özel sayımızdan kısa bir süre sonra sizlerle tekrar buluşuyor olmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Yoğun geçen kış dönemi boyunca yazarlarımızın, hakemlerimizin ve okuyucularımızın dergimize gösterdikleri ilgiden dolayı tekrar teşekkür ediyoruz. Bu sayımızda, seramik, sinema, grafik ve görsel iletişim tasarımı, sanat felsefesi, resim, mimari, müzik, video sanatı, arkeoloji ve kültür varlıklarının korunması gibi farklı alanlardan makaleleri siz değerli okuyucularımızla buluşturuyoruz.

Sanat ve Tasarım Dergisi, akademisyenlerin, araştırmacıların, sanatçıların ve sanatseverlerin değerli vakitlerini dergimiz için ayırmaları sonucunda sizlere ulaşabilmektedir. Bu nedenle başta hakemlerimiz olmak üzere, yazarlarımıza ve siz okuyucularımıza teşekkür ediyorum. Her sayımızda olduğu gibi bu sayımızın hazırlanmasında da emeği geçen Sanat ve Tasarım Dergisinde görev alan çalışma arkadaşlarıma özverili katkıları için teşekkürlerimi sunuyorum.

Yaz mevsimini karşıladığımız bugünlerde tıpkı sanat gibi içimizi ısıtan sıcacık havanın, ülkemizi ve tüm dünyayı sağlık, huzur, mutluluk ve barışla sarmasını diliyorum.

Doç. Dr. Nesli Tuğban YABAN
Editör

| Özgün Harflemenin Kurumsal Kimlik Tasarımındaki Rolü
The Role of Unique Lettering in Corporate Identity Design
İrem Bilgi, Çiğdem Demir

17 İç Mekân Tasarımında Değişken Akustik Tasarım Yaklaşımları
Variable Acoustic Design Approaches in Interior Design
Sevgi Aslantaş, Pelin Yıldız

39 İstanbul Çeşme Mimarisinde Görülen Perde Tasvirleri
Curtain Depictions Seen in Istanbul Fountain Architecture
Deniz Demir

67 Sadeliği Şekillendirmek; Seramikte Minimal Yaklaşımlar
Shaping Simplicity; Minimal Approaches in Ceramics
Naile Çevik, Zeliha Kayahan

- 85 Ateşin Göçü Belgeselinin Sinematografik Analizi
Cinematographic Analysis of the Migration of Flame Documentary
Hüseyin Kurtuluş Özgen
- 105 Yeşil Aklamada (Greenwashing) Grafik Tasarımın Rolü ve
Tasarımcının Sorumlulukları
*The Role of Graphic Design in Greenwashing and the
Responsibilities of the Designer*
İrem Gürsu, Özden Pektaş Turgut
- 131 Türk Video Sanatında Haluk Akakçe ve Video Eserleri
Haluk Akakçe and His Video Works in Turkish Video Art
Berkay Göçer
- 151 Antik Dönem Çatalhöyük Buluntularından “Boğa Başı/Boynuz”
İmgelerinin Sanata Yansıması
*Reflection Of “Bull Head/Horn” Images From Ancient Period
Çatalhöyük Finds In Art*
Rasim Bağırılı

167 Seramik Bünyelerde “Kadın Portreleri”  zerine Bireysel Söylemler
Individual Discourses on “Portraits of Women” in Ceramic Bodies
Seda  zcan  zden

189 Mekânda Estetiğin D n şen Rolü Ve Sanallık  zerine Analizler
The Transforming Role of Aesthetics in Space and Analyses on Virtuality
Sıla Kaymakçı, İldem Aytar Sever

205 Using Flowcharts and State Diagrams as Tools for Industrial Design Planning of Smart Products
Akıllı  r nlerin Endüstriyel Tasarımının Planlanmasında Akış ve Durum Diyagramlarının Araç Olarak Kullanımı
Hüseyin  zkal  zsoy

235 Arşiv Belgeleri Işığında Zile Rüşdiye Mektebi Binası
Zile Rüşdiye School Building in The Light of Archival Documents
Serpil Seyfi

255 Geçmişten Günümüze Sanatta Kadın Bedeni Temsili ve Kültürel Kodlar

The Representation of the Female Body and Cultural Codes from the Past to the Present

Şerife Barıç Sarıkaya, Ufuk Tolga Savaş

277 Korku Sinemasında Yer Alan Tefriş Elemanlarının Korku Unsuru Olarak Kullanımı

The Use of Furnishing Elements in Horror Cinema as an Element of Fear

Süphan Kaan Çiftci, Mehmet Ali Altın

303 İntersubjektif Bir Hakikat Olarak Sanat Eserinin Analizi

Analysis Of The Work Of Art As An Intersubjective Truth

Sare Uzuner, Levent Bayraktar

315 Müze Koleksiyonlarının Sergilenmeye Hazırlanmasında Koruma ve Onarım Uygulamaları: Türkiye Barolar Birliği Hukuk Müzesi Örneği

Conservation and Restoration Practices in the Exhibition Preparation of Museum Collections: The Case of the Union of Turkish Bar Association Law Museum

Elif Saraç, Simin Şay

333 Osmanlı Döneminde Piyano Çalgısının Kültürel ve Sosyal Rolü
The Cultural and Social Role of the Piano in the Ottoman Period
Feride Deniz Özdamar

351 Biyoloji Temelli Tasarım Yaklaşımları: Canlı Organizmaların
Tasarım Disiplinlerine Dahil Edilmesi
*Biology-Based Design Approaches: Integrating Living Organisms into
Design Disciplines*
Betül Ünal, Duygu Koca

379 Cennet Bahçesi'nin Sanattaki Tasviri Ve Günümüzdeki İfade
Biçimleri
*The Description of the Garden of Eden in Art and Today's Form of
Expression*
Tuğçe Bilgin

403 Gıda Ambalajı Tasarımlarında Tüketici İhtiyaçları: Peynir
Sektörüne Yönelik Bir İnceleme
*Consumer Needs in Food Packaging Designs: A Study on the Cheese
Sector*
Damla Tuğrul, Serkan Güneş, Serra Erdem, Alper Çalgüner

SID

ÖZGÜN HARFLEMENİN KURUMSAL KİMLİK TASARIMINDAKİ ROLÜ*

THE ROLE OF UNIQUE LETTERING IN CORPORATE IDENTITY DESIGN

Dr. Öğretim Üyesi İrem Bilgi

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
bilgi.irem@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5356-5572

Prof. Çiğdem Demir

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
cigdem.demir@hbv.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-1545-258X

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 18 Temmuz 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 13 Ağustos 2024

Öz

Kurumsal kimlik tasarımı, bir ürün, hizmet ya da kurumun çeşitli uygulamalarını temsil etmek için görsel bir dil oluşturmayı içermektedir. Bu sürecin en önemli unsurlarından biri de markanın değerlerini, mesajlarını tanımlayan ve görsel olarak ileten tipografidir. Kurumsal kimlik tasarımında tipografi çeşitli yazı karakterleriyle elde edilmesinin yanı sıra tamamen el yapımı tekniklerle de oluşturulabilir. Harflerin ve kelimelerin elle çizim yöntemleriyle oluşturulduğu harfleme tasarımı da kurumsal kimlikte tipografinin yerine geçebilmektedir. Böylelikle markanın kurumsal kimliği biricik ve benzersiz bir özellik kazanmaktadır. Özgün bir nitelik taşıyan harfleme özellikle marka bilinirliği, algısı ve iletişimi üzerinde önemli bir etkiye sahip olabileceği için kurumsal kimlik tasarımında önemli bir rol oynamaktadır. Bu makalede, özgün harflemenin kurumsal kimlik tasarımındaki etkisi tartışılarak neden önemli olduğu ve neden dikkatle ele alınması gerektiği incelenmiştir.

Abstract

Corporate identity design involves creating a visual language to represent a product, service or various applications of an institution. One of the most important elements of this process is typography, which defines and visually conveys the values and messages of the brand. In corporate identity design, typography can be created with various fonts as well as completely handmade techniques. Lettering design, where letters and words are created with hand-drawn methods, can also replace typography in corporate identity. Thus, the corporate identity of the brand gains a unique and incomparable feature. Since lettering, which has an original quality, can have a significant effect on brand awareness, perception and communication, it plays an important role in corporate identity design. In this article, the effect of original lettering in corporate identity design is discussed and why it is important and why it should be considered carefully is examined.

Anahtar Kelimeler: Özgün Harfleme, Harfleme, Tipografi, Kurumsal Kimlik Tasarımı, Görsel İletişim Tasarımı

Key Words: Unique Lettering, Lettering, Typography, Corporate Identity Design, Visual Communication Design

* Bilgi, İ., Demir, Ç. (2025). Özgün Harflemenin Kurumsal Kimlik Tasarımındaki Rolü. Sanat ve Tasarım Dergisi, (36), I-16.

* Bu çalışma Prof. Çiğdem Demir danışmanlığında Ocak 2023 tarihinde tamamlanan "Görsel İletişim Tasarımında Özgün Harfleme ile İllüstrasyonun Birlikte Kullanımı ve Bir Uygulama Çalışması" başlıklı sanatta yeterlik tezi esas alınarak hazırlanmıştır (Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye, 2023).

This article is extracted from my Proficiency in Art Thesis dissertation entitled "Use of Unique Lettering And Illustration in Visual Communication Design And A Case Study", supervised by Prof. Çiğdem Demir (Proficiency in Art Thesis, Gazi University, Ankara, Türkiye, 2023).

GİRİŞ

Kurumsal kimlik, bir işletmenin veya kuruluşun dış dünyaya sunduğu ve kendisini tanıttığı imajın bütünüdür ifade etmektedir. Bu kimlik, logo, renk paleti, tipografi gibi görsel öğelerden oluşmakta ve kuruluşun değerlerini, misyonunu ve vizyonunu yansıtmaktadır. Kurumsal kimliğin oluşturulmasında tipografi, büyük bir öneme sahiptir. Tipografinin doğru kullanımı, kuruluşun profesyonel, güvenilir ve estetik açıdan doğru bir imaj sergilemesine katkıda bulunmaktadır.

Kurumsal kimlikte tipografi, yalnızca metnin okunabilirliğini değil, aynı zamanda mesajın tonunu ve duygusal etkisini de belirlemektedir. Bu nedenle tipografi seçimi, kurumsal kimliğin başarısında önemli bir rol oynamaktadır. Kuruluşlar, hedef kitlelerine uygun bir tipografi seçimi yaparak, marka algısını güçlendirebilmektedir.

Günümüzde çoğu markanın kurumsal kimliğindeki tipografilerinde hazır yazı yüzleri kullanılmakta olduğu görülmektedir. Bazı markalar ise kimliğine uygun görünümü sağlamak için el yapımı tipografiye yani *harfleme*ye yer vermektedir. Kurumsal kimlik tasarımında tipografinin tamamen el işçiliğine dayalı olması, markanın *konuştuğu dile, anlatmak istediği hikâyeye ya da olmasını istediği görünümü* elde etmesine olanak tanımaktadır.

Harfleme, kurumsal kimlik tasarımında giderek daha fazla tercih edilen bir unsurdur. Bunun başlıca nedenleri arasında özgünlük, samimiyet, kişiselleştirme ve görsel çekicilik yer almaktadır. harfleme, dijital çağın getirdiği standartlaşmış olarak algılanan tipografinin aksine, markalara daha insancıl ve sıcak bir imaj kazandırma potansiyeline sahiptir.

Harfleme, markaların hikayesini tipografi yoluyla anlatmalarına da yardımcı olabilmektedir. Benzersiz tipografi kullanımı, bir markanın kişiliğini, değerlerini ve geçmişini iletmeye yardımcı olarak markanın hikayesinin görsel bir temsilini sağlayabilmektedir. Örneğin, geleneğe ve işçiliğe değer veren bir marka, ikinci el veya el yapımı hissi uyandıran harflemeler kullanabilmektedir. Alternatif olarak, yenilikçiliğe ve modernliğe değer veren bir marka şık ve minimalist sayılabilecek harfleme tasarımlarını tercih edebilmektedir.

Bu makale, araştırmacının “Görsel İletişim Tasarımında Özgün Harfleme İle İllüstrasyonun Birlikte Kullanılması Ve Bir Uygulama Çalışması” adlı sanatta yeterli tezinden uyarlanmıştır. Tezde *harfleme* sözcüğünün başına *özgün* sözcüğü getirilmesi önerilmiş ve *özgün harfleme* öbeği kullanılmıştır. *Özgün* sözcüğü biricik, kendine has ve benzersiz demektir. Harfleme ise görsel iletişim tasarımı alanında özgün sözcüğüne örnek olacak bir kavramdır. Tüm bunlar düşünüldüğünde bu makalede de harfleme kavramından *özgün harfleme* olarak

bahsedilmiştir. Herhangi bir harfleme tasarımına baktığımızda onun dünyada sadece bir tane olduğunu biliriz. Bu araştırmada harfleme sözcüğünün başına özgün kelimesi getirilmesi önerisi, harflemenin en temel özelliğinin kişisel ve benzersiz olmasındandır. Özgün harfleme tasarımcıyı tamamen özgür kılarak sıra dışı ve dikkat çekici işler üretmesini kolaylaştırmaktadır. Örneğin bir görsel tasarımcı herhangi bir markanın kurumsal kimliğini tasarlarlarken, logo tasarımını kendi el yazısıyla oluşturursa, marka kimliği eşsiz ve orijinal olacaktır. Tüketici bu orijinallik karşısında marka ile yakınlaşmaya ve bağ kurmaya yatkın olacaktır.

Tezin içeriğinde özgün harfleme tasarımının görsel iletişim tasarımı açısından önemi kapsamlı bir biçimde araştırılmış olup özgün harflemenin alanın tüm dallarındaki rolü açıklanmıştır. Bu makalede ise özgün harflemenin görsel iletişim tasarımı alanının dallarından biri olan kurumsal kimlik tasarımında olan etkisine yer verilmiştir.

ÖZGÜN HARFLEME

Özgün harflemenin görsel iletişim tasarımına katkısı uzun yıllardır bilinen bir gerçektir. Tipografide el işçiliğinin tercih edilmesinin pek çok nedeni vardır. Müşterisine özgün ve yaratıcı bir marka imajı sunmak isteyen firmalarla çalışan görsel iletişim tasarımcılar, daha özgün bir kompozisyon oluşturmak amacıyla tipografinin ve hazır yazı tiplerinin getirdiği kısıtlamaların ötesine geçmek istemektedir. Bu durumlarda, yeteneklerini ve el işçiliğini kullanarak tasarımdaki görsellere uygun harfler oluşturmaktadırlar. Roeder (2012, s.142), el ile oluşturulan yazının geleneksel tipografi kurallarını aşabileceğini ve keşfedilmemiş bir alan olduğunu belirtmiştir. Özgün harflemenin bilgisayar ağırlıklı tipografi çağında insani bir yön kattığını, bilgisayar yazı tiplerinin bazen sınırlamalar getirebileceğini, doğru projelerde yararlı bir çözüm sunmak için elle çizilmiş tipografinin serbest biçimli tüm kuralları aşma özgürlüğüne sahip olduğunu söylemiştir. Harfler, kelimeler, cümleler, arka plan ve iletilmek istenen mesaj, birbiriyle uyumlu olmalı ve bunu izleyiciye yansıtmalıdır. Tasarımın insani bir yön kazanması gerektiği konusunda Samara (2012, s.7) şöyle demiştir: Bireysel ve benzersiz bir şekilde oluşturulmuş görselleştirme, bir izleyicinin yaratılmış bir görüntüyle etkileşime girmesini ve güçlü bir şekilde ikna olmasını sağlar. Tasarımcı, müşteri ve izleyici arasında benzersiz bir içsel bağlantı oluşur. El yapımı ve elle çizilmiş tipografik formların düzensizliği tasarımda farklı bir etki yaratmaktadır. Oyunculuk, özgünlük, asilik ve kendiliğindenlik gibi nitelikleri aktarmada veya organik bir doğayı işaret etmede etkilidir. İçeriğin benzersiz olarak algılanması, okuyucuya sıradan herhangi bir tipografiden daha içgüdüsel bir şekilde hitap eder, böylece okuyucuya okuma eyleminin daha tatmin edici, yaratıcı ve kişisel olarak dokunaklı olduğu hissettirilir (Saltz, 2019, s.22).

Yaratıcı sektörlerin her birinde rekabet mevcuttur. Reklamcılık ve iletişim alanında, rekabet ortamı ürünün yaratıcılık ve özgünlük özelliklerine göre şekillenir. Alıcıyla etkileşime geçen ve alıcının dikkatini üzerinde tutan bir görsel iletişim tasarımı başarılı kabul edilir. Will'in (2020, s.8) belirttiğine göre, elle çizilmiş yazı tiplerinin yeniden popüler olmasının nedeni, bireyler ve şirketlerin rekabetçi pazarda kendilerini benzer tekliflerden ve hedeflerden ayırmak için farklılaştırıcı işaretler yaratma arayışında olmalarıdır. Pek çok şirket, sosyal medya tasarımlarında izleyicinin dikkatini çeken ve mesajı anlamak için daha yakından bakmasını teşvik eden özgün harflemeler kullanmaktadır. Elle çizilmiş yazı kullanımının yeniden canlanmasının bir diğer nedeni de dijital dünyaya bir tepki olabilir. Birçok tasarımcı, yalnızca yazı karakterleriyle tasarım yapmanın yaratıcı süreci kısıtladığını düşünmektedir. Tasarımcılar, geleneksel yazı tiplerinin kesinliğinden uzaklaşıp, el yazısının serbest, akıcı ve kusurlu yönlerini keşfettiklerinde yaratıcılıklarının arttığını gözlemlemektedir.

Özgün harfleme, görsel iletişim tasarımında, hazır yazı tiplerinin kullanılmadığı durumlarda başvurulan bir yöntemdir. harfleme, yazının tasarımcı tarafından elle çizilmesidir. Wai'ye (2017, s.21) göre özgün harfleme, kaligrafi becerilerini kullanarak tipografinin rehberliğinde harf çizme sanatıdır. Harfler, tipografinin kurallarına uygun şekilde oluşturulmakta, kelimelere dönüştürülmekte ve izleyiciye sunulmaktadır (Görsel 1). Ortaya çıkan sonuç, tasarımın her parçasıyla bütünlük kurarak bir lekesel değer olarak görünür. McKeegan (2015, s.31), özgün harfleme için harfin bir şekil olarak düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir. Özgün harfleme için metnin yazı olmaktan çıkıp bir imgeye dönüşmesi denilebilir. Mesaj yazıyla iletilmiştir ancak bütün olarak incelendiğinde çizilmiş tek bir imge görülür. Dean (2018, s.28), özgün harflemenin belirli bir harf kombinasyonu ile tek bir parça oluşturduğunu ifade etmektedir. Harfler bir araya gelerek görselin kendisini oluşturur. Özgün harfleme, türünün tek örneği olan ve genellikle sınırlı kullanımlı tipografik veya kaligrafik kompozisyonların tasarımıdır.



Görsel I. Pauli Rodríguez, özgün harfleme tasarımı, 2020

Her ne kadar kuralları esneten ve sınır tanımayan bir alan gibi görünse de özgün harfleme tamamen kurlsız değildir. Tipografinin belirli başlı ilkelerine bağlıdır. Görsel iletişim tasarımının kapsadığı her alanda mesajı iletme kaygısı vardır ve çoğu zaman bu, tipografi ile gerçekleşmektedir. Özgün harfleme tasarımcıları da sınırsız ve özgün çalışmalar üretirken bu mesajı doğru bir biçimde vermek için çaba harcamaktadır. Tipografinin en büyük kaygılarından olan metnin okunurluğu konusunda özgün harflemede de düşünülmesi gereken bazı unsurlar bulunmaktadır. Harfler doğası gereği işlevsel olmasına rağmen görünüşleri inanılmaz derecede geniş bir yelpazede duygu ve çağrışım uyandırabilmektedir. Tasarımcılar alfabenin işlevsel doğasıyla ilgili bağlamsal ilişkileri dengelemekte, okunurluk, içerik gibi kaygılarını kendi yaratıcı sesleriyle birleştirmektedir (Willen ve Strals, 2009, s.1).

Bir görsel iletişim tasarımı ürününde tipografiyi özgün harfleme ile çözmek hem tipografinin altın kurallarını sağlamak hem de özgün harflemenin sağladığı özgürlüğü kullanmakla gerçekleşmektedir. Tasarımcı sınırsız bir biçimde harf formları ya da kelimelerle oynayabilmekte ve onlara müdahale edebilmektedir. Bilgisayarındaki yazıyüzlerine bağlı kalmadan kendisine özgür bir alan tanımlamış olmaktadır. Aynı zamanda tipografinin görsellerle birleşmesini, mesajı doğru iletmeyi sağlamak durumundadır.

Dijital yazı karakterlerinin tasarımıyla ya da illüstrasyonla organik bir bağ kurma olasılığının, özgün harfleme bağ kurma olasılığından daha düşük olduğu söylenebilmektedir. Tüketiciyle yakın olmak ve markanın iletmek istediği duyguyu anlatmak özgün harfleme tasarımının en önemli işlevlerindedir.

Özgün harfleme, geçmişten günümüze görsel iletişim tasarımının her alanına katkı sağlamaktadır. Bunlardan biri de kurumsal kimlik tasarımıdır. Bir markanın, ürünün ya da hizmetin kurumsal kimliğindeki bileşenler logo, tipografi, renk paleti, slogan, ambalaj tasarımı, grafik unsurlar, marka rehberi gibi görsel ve dilsel unsurları içerir. Tüm bu unsurları kapsayan önemli öğelerden biri de tipografidir. Kurumsal kimlik tasarımında tipografi kullanımı, üzerinde çok fazla düşünülen ve araştırılan konulardan biridir. Tipografide özgün harflemenin tercih edilmesi ise bazı markaların stratejilerine göre konumlandırılmaktadır. Markanın hangi pazarda yer almak istediği, nasıl bir izlenim ve algı vermek istediği gibi değişkenler, bu stratejilerden sayılabilmektedir.

KURUMSAL KİMLİK TASARIMI VE ÖZGÜN HARFLEME

Görsel iletişim tasarımının temel alanlarından biri olan kurumsal kimlik tasarımında, özgün harflemenin kullanıldığı birçok örnek bulunmaktadır. Marka kimliği olarak da bilinen kurumsal kimlik, “markaya atfedilen veya markanın üstlendiği kimlik değeri olarak tanımlanabilir” (Ertike ve Yılmaz, 2011, s. 31). Kurumsal kimlik, bir markanın nasıl algılanacağını belirleyen yüzdür. Doğru markalaşma ile işletmeler, ürünlerinin algılanan değerini artırabilir, müşterileriyle zaman ve mekân sınırlarını aşan ilişkiler kurabilir ve bu ilişkileri uzun vadeli bir bağ haline getirebilir (Airey, 2010, s.10). Bir markanın kimliğini oluşturmak için, o markayı en iyi şekilde yansıtan bir felsefe veya vizyona, aynı zamanda bir görsel dil bütünlüğüne sahip görsel iletişim araçlarına ihtiyaç vardır.

Bir marka, yalnızca adı veya logosu ile sınırlı değildir. Yazılı olmayan bir anlaşma gibi işlev gören, karakterini belirleyen ve her satışta tutarlı kalite sunarak memnuniyet sağlamayı taahhüt eden bir dizi özgün değer barındırmaktadır. Markalar, her zaman ilk ve tek tercih olabilmek için tüketicileriyle duygusal bir bağ kurmaya ve ömür boyu süren ilişkiler geliştirmeye çaba gösterirler (Slade-Brooking, 2016, s.12). Tüm bunları gerçekleştirebilmek adına, öncelikle markanın adı, imajı ve algısı üzerine yoğunlaşan kurumsal kimlik kavramı ortaya çıkmıştır. Kurumsal kimlik, grafik tasarımcılar, görsel iletişim tasarımcıları ve metin yazarları tarafından şekillendirilmektedir. Logo, kartvizit, antetli kâğıt, dosya, zarf, kurum el kitapçığı gibi temel basılı materyaller, markanın kurumsal kimlik öğelerini oluşturmaktadır. Elden ve Özdem (2015, s.123) logoyu, bir kurumun, bir markanın veya bir ürünün özelliklerini yansıtan ticari semboller olarak tanımlamıştır. Logotipler, (logotype: logo+tipografi) ise logoların

tipografik özellikler taşıyan formlarıdır. Tayfur (2010, s.164) 'a göre ise logo; "işletmenin adını temsil etmek için kullanılan ayırıcı tasarımlar, işaretler ve stillerdir."

Marka kavramı, kökleri antik dönemlere uzanmasına rağmen, insanların bir grup veya klana ait olma isteğiyle başlamış ve daha sonra güç, din ve siyaseti simgeleyen işaretler oluşturma gereksiniminden doğmuştur. Sanayi devrimi sonrası, ürün ve hizmetlerin çeşitliliği ile markalar arasında yoğun bir rekabet ortamı oluşmuştur. Pazarın bu denli genişlemesi sonucunda güçlü markalar, tüketicilerin uzun yıllar bağlı kalabileceği ve yerini doldurmanın zor olduğu bir konum elde etmeye çalışmaktadır. Müşterilerin güvenini marka sadakati ile kazanmayı hedefleyerek, en etkili marka algısını geliştirmişlerdir.

Kurumsal kimlik tasarımı, grafik tasarım tarihinde basit, anlaşılır ve doğrudan olma gerekliliği üzerine şekillenmiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısında sanayileşme ve kentleşmenin tüketici davranışlarını değiştirdiği ve ürün talebinde artış ile rekabete yol açtığı gözlemlenmiştir. Birçok durumda, aile armalarının unsurları, şirketlerin ilk logolarını oluşturmuştur. Örneğin, 1878 yılında Alman kırtasiye üreticisi Pelikan'ın kurucularından biri, aile armasındaki pelikanı markası olarak tescil ettirmiştir. Pelikan, bu strateji sayesinde uluslararası bir üne kavuşmuştur. 19. yüzyılda pelikan gibi tanınması kolay figürler, yaygın bir görsel imge biçimi haline gelmiştir (Müller ve Remington, 2015, s.9). Görsel 2'de görülen marka için tasarlanan ilk amblem, resimsel bir üslupta çizilmiş olmasına rağmen, dönemin diğer logolarına kıyasla çok daha sade bir biçime sahiptir.



Görsel 2. Pelikan şirketi için. 1895 yılında tasarlanan arma

Ürün ve hizmetlerdeki rekabetin giderek artmasıyla birlikte, sadeleşen logolarla birlikte kuruluşlar da kendilerine özgü sistemler oluşturmaya başlamıştır. “Standartlar ve kalıplarıyla bir bütün olarak bir tasarım düzeni geliştirme düşüncesi, 1907 yılında Alman mimar ve grafik tasarımcı Peter Behrens’in ilk kurumsal kimlik sistemini yaratarak işletme kimliğinin seyrini sonsuza dek değiştirmesine kadar pek duyulmamış bir kavramdı” (Heller ve Vienne, 2016, s.79). Jugendstil akımının öncülerinden biri olan Behrens, elektrikli ürünler üreten AEG markası için bal peteğini andıran altıgen bir logo tasarlamıştır (Görsel 3). Behrens, bu logoyu ürünlere ve markanın kurumsal kimlik unsurlarına tutarlı bir şekilde uygulamıştır. Modern kurumsal kimlik tasarımına ışık tutan bu eser, görsel iletişim tarihine önemli bir katkıda bulunmuştur.



Görsel 3. Peter Behrens'in 1907 yılında tasarladığı bal peteğini andıran AEG logosu

Pelikan ve AEG logoları, dönemlerinin en sade ve anlaşılır tasarımları arasında gösterilmektedir. Ayrıca, o dönemde bilgisayar teknolojisi bulunmadığı için tasarımcılar harfleri elle oluşturmak zorundaydı. Resimsel logoların yaygınlığı ve elle çizilen harfler, özgün yazım ve illüstrasyonun günümüzdeki birlikteliğinin öncüsü olmuştur.

Özgün harfleme, pazarlama alanında hızla yayılmış ve basılı reklamlarda, görsel kimliklerin oluşturulmasında ve logolar içinde sıkça yer almıştır. Coca-Cola ve Ford gibi birçok ünlü markanın kuruluşundan bu yana elle yazılmış logoları bulunmaktadır. Ford logosunun ilk versiyonu 1906 yılında tasarlanmış, 1911 yılında ise günümüzdeki haline getirilmiştir (Görsel 4). Coca-Cola logosunun tarihi ise 1886 yılına kadar uzanmakta ve yaratıldığı günden bu yana neredeyse hiç değişmemiştir (Chouquet, 2019, s.11) (Görsel 5).



Görsel 4. Ford logosunun ilk hali, 1906



Görsel 5. Coca Cola logosunun ilk hali, 1886

Modern grafiklerin ortaya çıkışı, grafik tasarımcılarının sanatsal yeteneklerini sergilemekten öte, net sistemler ve kavramlar geliştirmeye çalıştıkları bir döneme rastlamaktadır. 1940'lı yıllardan itibaren, grafik tasarımda “Modernizm” olarak adlandırılan bir akım ortaya çıkmıştır. Bu yirmi yıl içinde hem uluslararası hem de küçük ölçekli işletmeler, kurumsal imajlarını yenilemeye başlarken modernist grafikler, dünya genelinde grafik tasarımın her alanında görünür hale gelmiştir. En belirgin ve kalıcı değişikliklerden biri, logoların sade bir yaklaşımla tasarlanmasıdır. Temsili görseller, basit şekillere dönüşmüştür (Müller ve Remington, 2015, s.7). Kurumsal kimlik tasarımı modernizmle uzun yıllar boyunca soyut ve sade biçimlerle, bilgisayar yazı tipleri kullanılarak oluşturulmuş olmasına rağmen, tüketicilerle samimi bir ilişki kurmak adına el işçiliğinin önemi asla kaybolmamıştır.

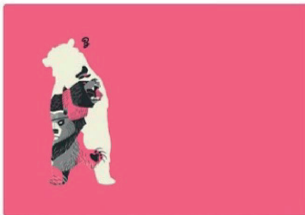
Özgün harfleme ile tasarım, markanın farklı bir görünüm kazanmasını ve insanların markayı diğerlerinden ayırt etmesini sağlar. Benezersiz olmak isteyen bir marka, logosunu el ile tasarlamayı tercih edebilir. Bu sayede, kimsenin bilgisayarda bulamayacağı özgün bir yazı tipi elde etmiş olur. Genellikle zaman ve bütçe kısıtlamaları nedeniyle tasarımcıların stok görsel ve standart yazı tipi kullanması, marka algısının sıradan bir imaj yansıtmasına neden olduğu düşünülmektedir.

Genel olarak, yazı tipleriyle oluşturulan logo tasarımları bir otorite hissi uyandırmaktadır. Tasarımlar ne kadar el yapımı görünürse, o kadar fazla insani sıcaklık, samimiyet ve doğallık duygusu aktarma eğilimindedirler.

Logolar için harf stillerini belirlerken tasarımcıların, ticari tasarım alanında biçim ve içerik üzerinde yoğunlaşmaları gerektiğini unutmamaları önemlidir (Neuenschwander, 1993, s.79). Özgün harfleme içeren kurumsal kimlik tasarımlarında markanın uyumu oldukça önemlidir. Tasarım, müşterinin kimliğini ve toplumdaki değerlerini yansıtmaktadır (Samara, 2004, s.194). Hedef kitle, markanın görsel ifadesine göre beklentiler geliştirmektedir. Marka ifadesi, kuruluşun eşsiz misyonuna, geçmişine, kültürüne, değerlerine ve karakterine uygun olmalıdır (Wheeler, 2013, s.34). Örneğin resmi işler yapan bir devlet kurumu, hukuk firması, inşaat firması gibi ciddi olması gereken marka imajının olduğu durumlarda, yalın ve ağırbaşlı bir kurumsal kimlik uygulanmalıdır. Bunun yanı sıra lüks ve pahalı ürünlerin satışını yapan bir markanın imajı da şık bir izlenim vermelidir. Görsel 6'daki örnekte Portekizli tasarımcılar Melina ve Raphael Carinas'ın Matulin Ev Yemekleri firması için tasarladığı logo ve kurumsal kimlik seti bulunmaktadır. Özgün harfleme ve illüstrasyonun bir arada kullanıldığı tasarımların ilk bakışta sıcak bir anlam ifade ettiği görülmektedir. Logo tasarımı hem özgün harfleme hem de illüstrasyonla oluşturulmuştur. Bu tasarımda özgün harfleme sadece logoda kullanılsa da illüstrasyonların yalınlığı ve pastel renklerin kullanımı sayesinde logonun öne çıktığı görülmektedir. Ev yemeklerinin samimi ve sıcak yaklaşımı el yapımı harfler ve illüstrasyonların görsel dili aracılığıyla vurgulanmıştır. Bunun yanı sıra diğer tasarım ürünlerinde de konuyla ilişkili illüstrasyonlar kullanılmıştır.



Görsel 6. Melina ve Raphael Carinhas, Matulin Ev Yemekleri Kurumsal Kimlik Tasarımı, 2020



Görsel 7. Taste Land Reklam Ajansı, Berlin Films kurumsal kimlik tasarımı, 2016

Görsel 8’de tasarımcı Carly Berry’nin Honey Bear isimli dondurma markası için hazırladığı logo tasarımı bulunmaktadır. Logo tasarımında özgün harfleme ile oluşturulan marka ismi ve üzerinde bir köpek illüstrasyonu bulunmaktadır. İlk bakışta logonun renklerinden sevimli ve sıcak bir duygu iletilmektedir. Harflerin biçimi ve illüstrasyonun tarzı, markanın arkadaşça, özgün ve eğlenceli olduğu yaklaşımını uyandırmaktadır. Harflerin uzantıları birbirini tamamlayacak şekilde oluşturulmuş olup Honey Bear metnini görsel bir imgeye çevirmiştir.

Tasarım ajansı Taste Land’ın 2016 yılında Brezilya Curitiba merkezli Berlin Film yapım şirketi için tasarlanmış olduğu kurumsal kimlik tasarımında da özgün harfleme ile oluşturulan logo ve Berlin’i tasvir eden hayvan olan ayının illüstrasyonları kullanılmıştır. Logo, sadece el yazısından oluşan bir harfleme tasarımıyla oluşturulmuş olup illüstrasyonlar yan öge olarak tercih edilmiştir (Görsel 7). Bu tasarımında logonun el yapımı harflerle oluşturulması, Berlin Films markasının sıra dışı vizyonunu ve farklılığını yansıtmış olup sanatsal bir görsel ifade kazandırmasına yardımcı olmuştur.



Görsel 8. Carly Berry, Honey Bear Dondurmaları logo tasarımı, 2021

Tasarımcı Anna Liv’in Mind-Full-Belly Restaurant için hazırladığı logo tasarımının birbirinin içine geçmiş harfler ve şekillerden oluşturulduğu görülmektedir. Liv, logo tasarımını tanıtırken “Mind-Full-Belly’nin misyonu restoran ve misafirperverlik sektörünü insancılaştırmaktır. Marka kişilikleri ulaşılabilir,

eğitici ve eğlencelidir. Mind-Full-Belly'nin görsel kimliği için ilhamımızı restoran biletleri ve yiyeceklerin organik şekilleri gibi şeylerden aldık.” ifadelerini kullanmıştır (<https://alignedlifedesign.com/mindfullbelly-portfolio>). Logoda tüm harflerin başlangıç ya da bitiş noktalarının birbiriyle neredeyse tamamlandığı görülmektedir. Bu kadar karmaşık gibi görünen tasarımlarda metnin okunurluğu da sorgulanmak durumundadır. Tipografinin en önemli işlevlerinden birinin okunurluk olduğu düşünülürse bu logo tasarımı işlevsel ve okunur görülmektedir.



Görsel 9. Anna Liv, Mind-Full-Belly Restaurant logo tasarımı, 2021

Özgün harfleme tasarımcıların markaya özgü, benzersiz ve ismarlama bir görsel kimlik oluşturmaya olanak tanıyabilmektedir. Tasarımcılar tipografiyi özelleştirerek markanın kişiliğini, geçmişini ve değerlerini yansıtan unsurları bir araya getirebilir ve böylece markanın hikayesinin görsel bir temsilini sağlayabilirler. Bu özelleştirme, markanın kalabalık bir pazarda öne çıkmasını ve akılda kalıcı olmasını sağlayarak müşterilerde yankı uyandıran benzersiz bir görsel kimlik oluşturur.

SONUÇ

Özgün harfleme, önceden var olan yazı tiplerinin karşılayamayacağı bir benzersizlik düzeyi sunabilmektedir. Tasarımcılar, özel bir tipografi oluşturarak markanın görsel kimliğinin türünün tek örneği olmasını sağlayabilir, böylece anında tanınabilir ve ayırt edici olmasını sağlayabilir. Bu benzersizlik, müşteriler markanın özel yazı tipini ürün veya hizmetleriyle ilişkilendirdikçe

marka tanınırlığı ve sadakati oluşturmaya yardımcı olabilir. Görsel etkisinin yanı sıra, özgün harfleme elle oluşturulduğunda, özgünlük ve işçilik hissi de sağlayabilmektedir. El yapımı yazılar bir markanın görsel kimliğine derinlik ve karakter katabilmekte, önceden var olan yazı tipleriyle elde edilmesi zor olabilecek bir gelenek ve sanat duygusu uyandırabilmektedir. Marka tanınırlığı, kurumsal kimlik tasarımının temel hedeflerinden biridir ve özgün harfleme bu hedefe ulaşmada önemli bir rol oynayabilir. Özgün harfleme, benzersiz ve tanınabilir bir görsel unsur yaratarak müşterilerde yankı uyandıran güçlü ve akılda kalıcı bir marka kimliği oluşturulmasına yardımcı olabilir.

Özgün harfleme, çeşitli kültürlerde yüzyıllardır kullanılan ve zaman içinde gelişerek günümüz tasarımının ayrılmaz bir parçası haline gelen tasarımın önemli bir yönüdür. Tipografi, kaligrafi ve grafik tasarım da dahil olmak üzere çeşitli uygulamalarda kullanılabilen harflerin veya karakterlerin oluşturulmasını içerir. Özgün harfleme reklamcılık, markalaşma ve sanatta önemli bir rol oynamaktadır ve teknoloji ilerledikçe geleceği de muhtemelen gelişmeye devam edecektir.

Sonuç olarak özgün harfleme, kurumsal kimlik tasarımı için çeşitli nedenlerden dolayı tercih edilen bir seçenektir. Özgün harfleme, ürün ya da hizmetlerin marka tanınırlığı ve esnekliği sağlayan benzersiz ve tanınabilir marka unsurları oluşturmasına olanak tanır. Özgün harfleme aynı zamanda tipografi yoluyla bir markanın hikayesini anlatmaya ve belirli bir duygu veya hissi uyandırmaya yardımcı olabilir. Kurumsal kimlik tasarımı aracılığıyla ürün, işletme veya hizmetler için tanınırlık yaratmak mümkündür. Tüm platformlarda (web sitesi tasarımı, ambalaj tasarımı, basılı malzemeler) tutarlı bir tipografi oluşturulduğunda, müşteriler markayı internette ararken, mağazalarda vitrinlerin önünden geçerken bile hızlı bir şekilde tanıyabilecektir. Bu tanıma, markaların rakipleri arasından sıyrılmalarını ve pazar alanlarındaki diğer tüm seçenekler arasında arama yapmak için zaman harcamak zorunda kalmadan görsellerini anında tanıyan müşterilerle güven inşa etmelerini sağlar.

Özgün harflemeyle elde edilen tasarımlar genellikle zamansızdır ve şirketlerin marka unsurlarını güncellemeye ihtiyaç duymadan uzun yıllar boyunca kullanmalarına olanak tanır. Modası çabuk geçebilecek yazı tiplerinin aksine özgün harfleme zamansız olduğu için kurumsal kimlik tasarımında sıklıkla tercih edilmektedir. Bu, şirketlerin özel yazılarını güncelleme ihtiyacı duymadan uzun yıllar kullanabileceği ve müşterilerin güvenebileceği tutarlı bir görünüm ve his sağlayabileceği anlamına gelmektedir.

KAYNAKÇA

Airey, D. (2010). Logo Design Love: A Guide to Creating Iconic Brand Identities. ABD: New Riders

Chouquet, F. (2019). The Lettering Workshops. ABD: Rocky Nook, Inc.

Dean, P. (2018). The Ultimate Brush Lettering Guide. New York: Watson-Guptill Publications.

Elden, M., Özdem, Ö. O. (2015). Reklamda Görsel Tasarım. İstanbul: SAY Yayınları.,

Ertike, A.S., Yılmaz R. (2011). Reklamcılığın Anahtar Kavramları. İstanbul: Kitabevi.

Heller, S., Vienne, V. (2016). Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir. (Çev: Bengisu Bayrak). İstanbul: Literatür Yayınları.

İnternet: Aligned Life Design <https://alignedlifedesign.com/mindfullbelly-portfolio>
Erişim Tarihi: 20.06.2024

McKeehan, V. (2015). The Complete Book of Chalk Lettering. New York: Workman Publishing Co. Inc.

Müller, J., Remington, R. (2015). Logo Modernism. Taschen.

Neuenschwander, b. (1993). Creative Letterforms in Graphic Design. London: Phaidon Press Ltd.

Roeder, J. (2012) Free-form Type. Paul Burgess. (Ed). Designing Type içinde (s.142). ABD: Rockport Publishing.

Saltz, I. (2019). Typography Essentials. ABD: Rockport Publishing.

Samara, T. (2004). Typography Workbook. ABD: Rockport Publishing

Samara, T (2012). Drawing For Graphic Design : Understanding Conceptual Principles And Practical Techniques To Create Unique, Effective Design Solutions. ABD: Rockport Publishing.

Slade-Brooking, C. (2016). Creating a Brand Identity. Londra: Laurence King Publishing Ltd.

Tayfur, G. (2010). Reklamcılık. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Wai, D. (2017). Extraordinary Hand Lettering. ABD: Skyhorse Publishing.

Will, K. (2020). Lettering Design: Using Handwritten and Illustrative Techniques to Improve Memorization. Bitirme Tezi, Liberty University, ABD.

Willen, B., Strals, N. (2009). Lettering and Type. NewYork: Princeton Architectural Press.

Wheeler, A. (2013). Designing Brand Identity (Dördüncü Basım) ABD: John Wiley & Sons, Inc.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. Kaynak: <https://www.instagram.com/cebrazul/> Erişim Tarihi: 04.06.2024

Görsel 2. Kaynak: https://www.pelikan.com/pulse/Pulsar/en_US_INTL.CMS.displayCMS.219959./180-years-of-pelikan Erişim Tarihi: 04.06.2024

Görsel 3. Kaynak: <https://www.designindex.org/index/design/peter-behrens.html> Erişim Tarihi: 01.06.2024

Görsel 4. Kaynak: <https://blog.ford.com.tr/ford-logosunun-dunu-ve-bugunu> Erişim Tarihi: 14.06.2024

Görsel 5. Kaynak: <https://1000logos.net/coca-cola-logo/> Erişim Tarihi: 04.06.2024

Görsel 6. Kaynak: https://www.behance.net/gallery/96278201/Matulim?tracking_source=search_projects_recommended%7Clettering%20identity Erişim Tarihi: 04.06.2024

Görsel 7. Kaynak: <https://taste.ag/berlin-films> Erişim Tarihi: 04.06.2024

Görsel 8. Kaynak: <https://www.behance.net/gallery/119495137/Honey-Bear-Ice-Cream> Erişim Tarihi: 08.06.2024

Görsel 9. Kaynak: <https://alignedlifedesign.com/mindfullbelly-portfolio> Erişim Tarihi: 20.06.2024

İÇ MEKÂN TASARIMINDA DEĞİŞKEN AKUSTİK TASARIM YAKLAŞIMLARI*

VARIABLE ACOUSTIC DESIGN APPROACHES IN INTERIOR DESIGN

Dr. Sevgi Aslantaş

sevgiatici@hacettepe.edu.tr
ORCID ID: 0009-0002-3807-7372

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 29 Ağustos 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 27 Mart 2025

Prof. Dr. Pelin Yıldız

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
pely@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-7201-8213

Öz

Teknolojik gelişmelerin getirdiği dönüşümlerin yansımalarıyla iç mekânların çok işlevli kullanımı yaygınlaşmakta, mekânın işlevine uygun işitsel konfor koşullarının sağlanması yönelik yürütülen iç mekân akustik tasarımın artık birden fazla işleve göre kurgulanması gerekmektedir. Literatürde iç mimarlık alanında bu konuya değinilmemesini problem edinen çalışma, birden fazla işlevin akustik koşullarının aynı iç mekânda farklı uygulama yaklaşımlarıyla çözümlenmesini sağlayan değişken akustik tasarıma odaklanmaktadır. Çalışmada önce literatür taraması yapılarak dört değişken akustik tasarım yaklaşımı ortaya konulmuştur. Sonra, belirlenen bu yaklaşımların nasıl kullanıldığı uygulanmış üç proje üzerinden doküman analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Çalışmanın sonucunda iç mekânlarda farklı işlevlerin değişken akustik parametre değerlerinin, hangi değişken akustik tasarım yaklaşımlarının birlikte kullanımı ile çözümlendiği ortaya konulmuştur. Çalışmanın verilerinin çok işlevli iç mekânlar tasarlanırken tasarımcılar tarafından kullanılabilceği düşünülmektedir.

Abstract

With technological developments and transformations, multifunctional use of interior spaces is becoming widespread, therefore acoustic design should be designed according to more than one function. The study, which finds it problematic that this issue is not addressed in interior architecture in literature, focuses on variable acoustic design that can solve different acoustic conditions with various application approaches. First, four variable acoustic design approaches were determined by literature review, then, how they were used was analyzed in three projects with document analysis method. As a result, it was revealed with which variable acoustic design approaches the changing acoustic parameters of different functions in interior spaces were solved. Thus, it is thought that the study will guide designers when designing interior spaces.

Anahtar Kelimeler: Değişken Akustik Tasarım, Çok İşlevli İç Mekân Tasarımı, Değişken Akustik Tasarım Yaklaşımları

Key Words: Variable Acoustic Design, Multifunctional Interior Design, Variable Acoustic Design Approaches

* Aslantaş, S., Yıldız, P. (2025). İç Mekân Tasarımında Değişken Akustik Tasarım Yaklaşımları. Sanat ve Tasarım Dergisi, (36), 17-38.

* Bu çalışma birinci yazarın İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Yüksek Lisans Programında hazırlamış olduğu yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

GİRİŞ

Günümüz yaşantısı, teknolojinin getirdiği yeniliklerin ve dönüşümlerin bir yansıması olan değişim kavramı ve ilişkili olduğu bileşenlerle yeniden yapılandırılmaktadır (Özturan, 2010, s.125). Bu yapılandırma makro ölçekten mikro ölçeğe kadar birçok disiplini etkisi altına almakta, son yıllarda tasarım yaklaşımlarında da etkisinin netleştiği, esneklik ve değişkenlik kavramlarının kentten iç mekân donatısı ölçeğine kadar bütün tasarım disiplinlerince ele alındığı görülmektedir. Öyle ki toplumun değişen aile yapısı, yaşam biçimi, zamanla değişen kullanıcı beklentileri, hızlı nüfus artışı mekânların küçülmesiyle iç mekân biçimlenişini de etkilemiş ve değişen kullanıcı ihtiyaçları için, mekânların ve donatıların çok işlevli kullanımı yaygınlaşmıştır (Özturan, 2010, s.129). “Bir mekân, içinde yaşayan kullanıcıların her türlü fiziksel ihtiyaçlarını; görsel, işitsel, ısısal olarak servis ömrü süresince karşılayabilmelidir”(Kayan ve Tekin, 2013, s.210). Dolayısıyla bir mekânın kullanım süresi boyunca sağlaması gereken gereksinimler de çok işlevli olma durumunda dönüşüme uğramaktadır. Çünkü mekânın çok işlevli kullanımı, mekânın kullanım süresi boyunca her işlevinin gereksinimlerini sağlayabilmesini gerektirmektedir. Bu gereksinimlerden bir olan işitsel konfor koşulları ise insan yaşamında önemli bir parametredir (Kayan ve Tekin, 2013, s.210). Akustik mekânlar konuşma, müzik, müzikli veya müziksiz performans gibi işitsel amaçlı işlevlerde kullanılabilir. Bir mekânın işlevine uygun işitsel konfor koşullarını sağlamaya yönelik yürütülen tasarım sürecine mimaride, akustik tasarım denmektedir (Çalışkan, 2011, s.1). Bakıldığında işitsel iletişimin gerekli olduğu bütün mekânlarda da akustik tasarım gereklidir (Çalışkan, 2011, s.1). Bu bilgiler doğrultusunda çalışmada iç mekân akustiğine odaklanmanın önemli olduğu düşünülmektedir.

Tarihsel sürece bakıldığında tüm dünyada 1990’lardan sonra akustik mekânların maliyetli olması gerekçesiyle birden fazla işlevi bir arada barındıran çok amaçlı salon kullanımının arttığı (Seven, 2020, s.iv) ve tasarımcılardan bu farklı işlevlerin akustik koşullarını çözümlenebilecek öneriler geliştirmesi beklenmektedir. Böyle bir ihtiyaç doğrultusunda ortaya çıkan değişken akustik tasarım ise mekânın birden fazla işlevi sağlayacak şekilde farklılaşan işlevlere göre değişken özellikte tasarlanmasıdır (Aslantaş, 2020, s.29). Mimari tasarım süreciyle eş zamanlı ele alınması gereken akustik tasarımın çıktıklarına, iç mekân tasarım sürecinde başvurulmakta (Çalışkan, 2011, s.2) dolayısıyla iç mekânın akustik koşullarının farklı işlevlere uygun olacak şekilde tasarlanmasına imkân tanıyan tasarım yaklaşımları önem kazanmaktadır. Mimari akustiğin iki ana dalı vardır; biri yapı akustiği diğeri ise hacim akustiğidir. Yapı akustiği, yapı ve çevresindeki gürültü kaynaklarının belirlenerek, yapıda yeterli akustik yalıtımın oluşturulması ve denetlenmesini kapsarken; hacim akustiği, hacmin içerisinde sesin homojen yayılım gösterecek şekilde iç mekânın boyutlandırılması, yüzey

malzemelerinin seçilmesi ve konumlandırılması sürecini kapsar (Aslantaş, 2020, s.3). Bu çalışma iç mekânın hacim akustiğine odaklanmakta ve hacim akustiği parametreleri de işlevlere göre değişiklik göstermektedir (Ergin, 2014, s.50) (Görsel 1).

Yüksek Öğretim Kurumu Tez Merkezi'nde 'akustik' alanında yazılan tezlere bakıldığında ve konu mimarlık olarak sınırlandırıldığında 314 tane teze ulaşılrken iç mimarlık olarak sınırlandırıldığında 55 tane teze ulaşılmaktadır. Değişken akustik tasarım olarak bakıldığında ise 4 adet tez olduğu ve hepsinin de mimarlık anabilim dalında yazıldığı görülmektedir (YÖKTEZ, 2024). İç mekân ölçeğinde değişen akustik koşullara yönelik tasarım yaklaşımlarına yeteri kadar değinilmemesini problem edinen çalışma bu perspektiften, akustik tasarıma en duyarlı mekânlardan olan konferans salonlarında (Çalışkan, 2011, s.1), farklı akustik koşullara sahip işlevlerin çözümlenmesine imkân tanıyan 'değişken akustik tasarımın' hacim akustiğine odaklanmaktadır. Çalışmada değişken akustik tasarımın bağlı olduğu akustik parametre göz önüne alınarak iç mekânlardaki değişken akustik tasarım yaklaşımlarının literatür taramasıyla ortaya konulması ve bu yaklaşımların doküman analizi yöntemi ile üç örnek proje üzerinden analizinin yapılması amaçlanmaktadır.

Literatürdeki benzer bağlamlarda yer alan çalışmalar incelendiğinde, çok amaçlı salonlar özelinde değişken akustik koşulların sağlanması için yöntem önerisinde bulunduğu (Seven, 2020), mekâna hacim ekleme ile sahne sistemlerinin ve akustik perde sistemlerinin kullanımının bilgisayar simülasyonunda analiz edildiği (Türkmen, 2013) ve perfore panel sistemlerinin bu koşulları sağlama potansiyelinin incelendiği (Eşmebaşı, 2019) görülmektedir. Bu çalışma ise değişken akustik tasarımın iç mekân tasarım yaklaşımlarına odaklanmakta ve inşa edilmiş üç proje üzerinden bu yaklaşımların kullanımlarını değerlendirmektedir. Birbirinden farklı ve birbirine benzer iç mekân tasarım yaklaşımlarını kullanan bu örnekler üzerinden; benzer yaklaşımların farklı işlev birlikteliklerinde, farklı yaklaşımların ise aynı işlev birlikteliklerinde nasıl kullanıldığı ortaya konulmaktadır. Çalışma bu yönüyle diğer çalışmalardan farklılaşmaktadır. Çalışmanın sonucunda ortaya konulan verilerin çok işlevli kurgulanan iç mekân tasarımında tasarımcılara yol gösterici olabileceği düşünülmektedir.

Değişken Akustik Tasarım

Değişken akustik tasarım, bir hacmin, farklı işlevlerin değişen akustik koşullarını sağlayabilmesine için değişken nitelikte tasarlanmasıdır (Aslantaş, 2020, s.29). Birden fazla işlevi içinde barındıran bir iç mekânda, değişken akustik tasarım planlanırken ilk olarak iç mekânın ana işlevine göre akustik tasarımı planlanır. Sonra diğer işlevler için değişken akustik tasarım yaklaşımlarından faydalanılarak aynı iç mekânın diğer işlevlerin değişen akustik parametrelerini

karşılması sağlanır (Aslantaş, 2020, s.82). Bu değişkenliğin akustik parametresi ise (Reverberasyon) çınlama süresidir. İlk Walter.C. Sabine'nin 1895-1900 yıllarında kullandığı çınlama süresi, bir ses kaynağının kapatıldıktan sonra sesin hacmin içerisinde 60 desibel düşmesi için geçen süredir (Everest, 2001, s.135). Akustik mekânların İşlevlerine göre değişen çınlama süresi değerleri (Görsel 1)'de görülmektedir.

İşlev		Hardy	Barron	Long
Konuşma/ Tiyatro	Derslikler & Konferans Salonları	0.9 – 1.1	-	0.4 – 0.8
	Tiyatro Salonları	0.9 – 1.4	0.7 – 1.0	0.8 – 1.2
	Konuşma Yapılan Salonlar	-	-	1.0 – 1.6
Müzik	Kilise Orkestrası ve Koro/ Org müziği	2.0 – 2.4	-	1.7 – 2.2
	Senfoni müziği	Klasik Dönem	1.7 – 2.1	1.8-2.2
		Romantik Dönem		
	Resital & Oda Müziği	1.4 – 1.7	1.4-1.8	-
Opera		1.5 – 1.8	1.3-1.8	1.2 – 1.6
Müzikal		1.2 – 1.4	-	-

Görsel 1. Farklı İşlevlerin Çınlama Süresi Değerleri (Aslantaş, 2020, s.33)

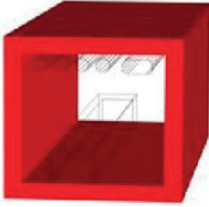
Sabine çınlama süresinin formülünü $T30 = 0.16 V/A$ olarak vermiştir. (V) akustik mekânın toplam hacmi, (A) ise mekânın yüzeylerindeki malzemelerin toplam yutuculuk değeridir. Bu formülden de anlaşılacağı üzere çınlama süresi odanın toplam hacmine (V) ve toplam akustik yutuculuğuna (A) bağlıdır (Barron, 2010, s.30). Bu formüle göre değişkenliğin yaratılabileceği üç unsur; hacim, dinleyici sayısı ve mekândaki akustik yüzeylerdir (Barron, 2010, s.394). Dinleyici sayısının üç bileşenden biri olma nedeni, giysilerinden dolayı mekânda yutuculuk oranını değiştirmesi (Barron, 2010, s.22) ve mekânın toplam hacmine etkilemesinden kaynaklanmaktadır. Buradan hareketle, iç mekânlarda değişen işlevlerin çınlama süresi değerlerinin elde edilebilmesi için bu üç bileşenin değişebiliyor olması gerekmektedir.

Bir iç mekânın farklı işlevlerinin değişen akustik koşulları ya fiziksel olarak değişebilir yapı sistemleri ile ya da sese ait özellikleri teknik destekle değiştirebilen elektro akustik sistemlerden faydalanılarak sağlanabilir (Aslantaş, 2020, s.35). Her iki yaklaşımda da tasarımın anlamlı olabilmesi için yapının değişen işlevlerine uygun çınlama süresi değerlerini sağlanması gerekir (Barron, 2010. s.385). Değişken akustik tasarımın üç unsuru göz önüne alınarak, fiziksel olarak değişebilen yapı sistemlerine baktığımızda ise (Görsel 2); yapı kabuğunun değişmez olduğunu, ayarlanabilir ve değiştirilebilir özellikte olanların bölücü duvarlar, tavan, döşeme, sabit donatılar, cihazlar, ekipmanlar ve mobilyalar olduğu görülmektedir. Bu nedenle değişkenliğin, ayarlanabilir ve değiştirilebilir sistemler aracılığıyla tasarlanması gerekir.

Uzun Ömürlülük
(100-50 yıl)

DEĞİŞTİRİLEMEZ

Yerleşim gelişimi
Destekleyici sistem
Yapı kabuğu



Orta Ömürlülük
(50-15 yıl)

AYARLANABİLİR

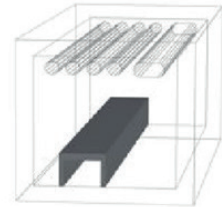
iç duvarlar
tavanlar
zeminler
sabit donatılar



Kısa Ömürlülük
(15-5 yıl)

DEĞİŞTİRİLEBİLİR

Cihazlar
ekipmanlar
mobilyalar

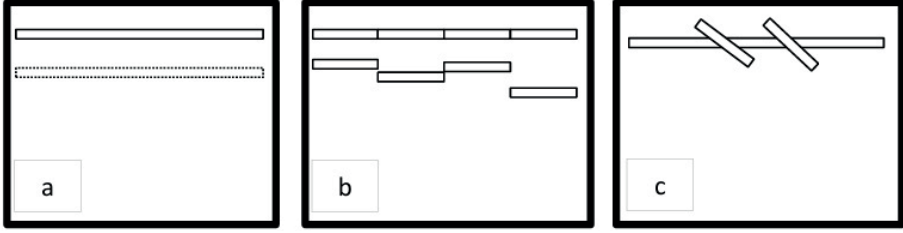


Görsel 2. Yapı Sisteminde Değişkenlik Kavramının İrdelenmesi (Kendall, 2006, s.13).

Değişken akustiğin bağlı olduğu bileşenler ve yapı elemanlarındaki değişken iç mekân bileşenleri göz önüne alındığında; İç mekânda değişken akustik tasarım yaklaşımları dört başlıkta ele alınmaktadır. Bunlar; iç mekân hacmini değişebilir tasarlamak, kullanıcı sayısını değiştirebilir tasarlamak, yüzeylerin akustik emilimini değişebilir tasarlamak ve Değişken çınlama süresi sağlayabilen elektro akustik sistemler kullanmaktır.

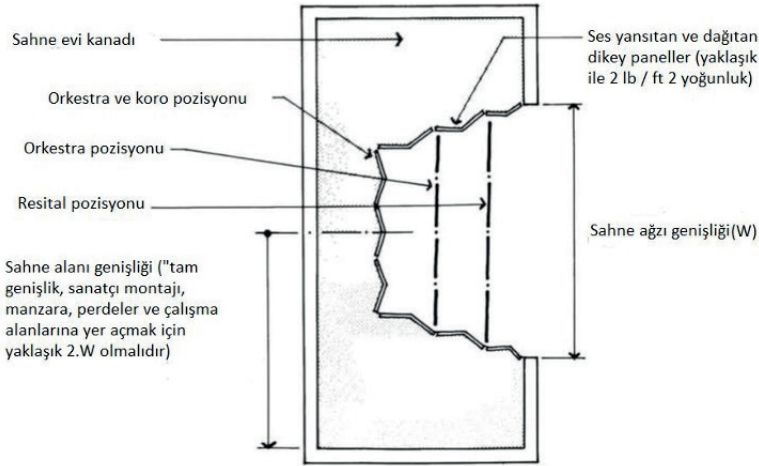
İç Mekân Hacmini Değişebilir Tasarlamak

Akustik mekânlarda toplam iç mekân hacmini değiştirebilmek için: hareketli tavan uygulamaları, hareketli bölücü panel uygulamaları (Barron, 2010, s.386) ve mekânın bitişğine yankı odası ekleme (Long, 2014, s.814) yöntemleri kullanılabilir. Bu yöntemlerden mekân hacmini değiştirebilmek için en etkin olanı hareketli asma tavan uygulamaları (Barron, 2010, s.386) olup daha çok dinleyici bölümlerinde tercih edilmektedir. Ancak asma tavanlar hareketli olabilmesi için mekânın toplam hacminin yeni hacimler için uygun olması gerekir. Akustik açıdan problem yaşamamak için tavan yüksekliği ile oda hacminin oranının 1/3'ü ve 2/3'ü arasında olması gerekir (Everest ve Pohlmann, 2009, s.389). Asma tavan üç farklı şekilde hareketli tasarlanabilir (Görsel 3); bütün olarak hareketli tavan, parçalar halinde hareketli tavan, açılabilir-kapanabilir tavan (Aslantaş, 2020, s.38). Akustik mekânların sahne bölümlerindeki tavan sistemlerinde ise daha çok elektrikli vinçlerle sahnenin belirli bir bölümüne toplanabilen tavan sistemleri tercih edilmektedir.



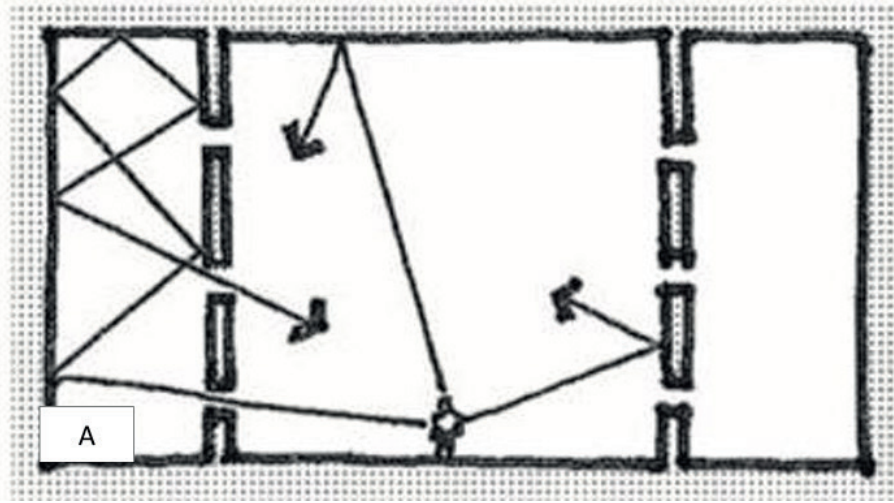
Görsel 3. Hareketli Asma Tavan Uygulamaları. a) Bütünsel, b) Parçalı, c) Açılabilir-Kapanabilir (Aslantaş, 2020, s.38)

Hareketli duvar sistemlerine baktığımızda ise görsel 4’de de gördüğümüz gibi mekândaki hacmi değiştirebilecek değişken özellikteki yapı sistemlerinin bölücü duvarlar olduğu görülmektedir. Akustik mekânlardaki bu bölücü duvarlar, sahnenin önünde yer alan sahnenin dinleyici bölümüne açıldığı sahne ön duvarı ve sahnenin içerisinde yer alan ve orkestra kabuğudur (Görsel 4). Orkestra kabuğu, sahnede gösteri sırasında seslerin sahnede azalmadan dinleyiciye yönlendirilmesi amacıyla kullanılır (Holden, 2016, s.96). İstenilen sahne genişliklerine göre hareket ettirilebilir.



Görsel 4. Sahn Bölümündeki Orkestra Kabuğu ve Sahn Önü Duvarı (Egan, 2007, s.139, yazar tarafından düzenlenmiştir)

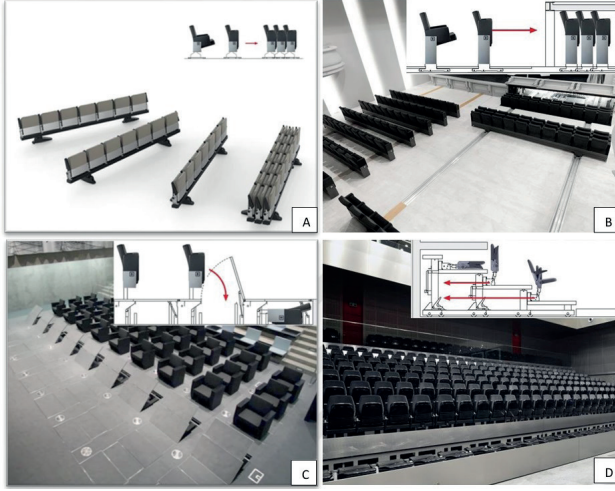
Mekân hacmini arttırmanın diğer bir yolu ise yankı odası kullanımınıdır (Görsel 5). Mekânın bitişiğinde bulunan, kapı veya hareketli duvarlarla ana mekâna bağlanan ve gerekli durumlarda açılarak toplam hacme eklenebilen odalara yankı odası denmektedir. Ancak yankı odaları diğer uygulamalardan farklı çalışır. Bu odalar enerjiyi içine alır, belirli oranda soğurarak ana hacme geri gönderir (Long, 2014, s.814). Diğer iki uygulamada da ses artan hacmin içerisinde soğurur ve biter.



Görsel 5. Yankı Odası Planı (Ermann, 2015, s.70)

Kullanıcı Sayısını Değiştirebilir Tasarlamak

Kullanıcı sayısı akustik mekânlarda hem odanın toplam hacminde hem de mekânın önemli akustik emilim alanı olan oturma elemanlarının sayısında etkilidir. Barron'a göre de dinleyiciler giysileriyle mekânda hareketli emici yüzeyleri oluşturur (Barron, 2010, s.22). Bu nedenle kullanıcı sayısındaki değişiklik mekânın farklı işlevler için gerekli olan çınlama süresine hem yutuculuk hem de toplam hacim bağlamında etki etmektedir. Akustik mekânlara baktığımızda kullanıcı sayısını değiştirmek için mekândaki oturma elemanlarının herhangi bir yerde depolanması ve gerekli durumlarda mekâna tekrar dâhil edilebilmesi gerekir. Sahne bölümündeki orkestra çukuru oturma elemanlarının depolanması için iyi bir depolama alanı sağlar. Orkestra çukuru, "opera vb. müzikli gösterilerde izleyenlerin sahneyi görmesini engellemeyecek biçimde en öndeki koltuk sırası ile sahne arasındaki bulunan, orkestranın yer aldığı boşluk" tur (TDK, 2024). Bu alan sahne asansörleri kullanılarak tasarlanmaktadır. Sahne asansörler dikey yönde hareket eden sahne kotundan itibaren farklı kotlarda ayarlanarak sahne alanını büyütme veya küçültme, orkestra çukurunu oluşturma veya gerekli durumlarda oturma alanlarını orkestra çukuruna depolama için kullanılabilir. Oturma alanları ise, tekerlekli, raylı, geri çekilebilir veya direkt bulunduğu döşemede depolanabilir özellikle tasarlanabilmektedir (URL-1) (Görsel 6).

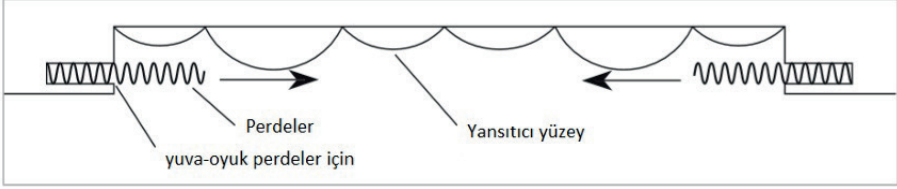


Görsel 6. Akustik Mekânlardaki Hareketli Oturma Sistemleri A: Tekerlekli, B: Raylı, C: Döşeme Altına Depolanabilen ve D: Geri Çekilebilir (URL-1).

Yüzeylerin Akustik Emilimini Değişebilir Tasarlamak

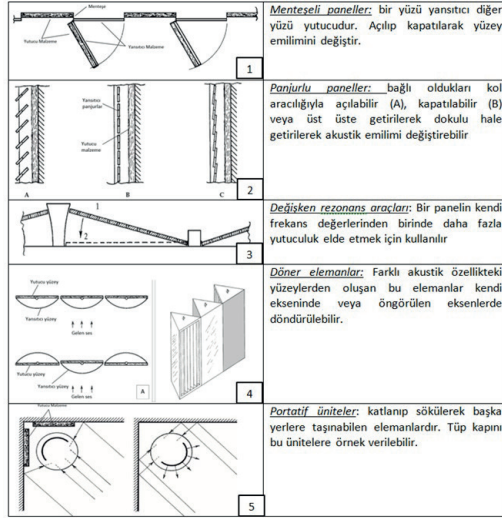
Akustik mekânlarda yüzey alanları, istenilen işleve uygun akustik emilimi sağlayacak akustik özellikte malzemeler kullanılarak oluşturulur. Malzemelerin akustik özelliklerini ise sesle karşılaştıklarında sesi ne oranda yutup ne oranda yansıttığı veya nasıl yansıttığı belirler. Her malzeme sesi belirli oranda yutar, yansıtır ve iletir. Malzemenin akustik özelliğini yutuculuk katsayısı belirler. Yutuculuk katsayısı 0 (yansıtıcı) ile 1 (emici) değerleri arasında olup, yutuculuk katsayısı 1 e ne kadar yakın olursa o malzemenin yutuculuğu o kadar artar (Asselineau, 2015, s.48). Dolayısıyla gelen sesin %50'sinden fazlasını yutan malzeme yutucu, yansıtan malzeme yansıtıcıdır. Yansıtıcı özellikte olup sesi geldiği açıdan bağımsız olarak yansıtan malzemeler ise saçıcı özelliktedir (Barron, 2010, s.24). Akustik bir iç mekânın yüzeylerinin akustik emilimini değiştirmek için ise bu yüzeylerin yutuculuk özelliklerinin değiştirilmesi ve tasarımın en başından bu değişimlere uygun olasılıkların oluşturulması gerekir (Holden, 2016, s.170). Değişken akustik emilim yaratabilecek sistemler: perde sistemleri, Afiş sistemleri ve hareketli panel sistemleri olarak gruplanabilir (Aslantaş, 2020, s.59).

Perde sistemleri, akustik mekânlardaki önemli yutucu malzemelerdendir. Duvara belirli bir mesafede yerleştirilen perdeler manuel veya motorlu olarak açılıp kapatılarak duvarın akustik emilimini değiştirebilir (Holden, 2016, s.173) (Şekil 6). Perde sistemlerine benzer çalışan afiş sistemleri de genelde duvarda asılı olarak bulunup (Barron, 2010, s.389), yuvalar aracılığıyla yukarı aşağı veya sağa sola hareket ettirilebilir (Holden, 2016, s.175).



Görsel 7. Duvarda akustik emilimi değiştiren Perdeler (Everest and Pohlmann, 2009, s.278).

Diğer bir yöntem olan hareketli paneller ise, yüzeyleri farklı akustik yutuculukta olan ve farklı hareket özellikleriyle tasarlanan panellerdir. Bu paneller, tasarımda farklı özellikteki yüzeylerinin kullanımı ile sesin emilimini ve yönelimini değiştirir. Hareketli panel sistemleri: Menteşeli, panjurlu, değişken rezonanslı, döner veya portatif olarak kullanılabilir (Everest ve Pohlmann, 2009, s.280-287). (Görsel 8).



Görsel 8. Hareketli Panel Uygulama Çeşitleri (Everest ve Pohlmann, 2009, s.280-287).

Değişken Çınlama Süresi Sağlayabilen Elektro Akustik Sistemler

Ses geliştirme sistemleri ile iç mekânda değişken çınlama süresi değerleri sağlayabilen değişken özellikte elektro akustik sistemler (Barron, 2010, s.395) ya hacmin yüzeylerindeki yankıları değiştirebilir ya da mekanik olarak ek yankılar oluşturabilir (Barron, 2010, s.395). Mekânın yüzeylerindeki yankılanmayı değiştiren sistemlerde, yüzeylere yerleştirilen elektronik ekipmanlarla, yüzeyin toplam yansıma oranı istenilen oranlarda artırılarak çınlama süresi değiştirilebilir (Barron, 2010, s.395). Ek yankılanma üreten sistemlerde ise yankılanma direkt olarak işlemcinin kendisi tarafından üretilmektedir (Barron, 2010, s.395).

Tüm bu bilgilerden hareketle çalışmada bu dört yaklaşımın, konser salonlarının iç mekânlarında farklı işlev birlikliklerinde kullanımının analizinin yapılması planlanmaktadır.

YÖNTEM

Çalışmada nitel araştırma yöntemi olan doküman analizi yöntemi kullanılmaktadır. “Doküman analizi, araştırma verilerinin birincil kaynağı olarak çeşitli dokümanların toplanması, gözden geçirilmesi, sorgulanması ve analizi olarak tanımlanabilen bilimsel bir araştırma yöntemidir” (Sak, Şahin Sak, Öneren Şendil ve Nas, 2021, s.228). Bu çalışmada doküman analizinde, belirlenen projelerin görsel bilgileri ve fotoğrafları veri olarak toplanmıştır. Çalışmada incelenecek örnekler seçilirken; 2005 yılından sonra inşa edilmiş, aynı ana işlev için tasarlanmış ve mekânın farklılaşan işlevleri için benzer ve farklı değişken akustik tasarım yaklaşımlarını uygulamış olmasına dikkat edilmiştir. Bu doğrultuda senfonik müzik kullanımı için tasarlanmış, diğer işlevler için kullandıkları değişken akustik tasarım yaklaşımları benzer ve farklı olan Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi Büyük Salonu, Bela Bartok Ulusal Konser Salonu ve Malviç Sanat Sarayı Konser Salonu belirlenmiştir.

BULGULAR

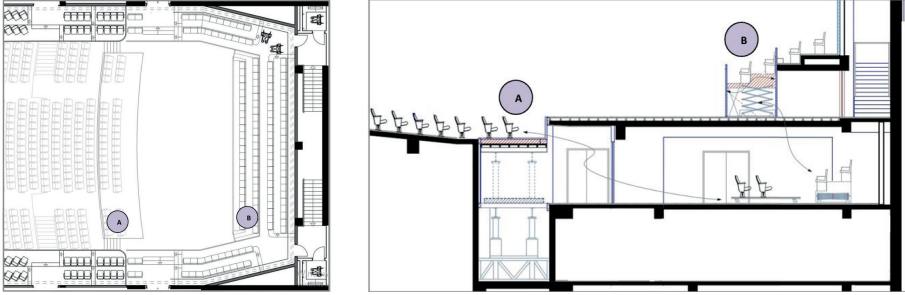
Çalışmada kuramsal olarak açıklanmış bilgiler doğrultusunda, belirlenen üç örnek projede önce ana işlev için planlanmış iç mekân akustiğinin genel özelliklerine değinilecektir. Sonra değişen işlevler için faydalanılan değişken akustik tasarım yaklaşımlarını incelenecektir. En sonunda ise faydalanılan yaklaşımlarla birlikte el edilen çınlamasüresi değerleri Literatürce desteklenerek ortaya konulacaktır. Bütün bu bilgiler doğrultusunda, bu üç projede kullanılan yaklaşımlar karşılaştırılarak değerlendirilecektir.

Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi(AASSM) Büyük Salonu

Türkiye İzmir’de bulunan ve İzmir Büyükşehir Belediyesi’nin 2000 yılında düzenlediği proje yarışmasında birinciliği Tozkoparan Mimarlık Ltd. (Mim. Tevfik Tozkoparan) aldığı ve inşa sürecine başlanan sanat merkezi (Çalışkan, 2011, s.1) 2009 yılında kullanıma açılmıştır. Sanat merkezinin içinde yer alan büyük salon dikdörtgen (ayakkabı kutusu) plan tipinde olup, 1087 kişiliktir. Konser salonunun ana işlevi senfoni müzik olup diğer işlevleri, oyunsuz konser şeklinde opera ve konferans kullanımınıdır. (URL-2). Bu nedenle iç mekân akustiği öncelikle senfonik müzik kullanımı düşünülerek kurgulanmıştır.

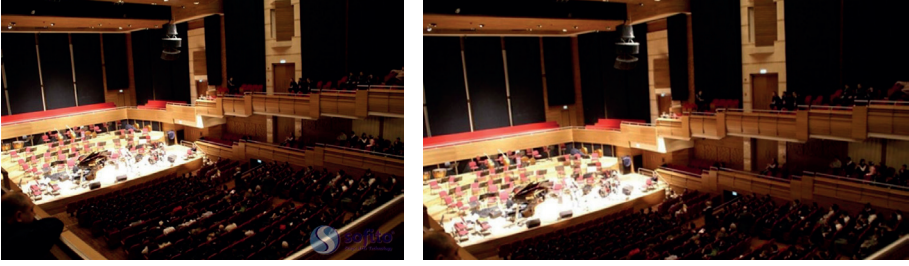
Konser salonunda senfonik müzik kullanımı için oluşturulan iç mekân planlamasında, iç mekân yüzeylerinde saçıcı ahşap elemanlar, yansıtıcı özellikte içbükey ve dışbükey cam lifi takviyeli döküm alçı, kapı hizalarında kullanılan dolgulu ve cilalı traverten plakalar ve balkon yüzeylerinde kullanılan ahşap kaplamalardan oluşan saçıcı yüzeyler kullanılmıştır (URL-3). Bu malzemelerin yansıtıcı ve saçıcı özellikte olması mekânın senfonik müzik kullanımı için uygun çınlama süresi değeri sağlamaktadır. Sonrasında ise diğer yan işlevler için değişken akustik tasarım yaklaşımlarından; kullanıcı sayısını değişebilir tasarlama ve yüzeylerin akustik emilimini değişebilir tasarlama yaklaşımlarından faydalanılmıştır.

Konser Salonunda kullanılan kullanıcı sayısını değişebilir tasarlama yaklaşımında hareketli sahne asansörü tercih edilmektedir. Bu sahne asansörü 3 kademede konumlandırılabilir. 1. kademede orkestra çukuru oluşturmakta, 2. kademede salona 2 ek oturma sırası ile toplamda 43 adet oturma elemanı ekleyebilmeyi sağlamakta, 3. Kademede ise sahne alanını büyütme için kullanılmaktadır. Buna ek olarak sahne bölümünde bulunan 49 kişilik oturma elemanlarının orkestra çukuruna taşınması ve depolanmasında kullanılabilir (URL-2). Böylece salona toplamda 92 adet oturma elemanı eklenip çıkarılabilir (Görsel 9).



Görsel 9. AASSM Büyük Salonu Sahne Asansörü Kullanımı Plan (a), Kesit (b), sahne asansörü (A) ve koltuk arabası (B) (Çizim: Tozkoparan Mimarlık)

Konser Salonunda kullanılan yüzeylerin akustik emilimini değişebilir tasarlama yaklaşımında, hem akustik perde sistemlerinden hem de hareketli panel sistemlerinden faydalandığı görülmektedir. Duvarların önünde dikey olarak hareket ettirelebilen perdeler özellikle konferans gibi konuşma işlevlerinde yutuculuğu arttırmak için kullanılmaktadır (Görsel 10). Bunun yanında sahnenin arka duvarında bir yüzeyi yutucu özellikle diğer yüzeyi yansıtıcı özellikte olan manuel olarak döndürülebilen 13 adet hareketli panel kullanılmıştır (URL-3). Bu sistemler ihtiyaç olunan akustik değerler için farklı oranlarda kullanılabilir.



Görsel 10. AASSM Büyük Salon Duvarlarında Perdelerin Açık(a) ve Kapalı(b) Kullanımı (Fotoğraf: Mehmet Yasa) (URL-3).

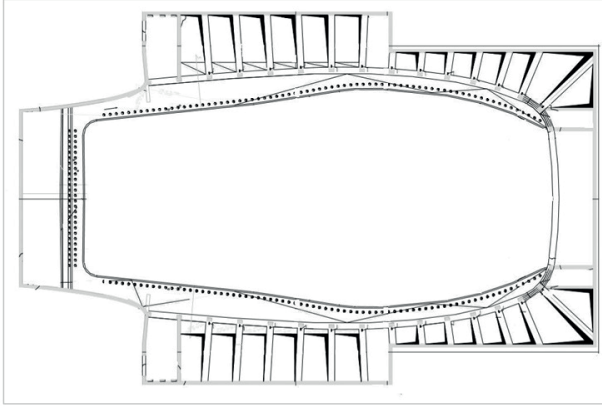
Konser salonunda ihtiyaca göre kullanılan hareketli sahne asansörleri, perdeler ve hareketli panel sistemleri ile 1,99 sn ile 0,86 sn aralığında çınlama süresi değerleri elde edilebilmektedir (Aslantaş, 2020, s.114-115).

Bela Bartok Ulusal Konser Salonu

ZDA mimarlığın Macaristan'da inşa ettiği 2005 yılında kullanıma açılan Bela Bartok Ulusal Konser Salonu Budapeşte Sanat Sarayı'nın içinde yer almaktadır (URL-4). Salon Ayakkabı kutusu plan tipinde sahip olup, 1800 kişiliktir (URL-4). Mekânın ana işlevi senfonik müzik amaçlı konser olup diğer işlevleri, dünya müziği, opera ve hafif müzikli konser salonu kullanımındadır (URL-5).

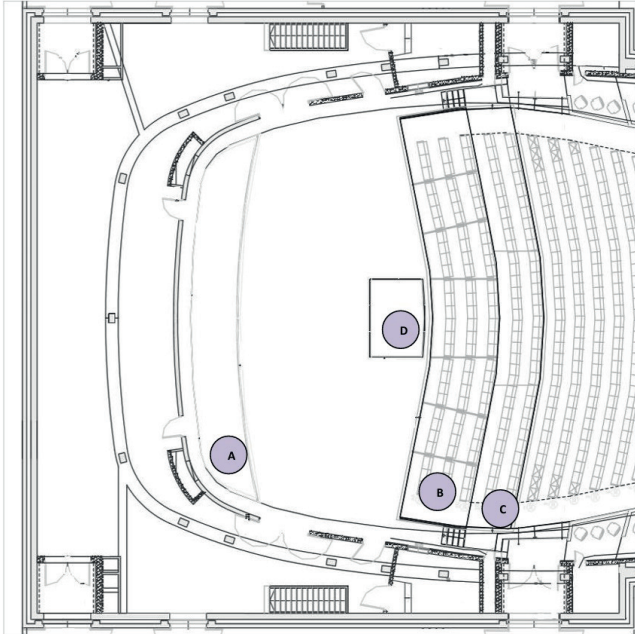
Senfonik müzik kullanımı için oluşturulan iç mekân planlamasında, yansıtıcı özellikte Kanada akça ağacı zemin ve koltuklarda ise Şili kiraz ağacı kullanılmıştır. Yankı odası kapıları ise betonarme üzeri renkli sıva kaplı olmasının yanı sıra girinti çıkıntılılarıyla saçıcı özellikte tasarlanmıştır. Benzer şekilde balkon önlerinde bulunan açılabilir ahşap kaplamalarda saçıcı özellikte tasarlanmıştır. Çünkü müzik işlevli iç mekânlarda, yüzeylerin yansıtıcı ve saçıcı özellikte olması müziğin canlılığı için önemli görülmektedir (URL-6). Salonda diğer işlevler için değişken akustik tasarım yaklaşımlarından; iç mekân hacmini değişebilir tasarlama, kullanıcı sayısını değişebilir tasarlama ve yüzeylerin akustik emilimini değişebilir tasarlama yaklaşımlarından faydalanılmıştır.

İç mekân hacmini değişken tasarlama yaklaşımda, salonda yankı odalarının kullanıldığı görülmektedir. İç mekânın bitişğinde hareketli kapılarla mekâna açılabilen 58 adet yankı odası (URL-5) yaklaşık 6.000 m³ olup mekâna eklendiğinde toplam hacmi 40.000 m³ yapmaktadır (Gonda, 2006, s.15). Ayrıca yankı odalarının iç mekân yüzeylerinde kullanılan dikey perdeler ile de, yankı odasının kullanımı ile mekânın toplam yutuculuğu değiştirilebilmektedir (URL-6).(Görsel 11).



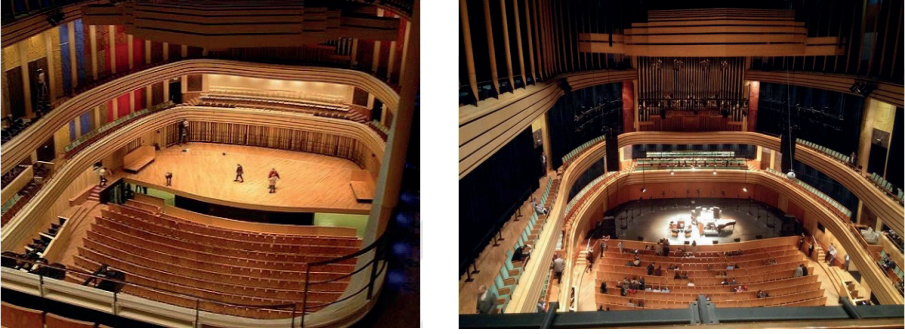
Görsel 11. Bela Bartok Ulusal Konser Salonu'nun Bitişindeki Yankı Odaları (URL-6)

Konser salonunda kullanıcı sayısını değişebilir tasarlama yaklaşımında sahne asansörlerinden faydalandığı görülmektedir. Konser salonunda hem sahenin farklı müzik grup sayılarına uygun boyuta getirilebilmesi hem de dinleyici alanının değiştirilebilmesi için bir adet piyano asansörü, 2 adet sahne önü asansör sistemi ve 1 adet de sahne arkası asansör sistemi kullanılmıştır. Bu asansörlerin kullanımı veya kullanılmama durumlarında sahne alanı 200 m², 250 m² ve 290 m² olabilmektedir (Görsel 12).(URL-6).



Görsel 12. Bela Bartok Ulusal Konser Salonu Değişken Sahne Tasarımı: Sahne Arkası Asansörü (A), Sahne Önü Asansörleri (B ve C) ve Piyano Asansörü (D). (URL-6)

Konser Salonunun yüzeylerin akustik emilimini değişebilir tasarlama yaklaşımına bakıldığında ise, akustik perde sistemlerinden faydalandığı görülmektedir. Senfonik müzik kullanımı için yansıtıcı ve saçıcı özellikte olan iç mekânın bu özellikteki duvarların akustik yutuculuğunu değiştirmek için motorlu sistemler yardımıyla yatay olarak hareket ettirilebilen perde sistemleri tercih edilmiştir. Böylece yansıtıcı ve saçıcı olan duvar yüzeyleri perde sistemlerinin kullanımı durumunda yutucu özellik kazanmıştır (Görsel 13).



Görsel 13. Bela Bartok Ulusal Konser Salonu Aktif Perde Sisteminin Kapalı (a) ve Açık (b) Kullanımı (URL-6)

Konser salonunda farklı kombinasyonlarda kullanılabilen yankı odaları, sahne asansörleri ve perde sistemleri ile iç mekânda, çınlama süresi 1,4 ile 2,2 saniye aralığında çınlama değerleri sağlanabilmektedir (URL-7).

Miskolc Sanat Sarayı Konser Salonu

Macaristan'ın Miskolc şehrinde bulunan Miskolc Sanat Sarayı Konser salonu 2006 yılında sinema salonundan ana işlevi senfonik müzik olan ve farklı işlevler içinde (tiyatro, güçlendirilmiş müzik, klasik müzik) kullanılabilen bir salona dönüştürülmüştür (Rougier ve Schmich, 2010, s.2). Bu nedenle iç mekân ana işlev dâhil bütün işlevlerin çınlama süresi değerleri için değişken çınlama süresi sağlayabilen elektro akustik sistemlerden faydalanılarak dönüştürülmüştür.

Konferans Salonunda değişken çınlama süresi sağlayabilen bir elektro akustik sistem olan CARMEN yankı kontrol sistemi kullanılmıştır. Carmen sisteminin bir hücresi; bir mikrofon, bir hoparlör ve bir sinyal işleme biriminden oluşmaktadır. Bu hücreler yan yana gelerek bir sanal duvar oluşturur (Rougier ve Schmich, 2010, s.2). Bu duvarın sesi ne kadar yansıtıp, ne kadar yutacağı sistemden değiştirilerek değişken çınlama süresi değerleri oluşturulabilir. Bu konser salonunda ise toplamda 24 adet aktif CARMEN hücre kullanılmıştır (Rougier ve Schmich, 2010, s.2). Görsel 14 sahne alanında kullanılan aktif hücreler gösterilmektedir.



Görsel 14. Salonun Sahne Bölümündeki Aktif Hücre Yerleşimi (Rougier ve Schmich, 2010, s.3).

Yüzeylerde ek yankılanmalar yaratarak hacmin yankılanmasını uyararak bu elektronik sistemle mekân teknik destek alınarak değişken çınlama süresi değerleri ile Görsel 16'daki dokuz farklı işlevde kullanılabilir.

İşlev	Çınlama Süresi (sn.) (500Hz)	CARMEN kontrol sistemi
Konferans, Güçlendirilmiş müzik	1,3	KAPALI
Tiyatro	1,3	KAPALI
Oda müziği, küçük topluluklar solo resital	1,6	AÇIK
Opera, şarkı resitali	1,9	AÇIK
Dinleyici olmayan provalar için Konçertosu (orkestra ile solo)	1,7	AÇIK
Konçerto + (orkestra ile solist)	1,8	AÇIK
Klasik senfoni	1,8	AÇIK
Romantik senfoni	2,0	AÇIK
Koro, koro ile gösteri	2,1	AÇIK
Oratorio, symph orkestrası koro ile	2,2	AÇIK

Görsel 15. Palace des Arts'taki CARMEN Sisteminin Akustik Konfigürasyonları (Rougier ve Schmich, 2010, s.3).

Tüm bu bilgilerden hareketle, çalışmada incelenen ve ana işlevi senfonik müzik kullanımı olan üç konser salonundan, Bela Bartok Ulusal Konser Salonu ve Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi Büyük Salonu değişken çınlama süresi değerlerinde benzer olarak kullanıcı sayısını ve yüzeylerdeki akustik emilimi değişebilir tasarlama yaklaşımlarından faydalanmıştır. Her ikisi de bu yaklaşımlarda hareketli sahna asansörü ve perde sistemlerinden faydalanmıştır.

Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi Büyük Salonu'nda farklı olarak hareketli panel sistemlerinden de faydalanılmıştır. Bela Bartok Ulusal Konser Salonu'nda ise diğerinden farklı olarak iç mekân hacmini değişebilir tasarlama yaklaşımından da faydalanmış ve yankı odası kullanılmıştır. Her iki iç mekân da gerek diğer işlevlerinin ve kapasitenin farklı olması gerek faydalanılan değişebilir akustik tasarım yaklaşımlarındaki farklılaşmalar ile farklı değerlerde çınlama süresi değerleri sağlamıştır. Miskolc Sanat Sarayı Konser Salonu'nda ise her iki konser salonundan tamamen farklı olarak değişebilir çınlama süresi sağlayabilen elektro akustik sistemlerden faydalanılmıştır. Bu sistemle iç mekânda herhangi bir değişkenlik sağlanmadan direkt olarak sistemden istenilen akustik parametre değerleri elde edilmiştir (Görsel 16).

Projenin Adı	İç Mekân Tasarımının Planlaması		Değişken Akustik Tasarım Yaklaşımları	Değişken Akustik Sistemler	Değişken Çınlama Süresi (Sn) Değerleri
Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi Büyük Salonu	Ana işlev	Senfonik müzik	Kullanıcı sayısını değişebilir tasarlama	Hareketli sahne asansörleri	0,86 - 1,99
	Yan işlevler	Oyunsuz konser, opera, Konferans			
	Kapasite	1087 kişilik	Yüzeylerin akustik emilimini değişebilir tasarlama	Perde sistemleri ve hareketli paneller	
	Plan tipi	Ayakkabı kutusu (Dikdörtgen)			
Bela Bartok Ulusal Konser Salonu	Ana işlev	Senfonik müzik	İç mekân hacmini değişebilir tasarlama	Yankı odası	1,4 - 2,2
	Yan işlevler	Klasik müzik, Opera, Dünya müziği, Hafif müzikli konser	Kullanıcı sayısını değişebilir tasarlama	Hareketli sahne asansörleri	
	Kapasite	1800 kişilik	Yüzeylerin akustik emilimini değişebilir tasarlama	Perde sistemleri	
	Plan tipi	Ayakkabı kutusu (Dikdörtgen)			
Malviç Sanat Sarayı Konser Salonu	Ana işlev	Senfonik müzik	Değişken çınlama süresi sağlayabilen elektro akustik sistemler	CARMEN yankı kontrol sistemi	1,3- 2,2
	Yan işlevler	Konferans, oda müziği, opera, tiyatro, güçlendirilmiş müzik, klasik müzik			
	Kapasite	580 kişilik			
	Plan tipi	Dikdörtgen			

Görsel 16. İncelenen Projelerde Kullanılan Değişken Akustik Tasarım Yaklaşımları ve Sağlanan Çınlama Süresi Değerleri (Aslantaş, 2020, s.114-115).

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Literatürde iç mekân tasarımı alanında akustik tasarım yaklaşımlarına yeteri kadar değinilmemesini problem edinen çalışma, birden fazla işlevin akustik koşullarının iç mekânda sağlanabilmesine yönelik değişken tasarım yaklaşımları

öngören değişken akustik tasarıma odaklanmaktadır. Literatür taraması yapılarak değişken akustik tasarım yaklaşımları; iç mekân hacmini değişebilir tasarlamak, kullanıcı sayısını değiştirebilir tasarlamak, yüzeylerin akustik emilimini değişebilir tasarlamak ve değişken çınlama süresi sağlayabilen elektro akustik sistemler kullanmak olarak dört başlıkta ele alınmıştır. Bu yaklaşımların iç mekândaki kullanımlarının analiz edilmesi için, aynı ana işleve sahip ve diğer işlevlerin akustik koşulları sağlayabilmek için benzer ve farklı tasarım yaklaşımları kullanan üç uygulanmış proje; Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi Büyük Salonu, Bela Bartok Ulusal Konser Salonu ve Malviç Sanat Sarayı Konser Salonu olarak belirlenmiştir. Çalışmada seçilen üç örnek projenin de aynı ana işleve sahip olmasına özellikle dikkat edilmiştir. Çünkü iç mekân akustiği ilk olarak ana işleve göre yapılmakta, sonra yan işlevlerin akustik koşulları için değişken akustik tasarım yaklaşımlarına başvurulmaktadır. İncelen örnek çalışmalarda ana işlevin aynı olması diğer işlevlerde kullanılan değişken tasarım yaklaşımlarının tespitini kolaylaştırmaktadır. Ayrıca iç mekân da her hangi bir değişken yapı elemanı kullanmadan, istenilen akustik parametrelerin elektro akustik bir sistemle de çözümlenebileceğini göstermek amacıyla incelenen örnekler arasında Malviç Sanat Sarayı Konser Salonu'na yer verilmiştir.

Üç konser salonundan, Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi Büyük Salonu'nda kullanıcı sayısını ve yüzey emilimini değişebilir tasarlama yaklaşımlarından, Bela Bartok Ulusal Konser Salonu'nda iç mekân hacmini, kullanıcı sayısını ve yüzey emilimini değişebilir tasarlama yaklaşımlarından, Malviç Sanat Sarayı Konser Salonu'nda ise değişebilir çınlama süresi sağlayabilen elektro akustik sistemlerden faydalanılmıştır. Her üç konser salonunda da bu yaklaşımlarla istenilen çınlama süresi değerlerinin sağlandığı görülmektedir. Böylece çalışmada çok işlevli konser salonlarında değişken akustik koşulların sağlanabilmesi için kullanabilecek yaklaşımlar ve bu yaklaşımlarını kullanım çeşitliliği 'konser salonları' üzerinden ortaya konulmuştur. Bu yaklaşımların literatürde hep büyük ölçekli akustik mekânlarda ele alındığı görülmekte ve diğer iç mekânlarda kullanılabileceğinin vurgulanmadığı görülmektedir. Çalışmada ortaya konulan bu yaklaşımlar konferans salonu üzerinden ele alınmış olsa da birçok farklı işlevdeki eğitim, çalışma, yaşam veya kamusal vs. iç mekânlarda da bu yaklaşımlardan faydalanılabilir. Bu anlamda bu çalışma bu akustik yaklaşımların diğer iç mekânlarda kullanımına referans sağlayabilir ve değişken akustik yaklaşımların farklı iç mekânlarda kullanımının önünü açarak yeni bir bakış sağlayabilir. Bu nedenle çalışmada ortaya konulan verilerin tasarımcılara, iç mekânın akustik tasarımında yol gösterici olabileceği düşünülmektedir.

Farklı iç mekân konseptlerinde bu yaklaşımların kullanılabilmesi için öncelikle iç mekânın mevcut durumunun bu yaklaşımların kullanımı için uygun olması

gerekir. Sırasıyla bu yaklaşımlara baktığımızda; İç mekân hacminin değişebilir tasarlanması için, hareketli asma tavan sistemlerinde mekânın tavan hareketine izin verecek yükseklikte olması gerekir. Hareketli duvar sistemleri için de sahne ya da iç mekân boyutlarının bu harekete izin verebilecek ölçülere ve detaya sahip olması gerekir. Aynı şekilde yankı odası eklemek için tasarımın en başında sürece dâhil olunması gerekebilir ya da iç mekânın bitişindeki mekânlar sonradan yankı odası olarak kurgulanabilir. Kullanıcı sayısını değişebilir tasarlamak için, iç mekân zeminin buna yeterli alanı sağlayabiliyor olması gerekir. Bu anlamda hareketli oturma elemanları farklı depolama özellikleri ile daha az alana ihtiyaç duyduğundan daha avantajlı olabilir. İç mekân yüzeylerindeki emilimi değiştirebilmek için de yüzeylerde hareketli panel sistemleri kullanılması durumunda bu panellerin dönme, katlanma gibi eylemlerine izin verecek genişlikte ve yükseklikte iç mekân tefrişlerinin yapılması gerekir ya da uygun iç mekân boyutlarına göre farklı depolama özelliklerine sahip sistemler tercih edilebilir. Bu anlamda perde sistemleri alanın sınırlı olması durumunda daha kullanışlıdır. Değişken elektro akustik sistemlerden faydalanılması durumunda ise akustik alanında uzman kişilerden teknik destek alınmalıdır. Bu sistemler istenilen çınlama süresi değerlerini sağlasa da maliyetli olabilmektedir.

Bu çalışmadan sonra yapılabilecek diğer araştırmalar iki eksende geliştirilebilir. Birincisinde değişebilir özellikle yapı sistemleri üzerinden değişken akustik tasarım yaklaşımları geliştirilebilir ve farklı işlev kombinasyonları için kullanım biçimleri çeşitlendirilebilir. İkinci ekseninde, çalışmada konferans salonu üzerinden incelenen bu yaklaşımlar, eğitim, ofis, yaşam alanları gibi iç mekânlar üzerinden, mevcut durumla ilişkisine de değinilerek değerlendirilebilir veya örnek uygulama projesi geliştirilebilir. Böylece iç mekân ve akustik alanındaki yaklaşımların çalışma evreni genişletilebilir.

KAYNAKÇA

Aslantaş, S. (2020). Değişken Akustik Tasarım (629308). [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Asselineau, M. (2015). Building Acoustics. CRC Press

Barron, M. (2010). Auditorium Acoustics and Architectural Design (4th ed.). London and New York: Spon Press.

Çalışkan, Mehmet. (2011). Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezi'nin Akustik Özellikleri. Mimarlık Dergisi. 37. URL'si.

<http://mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=373&RecID=2654>

Egan, M. D. (2007). Architectural acoustics. USA: J.Ross Publishing.

Ergin, D. (2014). Gelişen Teknoloji Işığında Performans Mekânlarında İşitsel Konfor Gereksinimleri ve Akustik Tasarım Yaklaşımlar (378444). [Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Ermann, M. (2015). Architectural Acoustics Illustrated. Wiley.

Eşmebaşı, M. (2019). Slot-perforated panel system proposal for variable acoustic solutions (599007). [Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Everest, F.A. (2001). Master Handbook of Acoustics (4 Edition). USA: McGraw Hill Companies, Inc.

Everest, F. A., & Pohlmann, K. C. (2009). Master Handbook of Acoustics (5. Edition). USA: McGraw-Hill Companies, Inc.

Gonda, F. (2006). National Concert Hall in the Palace of Arts, Budapest. Structural Engineering International journal. 1, 15-17.

Holden, M. (2016). Acoustics of Multi-Use Performing Arts Centers. CRC Press.

Kayan, H. Z., & Tekin, Ç. (2013). İç Mekânda İşitsel Konfor Ve Estetik. 3. Ulusal İç Mimarlık Sempozyumu. 210-221.

Kendall, S. (2006). An Introduction to Open Building: Harnessing Industry for a Dynamic and People-Centered Built Environment. INO Symposium. [Sunum]. Bern.

Long, M. (2014). *Architectural Acoustics* (2.Edition). Boston: Elsevier Academic Press.

Rougier, C., & Schmich, I. (2010). Contrôlé actif de l'acoustique du "Palace des Arts", Miskolc, Hongrie. 10ème Congrès Français d'Acoustique. Lyon

Sak, R., Şahin-Sak, İ., Öneren Şendil, Ç. & Nas, E. (2021). Bir Araştırma Yöntemi Olarak Doküman Analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi (Online)*, 4(1), 227 - 250. URL'si <http://doi.org/10.33400/kuje.843306>

Seven, Y. (2020). Mevcut tip kültür merkezlerinde yer alan çok amaçlı salonların değişken akustik konfor koşullarının iyileştirilmesine yönelik bir yöntem önerisi, uygulanması ve sınanması (629673). [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Türkmen, R. (2013). Oditoryumlarda Akustik Performansın İyileştirilmesine Yönelik Tasarım Parametrelerinin Geliştirilmesi ve Bir Örneklem (442393). [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi. tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

TDK, 2024. Türk Dil Kurumu

Özturan, Ö. (2010). Teknolojik Gelişmelerin İç Mekan Biçimlenişine Etkisi. *Tasarımda Genç Bakışlar*, 125-137. URL'si. <https://www.icmimarlikdergisi.com/wp-content/uploads/2015/05/M00325.pdf>

YÖKTEZ, 2024. Yüksek Öğretim Kurumu Tez Merkezi

İNTERNET KAYNAKLARI

URL-1: Figueras Seating | Seats provider and movable seating solutions Erişim tarihi: 23.06.2024, saat: 23.00.

URL- 2. <https://www.aassm.org.tr/tr/buyuksalon/36/> Erişim tarihi: 23.06.2024, saat: 23.00.

URL-3: Adnan Saygun Sanat Merkezi (sofito.com.tr) Erişim tarihi 16.06.2024, saat: 12.00.

URL-4: <https://zda.hu/hu/zda-project/muveszetek-palotaja-budapest/> Erişim tarihi: 23.06.2024, saat: 23.00.

URL-5: <https://www.mupa.hu/en/about/the-building/bela-bartok-national-concert-hall> Erişim tarihi: 23.06.2024, saat: 23.00.

URL-6. Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem | Kultúra | Épületek | Kitervezte.hu Erişim tarihi: 23.06.2024, saat: 23.00.

URL-7. BARTÓK BÉLA NEMZETI HANGVERSENYTEREM - PDF Free Download (docplayer.hu) Erişim tarihi: 23.06.2024, saat: 23.00.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: Aslantaş, S. (2020). Değişken Akustik Tasarım (629308). [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi] [Tablo]

Görsel 2. Yapı Sisteminde Değişkenlik Kavramının İrdelenmesi (Kendall, 2006, s.13). [sunum bildirisi]

Görsel 3. Hareketli Asma Tavan Uygulamaları. a) Bütünsel, b) Parçalı, c) Açılabilir-Kapanabilir (Aslantaş, 2020, s.38). [çizim]

Görsel 4. Sahne Bölümündeki Orkestra Kabuğu ve Sahne Önü Duvarı (Egan, 2007, s. 139) [çizim]

Görsel 5. Yankı Odası Planı (Ermann, 2015, s.70) [çizim]

Görsel 6. Figueras Seating | Seats provider and movable seating solutions Erişim tarihi: 23.06.2024, saat: 23.00.

Görsel 7. Duvarda akustik emilimi değiştiren Perdeler (Everest and Pohlmann, 2009, s. 278). [çizim]

Görsel 8. Hareketli Panel Uygulama Çeşitleri (Everest ve Pohlmann, 2009, s. 280-287). [çizim]

Görsel 9. AASSM Büyük Salonu Sahne Asansörü Kullanımı Plan (a), Kesit (b), sahne asansörü (A) ve koltuk arabası (B) (Çizim: Tozkoparan Mimarlık)

Görsel 10. [Fotoğraf]Adnan Saygun Sanat Merkezi (sofito.com.tr) Erişim tarihi 16.06.2024, saat: 12.00.

Görsel 11. Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem | Kultúra | Épületek | Kitervezte.hu

Görsel 12. Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem | Kultúra | Épületek | Kitervezte.hu

Görsel 13. Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem | Kultúra | Épületek | Kitervezte.hu

Görsel 14. Salonun Sahne Bölümündeki Aktif Hücre Yerleşimi (Rougier ve Schmich, 2010, s. 3). [Fotoğraf]

Görsel 15. Palace des Arts'taki CARMEN Sisteminin Akustik Konfigürasyonları (Rougier ve Schmich, 2010, s. 3). [Tablo]

Görsel 16. İncelenen projelerde Kullanılan Değişken Akustik Tasarım yaklaşımları [Tablo]

İSTANBUL ÇEŞME MİMARİSİNDE GÖRÜLEN PERDE TASVİRLERİ

CURTAIN DEPICTIONS SEEN IN ISTANBUL FOUNTAIN ARCHITECTURE

Öğr. Gör. Dr. Deniz Demir

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri
deniz.demir@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-2359-3932

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 8 Mayıs 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 13 Ağustos 2024

Öz

Farsça kökenli olan 'perde' kelimesi kapı, pencere gibi yerlere asılan örtü anlamına gelmektedir. Tarihsel süreçte perde, pencereleri örtmenin yanında gölgelik olarak iç mekânda bölümler oluşturmak, bina cephelerinde hareketlilik sağlamak gibi amaçlar dahilinde kullanılmıştır. Çıkış amacı, mahremiyeti sağlamak, gölgelik oluşturarak hava koşullarının olumsuz etkilerinden korunmak vb. olan perde, süreç içerisinde dekorasyonun önemli bir parçası olarak binaların iç ve dış duvarlarına hareketlilik kazandırmak amacıyla kullanılan bir obje olmuştur. Bununla beraber çeşitli sanat alanlarında (resim, minyatür, rölyef vb.) bezeme kompozisyonlarının önemli bir parçası olarak kendini göstermiştir. Bu çalışma kapsamında; Batılılaşma döneminin getirdiği yeniliklerle beraber, İstanbul çeşme mimarisi tezyinatına dahil olan perde tasvirlerinin görüldüğü İstanbul çeşmelerine odaklanılacaktır.

Abstract

The word curtain, which is of Persian origin, means a cover hung on places such as doors and windows. Throughout history, curtains have been used for purposes such as covering windows, providing shade, creating interior partitions, and providing mobility on building facades. The purpose of the exit is to provide privacy, to protect from the negative effects of weather conditions by creating shade, etc. The curtain, which is an important part of the decoration in the process, was hung on the interior and exterior walls of the buildings to add dynamism. However, it has shown itself as an important part of decorative compositions in various fields of art (painting, miniature, relief, etc.). Within the scope of this study, we will focus on Istanbul fountains where the curtain description, which was included in the decoration of Istanbul fountain architecture along with the innovations brought by the Westernization period, is seen.

Anahtar Kelimeler: Çeşme, Perde, İstanbul, Tasvir, Mimari.

Key Words: Fountain, Curtain, Istanbul, Description, Architectural.

GİRİŞ

Perde¹ kelimesi Farsça kökenli olup kapı, pencere gibi yerlere asılan örtü anlamına gelmektedir (Hasol, 2020, s. 365; Develioğlu, 2010, s. 1028, 269, 467, 1117, 1135) (Ögel, 1978, s. 240, 244). Tarihsel süreçte perde sadece pencereleri örtmek için kullanılmamış, gölgelik (çetr) olarak, iç mekânda bölmeler oluşturmak, yatakta yatan kişinin görünmesini önlemek ve bina cephelerine hareketlilik kazandırmak gibi amaçlar dâhilinde de kullanılmıştır (Ögel, 1978, s. 241, 244). İlk kullanım amaçları mahremiyeti sağlamak, gölgelik oluşturarak türlü etkilerden korunmak vb. olan perde, zaman içerisinde dekorasyonun ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Binaların cephelerine hareketlilik kazandırmak için asılan perdeler de bu amaca hizmet etmektedir (Ögel, 1978, s. 241, 244; Taş, 2021, s. 273). İkonografik açıdan bakıldığında ise perde, bu dünya ile öteki âlemi ayıran yahut kişilere iyi ile kötü olmak arasında tercih sunan bir unsur olarak görülmektedir. Cami mihraplarında görülen perde tasvirleri, bu anlamın bir ifadesi olarak kendilerini göstermektedir (Kaplan, 2019, s. 192-193; Dalkılıç, 2022, s. 398). Görüldüğü gibi zaman içerisinde perde, dekorasyonun bir parçası olmuş, ayrıca tarihsel süreçte hem içinde barındırdığı ikonografik anlam hem de dekoratif özellikleri dolayısıyla bezeme sanatlarında sevilerek uygulanan bir tasvir haline gelmiştir. Çalışma kapsamında İstanbul çeşmeleri özelinde, çeşme mimarisinde bezeme repertuarına dahil edilen perde tasvirlerine odaklanılmıştır. Çalışmaya dahil edilen bazı çeşmelere, daha önce İstanbul çeşmeleri ile ilgili yapılan yayınlarda² yer yer değinilmiştir. Bu çalışma, perde tasvirinin görüldüğü İstanbul çeşmelerinin bütüncül bir şekilde değerlendirilmesini amaçlamakta ve bu açıdan önem arz etmektedir.

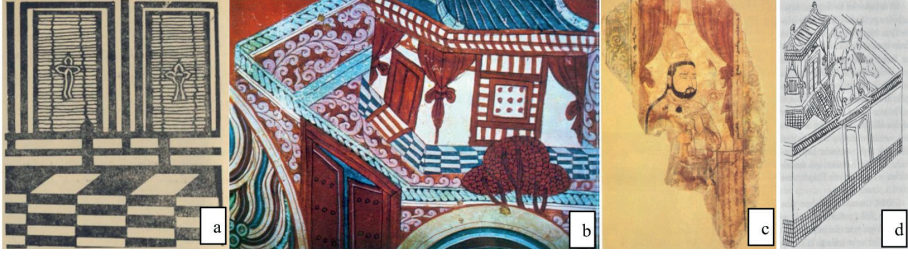
TÜRK SANATINDA PERDE TASVİRİ

Perde, erken devirlerden itibaren mimaride kullanılan Türk süsleme motifleri arasında yer almaktadır. Türklerin bezeme olarak perde motifini kullandığını gösteren ilk tasvirler, 745 yılında temelleri atılan Uygur devletine ait el yazmalarında ve fresk tekniği ile yapılmış duvar resimlerinde karşımıza çıkmaktadır (Görsel 1). Yine bu dönemde perde, mimariyi tamamlamak ve mimariye dekoratif etki kazandırmak amacıyla, yapıların cephelerine ve iç mekânlarına asılarak da kullanılmıştır³ (Görsel 1d).

1 Orta Asya'da Türklere komşu olan Soğdakların yapılarında, çeşitli yerleri kapatmak için bu tür örtülerden istifade ettikleri ve bunları perde olarak isimlendirdikleri gibi bu terimi onlardan aldıkları, bunun yanı sıra "küşik, köşik" kelimelerini de perde yerine kullandıkları bilinmektedir (Ögel, 1978: 240, 244).

2 Bkz. Dilek Bayfidan, 19. Yüzyıl Beyoğlu Çeşmeleri. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2018; Özkan Ertuğrul, Eğrikapı Maksemi. TDV İslam Ansiklopedisi, 10, 1994, 496; Mesut Meyveci & Nilay Köse, İstanbul'un 100 Hanım Çeşmesi. İBB Yayınları, 2017; Nurcan Yazıcı Metin, Arşiv Belgelerine Göre Sinop'taki Şüheda/Şehitler Çeşmesi. Sanat Tarihi Dergisi, 30/2, 2021, 945-967.

3 Detaylı bilgi için bkz. Yaşar Çoruhlu, Erken Devir Türk Sanatı. İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2013; Oktay Aslanapa, Türk Sanatı. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989.



Görsel 1: Uygurlar'a ait perde tasvirinin görüldüğü eserler.

Perde tasvirinin bezeme unsuru olarak Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemi el yazmaları ve seramiklerine uygulandığı, günümüze ulaşan eserlerden anlaşılmaktadır (Görsel 2). Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemi el yazmalarında hükümdar/sultanların taht odalarını gösteren tasvirlerde, perdenin sultanın üstünde olacak şekilde işlenmesi, perde tasvirinin bir hükümdarlık âlmeti olabileceğini de düşündürmektedir (Taş, 2021, s. 276). Bu uygulama, Uygur duvar resimlerinde karşılaşılan prens tasvirlerinde de görülmektedir (Aslanapa, 1989, s. 19). Erken Osmanlı dönemi el yazmalarında da görülen perde tasviri, Uygurlarda olduğu gibi Osmanlı devrinde de mimari dekorasyonda görülmesi bakımından önem arz etmektedir. Bununla beraber, Klasik Osmanlı dönemine ait bir el yazmasında karşılaştığımız bayramlaşma merasiminin yer aldığı minyatürdeki (III. Murad Şehinşahnamesi) perde tasvirleri de perdenin Osmanlı sosyal yaşantısındaki yerini gösterir niteliktedir (Görsel 2g) (Bağcı-Çağman-Renda-Tanıncı, 2012, s. 153).



Görsel 2: Perde tasvirinin görüldüğü çeşitli minyatür ve seramik örnekleri.

Batılılaşma dönemiyle beraber Türk sanatı, başka bir evreye geçmiş olduğundan, minyatür geleneği 18. yüzyılın son çeyreğinde terkedilmeye başlanmıştır⁴. Bu dönemde Türk resmi açısından önem arz eden mimari bezeme anlayışında yeni bir tür olarak değerlendirilebilecek duvar resimleri dikkat çekmektedir. Geleneksel Türk resmi olan minyatürlerde görülen perde tasvirleri, Batılılaşma dönemi duvar resimlerinde de uygulanmıştır (Arık, 1988, s. 23; Arık, 1999, s. 423-435; Çayan, 2012, s. 136-137; Hatipoğlu, 2007, s. 169). Türk mimarlığının başta gelen yapıları olan camilerin mihraplarında, tavanlarında, duvarlarında kalemşi olarak işlenen perde tasvirleri dikkat çekmektedir (Dalkılıç, 2022, s. 403-422; Gürsoy, 2015, s. 152; Çayan, 2012, s. 136-137) (Görsel 3). Özellikle mihraplarda görülen perde tasvirleri, ikonografik açıdan ele alındığında, bu dünya ile öteki dünyayı ayıran bir unsur olarak değerlendirilebilir. Ayrıca iyi ile kötü olmak arasında tercih sunan bir öge olarak da düşünülebilir. İslam dininin ibadethanesi olan camilerin en önemli bölümü olan mihraplara perde tasvirinin işlenmesi de şüphesiz rastgele bir tercih değildir. Bazı örneklerde bu tasvire ilaveten kandillerin eklendiği de dikkat çekmektedir. Bu detaylar, ikonografik olarak değerlendirildiğinde; mihraba (Allah'ın huzuruna) yönelenlerin Allah ile arasındaki perdeyi kaldırıp O'nun nurundan nasiplenmiş olabilecekleri de düşünülebilir (Dalkılıç, 2022, s. 398).



Görsel 3: Camilerde görülen çeşitli perde tasvirleri. a. Denizli Acıpayam Yazır Camii mihrabı; b. Denizli Baklan Boğaziçi Camii mihrabı; c. Bekilli Çamköy Camii mihrabı; d. Uşak Ulu Camii; e. Uşak Karaali Camii; f. Denizli Acıpayam Yazır Camii; g. Çivril Savranşah (Savran) Köyü Cami Cephe Süslemeleri.

⁴ Detaylı bilgi için bkz. Güner İnal, Türk minyatür sanatı (Başlangıcından Osmanlılara kadar). (1. baskı). Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995.

İSTANBUL SU MİMARİSİNDE PERDE TASVİRLERİ

Sosyal hayatın bir kısmının da etrafında şekillendiği çeşmeler, inşa edildiği dönemin üslup özelliklerini, sanatsal değerlerini yansıtmaları açısından önem arz etmektedir (Ödekan, 1997, s. 396; Temiz-Özkan, 2022, s. 902). Bu bağlamda geç Osmanlı döneminde yaygınlaşan Batı etkisi (Barok, Rokoko, Ampir, Eklektik üsluplar), çeşme mimarisinde de kendini göstermiştir (Eyice, 2002, s. 463-503; Eyice, 1981, s. 163-190; Eyice, 1995, s. 159-163). Bu süreçte mimari bezeme repertuarına istiridye, yelpaze, natürmort, çiçekler, meyve ağaçları, volütler, oval kartuşlar, inci/yumurta dizisi vb. gibi çeşitli bezeme detayları girmiştir. Bunlardan biri de perde tasvirleridir.

Bu çalışmada su mimarisinin önemli bir grubunu oluşturan perde tasvirinin işlendiği İstanbul çeşmelerine değinilecektir.

1- Eğrikapı Kırkçeşme Suları Maksemi/Savaklar Çeşmesi (1526-66/1808-1839)

Kanuni Sultan Süleyman zamanında (1520-66), Eğrikapı'da surların dışında inşa edilmiş olan maksem, Savaklar Çeşmesi olarak da bilinmektedir. Maksem, II. Mahmud döneminde (1808-1839) büyük ölçüde değişikliğe uğramıştır. Kare planlı maksem; dıştan 825 x 825 cm, içten 595 x 595 cm ölçülerindedir. Bentler bölgesinden getirilen Kırkçeşme Suları, şehre bu maksemde dağıtılmaktaydı. Kare planlı olarak tasarlanan çeşmenin ön cephesinde, geniş bir yuvarlak kemerle oluşturulmuş niş içinde; mermerden dikdörtgen formlu (70 x 100 cm) bir ayna taşı vardır (Görsel 4). Ayna taşı, bünyesinde barındırdığı süsleme unsurları ile klasik dönem özelliklerini taşımaktadır (Ertuğrul, 1994, s. 496; Taş, 2021, s. 283-284). Dört köşesinde stilize edilmiş bitki tasvirlerine yer verilmiş, iki tarafında palmet desenleriyle taçlandırılmış ve altıgen formlu kartuşun ortasındaki musluğun hemen üst kısmında da alçak kabartma tekniğinde işlenmiş iki kanatlı perde tasviri görülmektedir. Bu tasvir, aşağı doğru ortadan ve yanlardan kordon şeklinde sarkıtılmış olarak tasarlanmıştır.



Görsel 4: Eğrikapı Kırkçeşme Suları Maksemi/Savaklar Çeşmesi ve çeşmeden detay.

2- Kaptan-ı Derya Cezayirli Gazi Hasan Paşa Çeşmesi (18. yüzyıl)

Cezayirli Gazi Hasan Paşa'nın inşa ettirdiği bu çeşmenin günümüze kalan ayna taşı, İstanbul Deniz Müzesi bahçesinde yer almaktadır (Taş, 2021, s. 287). Bu ayna taşında kabartma tekniği ile yapılmış tasvirler arasında, perde tasvirine de yer verilmiş olması, bu eserin çalışma kapsamına alınmasını gerektirmiştir. Ayna taşı üzerindeki bezemeler, Ampir üslupta işlenmiştir. 234 x 305 cm ölçülerindeki uzunlamasına dikdörtgen şekle sahip bu ayna taşının en üst kısmı dalgalı şekilde tasarlanmıştır. Taşın kalınlığı 15 cm olup iki yanı, yan yana üç sıra volütlerin görüldüğü bezeme ile sınırlandırılmıştır. Arada kalan boşluğa bir madalyon, madalyonun üst kısmına da istiridyeyi andıran bir motif eklenmiştir. Madalyonun alt kısmında ayna taşını ortalayacak şekilde bir çerçeve oluşturulmuştur. Bu çerçevenin üzeri, kademeli olarak yükseltilmiş ve oval şekilde sonlandırılmıştır. Bu çerçeve içinde akantus yaprakları, volütler, S ve C kıvrımlarının yer aldığı bezemeler dikkat çekmektedir. Ayna taşının en iç kısmında akantus yapraklarıyla çevrelenmiş, karşılıklı üst kısımları birbirine bakan volütlerin görüldüğü çelenk şeklinde kavisli iki dal görülmektedir. Uçları volütle sonlanan dalların arasına, volütlere asılı vaziyette işlenen perde tasviri, dikkat çekici bir unsurdur (Görsel 5). Kabartma tekniği ile oluşturulmuş bu bezemelerin üzeri altın yaldızla boyanarak daha belirgin hale getirilmiştir.



Görsel 5: Kaptan-ı Derya Cezayirli Gazi Hasan Paşa Çeşmesi.

3- II. Mahmud Çeşmesi (18. Yüzyıl)

Beyoğlu'nda Arap Camii Mahallesinde, Perşembe Pazarı Caddesi ile Çeşme sokak kavşağında yer almaktadır. Yapının kitabesi 86 x 46 cm ölçülerinde olup harap durumdadır. Bu nedenle tam olarak okunamamış, net bir tarihleme yapılamamıştır (Tunçez, 2022, s. 527)..

Kaynaklarda kitabe şu şekilde okunmuştur:

İçen bu çeşmeden her katrede ayn-i şifâ bulsun
İlâhi devleti Mahmud Hanın câvidan olsun (Tunçez, 2022, s. 527).

Kuzeybatı-güneydoğu doğrultusunda uzanan çeşme, 510 cm genişliğinde duvara bitişik olarak inşa edilmiş, zemin kot seviyesinin altında kalmıştır. Asıl kullanım alanı güneybatı cephede olan çeşmenin cephesinin iki yanında 55 cm genişliğinde yivli sütunceler vardır. Sütunce başlığında akantus yaprağı motifi yer almaktadır. Kitabenin üzerine 20 cm yükseklikte ve 191 cm genişliğinde korniş yerleştirilmiştir. Kornişin üzerine iki yandan uzanan ve yay görünümlü silmeler konularak, üstü açık yarım daire şeklinde bir alınlık oluşturulmuştur. 30 cm yüksekliği ve 39 cm genişliği olan volütlü yaprak motifleriyle sarılan bir madalyon, alınlık kısmının ortasına yerleştirilmiştir. Cepheye, günümüzdeki zemin seviyesinden 120 cm yükseklikte, 76 x 65 cm ölçülerinde açıklık yapılmış ve içi tuğla ile doldurulmuştur. Açıklığın iç kısmı yuvarlak kemerle sonlanmaktadır (Tunçez, 2022, s. 527).

Çeşmenin cephesi kesme taş ile inşa edilmiş, sütunce ve alınlık kısmında mermer kullanılmıştır. Süsleme unsurları dikkate alındığında, çeşmenin Barok-Ampir üslupta tasarlandığı anlaşılmıştır (Görsel 6). Ayna taşının yüzeyindeki kemer şeklinde kabartma ve bu kemerden aşağı dökümlü şekilde sarkan, kıvrımlı perde tasviri dikkat çekmektedir. Kemer kabartmasının güneydoğusunda ay-yıldız motifi, sütunce başlıklarında da stilize akantus yaprağı görülmektedir. Ayrıca kitabenin yukarısındaki alınlıkta da volütle başlayan sivri uçlu iki akantus yaprağı, madalyonu iki yandan sarmaktadır. Yaprakların bitim noktasında ve yay şeklindeki silmelerle alınlık vurgulanmıştır.



Görsel 6: II. Mahmud Çeşmesi.

4- Çengelköy Hatice Hanım Çeşmesi (1825)

Çengelköy Ulvi Sokakta yer alan çeşme, Hatice isimli hayırsever bir hanım tarafından H.1241/1825 yılında yaptırılmıştır. Büyük bir haznenin bir bölümüne konumlanan çeşmenin diğer yüzünde, Mustafa Tahir Efendi Çeşmesi yer almaktadır. Kubbeyle örtülü hazneye konumlandırılan çeşme, mermerden inşa edilmiştir (Köse, 2020, s. 73). Bu çeşmelerden Hatice Hanım'ın inşa ettirdiği, konumuz açısından önem arz etmektedir (Görsel 7).

Ayna taşı üzerinde kabartma tekniği ile yapılmış bezemeler ve kitabe incelendiğinde, bu alanın üç bölüme ayrılmış olduğu dikkat çekmektedir. Üst bölümde dikdörtgen pano üzerinde karşılıklı ay-yıldız motifi arasında bir madalyon yer almaktadır. Bu dikdörtgen panonun alt kısmına kenarları yivli sütuncelerle sınırlandırılarak kitabe yerleştirilmiştir. Çeşmenin üç satırlık kitabesinde şunlar yazmaktadır:

Bu çeşmeyi ihlâs'le bünyâd iden
Hanım ilâ yevmi-il kıyame yâd ola
Nuş eyledikçe teşneler bu kevseri
Cennetde kadr-ü rütbesi müzdâd ola
İçdim suyun Aynî didim târih-i tam
Bu abdan Rûh-i Hadice şad ola
1241⁵

Kitabenin alt kısmında yer alan üçüncü bölümde ise konumuz açısından değerlendirmeyi gerektiren perde tasviri görülmektedir. Bu bölüm, duvara gömülü sütuncelerle sınırlandırılmış, iki sütunce arasına asılı vaziyette

5 <https://www.suvakfi.org.tr/cesme/adalar/hatice-hanim-cesmesi-h-1241-m-1825> (Erişim Tarihi: 21.05.2024)

tasarlanmış iki kanatlı perde ve perdenin orta kısmından sarkıtılmış kandil tasviri dikkat çekmektedir. Tüm bu detaylar çeşmenin ampir üslupta tasarlandığını göstermektedir.



Görsel 7: Çengelköy Hatice Hanım Çeşmesi.

5- Yedikule Fevziye Küçük Efendi Çeşmesi/II. Mahmud Han Çeşmesi (1825-1826)

Kuzeybatı yönünde Hacıevhad sokağı üzerinde uzanan avlu duvarı bir cephe meydana getirmekte ve bunun doğusunda Sultan II. Mahmud Çeşmesi yer almaktadır (Görsel 8).

Barok-Ampir üsluba uygun olarak yapılan çeşme ile ana bina arasında görünür bir bağ yoktur. Fakat çeşmenin kütüphane ekseninde bulunması ve çeşmenin kapıları ile kütüphane merdivenleri arasındaki irtibat, çeşmeyi külliye'nin bölünmez bir parçası yapmaktadır. Dalgalı bir duvar şeklinde inşa edilen çift girişli, çift pencere'li çeşme; ortadaki çelengi, akantus yaprakları, dalgalı silmeleri ve perde tasviri ile barok üslubunun karakteristik özelliklerini verir. Çeşmede en üstte on satırlık ta'lik bir kitabe yer almaktadır (Koç, 2002, s. 523). Kitabeden çeşmenin H. 1241/1825-1826 yılında yapıldığı anlaşılmaktadır. Kitabe şu şekilde okunmaktadır:

Bahr-i zehhâr-ı kerem şâhenşeh-i deryâ-nevâl
Menba'-ı feyz-i mehâmid Hazret-i Mahmud Hân
Çeşme yaptı piş-gâh-ı Câmî'-i Fezziyye'de
Eyledi Guya metâf-ı Kâ'beye Zemzem revân
Eyleye dünyâyı reyyân-ı zülâl-i hayr u cud
Ömr ü ikbâlin edip efsun Rabb-i Müsteân

Kilk-i ter verdi iki târih-i gevher-tâba âb
 Bendesî Pertev olup bu beyt ile ratbû'l-lisân
 Çeşme yapırdı civâr-ı Câmî'-i Fezziyye'ye
 Kulzüm-i birr ü sehaâb-ı âtifet Mahmud Han⁶

Yapının orta eksen üzerindeki çeşme ile iki yandaki çeşmeler üçlü bir sistem oluşturmaktadır. Çeşme aşağıdan yukarı dört kademeli şekilde tasarlanmıştır. En alt kısım yalak ve seki, ikinci kısım ayna taşı, üçüncü kısım kitabe, en üst kısım da alınlıktan oluşmaktadır. Ayna taşının olduğu kısımlar dikdörtgen çerçeve içerisine alınmış, her çerçevenin üst kısmına yukarıdan aşağıya sarkıtılmış iki kanatlı perde tasviri işlenmiştir. İki yan yüzeyde yer alan çeşmelerin olduğu kısımlarda, perde tasvirinin alt kısımlarına çelenkle kavranmış birer tuğra yerleştirilmiştir. Günümüzde musluğu bulunmayan çeşmenin suyu akmamaktadır.



Görsel 8: Fezziye Küçük Efendi Çeşmesi/2. Mahmud Han Çeşmesi ve çeşmeden detay.

6- Silivri-Selimpaşa'da İkizli Çeşme (1828)

Çeşme, 1828 yılında Silivri İlçesi'ne bağlı olan Selimpaşa beldesine adını veren Sultan II. Mahmud'un sadrazamı Benderli Sadrazam Selim Sırrı Paşa tarafından yaptırılmıştır⁷. 300 x 200 cm ölçülerindeki ampir üslupta, mermerden yapılmış çeşmenin tasarımı, dört kademeli olarak incelenebilir. En üstü oval şekilde olup etrafı, akantus yapraklarıyla tasarlanan çelenk ile çevrelenmiş, orta kısmına da ay-yıldız motifi yerleştirilmiştir. İkinci kısımda etrafı dor nizamında tasarlanmış yivli bodur sütuncelerle sınırlandırılmış üç satırlık kitabe yer almaktadır. Bu kısmın hemen altında yine yivli, daha ince ve uzun sütuncelerle sınırlandırılmış kısım bulunmakta, burada sütuncelerin ortasından kandil sarkıtılmış iki

⁶ <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/fezziye-kucuk-efendi-camii-cesmesi/#17.1/41.000375/28.924188> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).

⁷ <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/selimpaşa-ikizli-cesme/#17.1/41.054359/28.36849> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).

kanatlı perde tasviri vardır. En alt kısımda yine kenarları bodur sütuncelerle sınırlandırılan yalak kısmına yer verilmiştir (Görsel 9). Musluk kısmı koparılmış olan çeşmenin, günümüzde suyu akmamaktadır.

Çeşmenin üzerindeki kitabe şu şekilde okunmaktadır:

Semiyyi Fahrialem sadı vala kadri sabık kim Bigados-ta alicah icra etti bu ma'i
Duayı hayrı ebnayı sebili etmeğe ihraz Yuvalfı maksudu dilhah icra etti bu ma'i
Teraveş eyledi tarihi dilcu kikli (Esad) dan Selim Paşa livechullah icra etti bu ma'i
1244 (1828)⁸.



Görsel 9: Silivri Selimpaşa İkizli Çeşme.

7- II. Mahmud Çeşmesi/Karnavola Çeşmesi (1830)

Beyoğlu Çukur Mahallesi, Karakurum Sokak'ta yer alan çeşmenin kitabesinde, H.1246/1830 tarihinde II. Mahmud'un yaptırdığına dair bilgiler yer almaktadır. Bu kitabe şu şekilde okunmaktadır:

Şeh-i derya-himam Sultân Mahmûd kerem-kârın
Fürûg-i mihr-i eltâfi cihânî rûşenâ kıldı
İdüb hayrâtı ihyâ enderûn-ı mülkü ez-cümle
Çukurundaki bu âb-ı lâtifi pür-safâ kıldı

⁸ <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/selimpasa-ikizli-cesme/#17.1/41.054359/28.36849> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).

Hüdâ ikbâl-ü ömr-ü şevket,ü şanın ide efvân
 O şâhın âb-ı lûtfu rub'-i meskûna vefâ kıldı
 Becâdır yazsa Rif'at bendesi târih-i dil-cûsun
 Bu sûye Şah-ı devran çeşme-i bâlâ bina kıldı
 1246 (Bayfidan, 2018, s. 34).

Güneydoğu-kuzeybatı doğrultusunda, dikdörtgen planlı, tek yüzlü ve hazneli çeşmenin inşasında taş, tuğla ve mermer malzeme kullanılmıştır (Görsel 10). Ayna taşı, kitabe ve madalyon mermerden yapılmış olup ana cephedeki kemerde tuğla malzeme, iki köşedeki sütun ve tuğla kemeri çevreleyen kemer ise kesme taştan yapılmıştır. Yapıldığı dönemde Taksim Maksemi'nden çıkan dağıtım kollarından en kuzeydeki kolun (3. kol) beslediği çeşme, orijinal durumunu büyük ölçüde kaybetmiş, etrafı parmaklık ve tel ile çevrilmiştir. Kuzeydoğu cephesi 526 cm genişlikte ve yol hizasından yaklaşık 150 cm kot seviyesinin altında kalmış olup ana kullanım alanı bu yüzdedir. Bu cephenin iki köşesine birer sütun ve üzerine de arşitrav şeklinde mermer blok yerleştirilmiştir. Buranın üst kısmı bodur sütuncelerle sınırlandırılmış ve bu iki sütun arasında üstü arşitrav şeklinde blokla sonlanan kitabe yerleştirilmiştir. Çeşmenin alınlık kısmı yuvarlak kemerle sonlanmış, kemer boşluğuna da Sultan II. Mahmud'un tuğrası bulunan madalyon yerleştirilmiştir. Madalyon, geometrik desenli silmelerle çevrelenmiştir. Kuzeybatı cephede, yuvarlak kemerli bir niş bulunmaktadır. Hazne kısmı, tonozla örtülmüştür (Tunçez, 2022, s. 525-526). Çeşmedeki süslemeler kitabenin yukarısındaki madalyon çevresinde ve ayna taşında yoğunlaşmıştır. Sütuncelerle sınırlandırılmış ayna taşının üst kısmında sütun başlıklarından birbirine doğru uzanan kabartma tekniği ile işlenmiş aşağıya doğru dört sarkıttan ibaret dalgalı perde tasviri dikkat çekmektedir. Beyoğlu Belediyesi tarafından 2009 yılında restore edilen çeşmenin suyu, günümüzde akmamaktadır.



Görsel 10: II. Mahmud Çeşmesi.

8- Beyoğlu Huşyar Kadın Çeşmesi (1840)

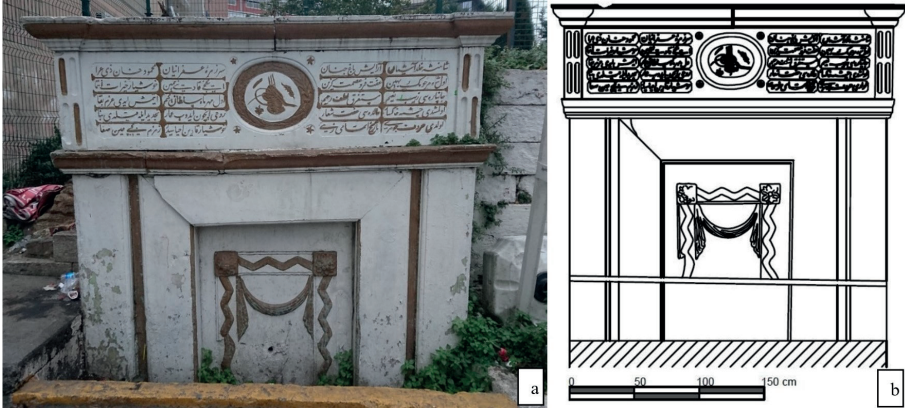
Hacı Ahmet Mahallesi, Pir Hüsametdin Caddesi üzerinde yer alan çeşme H. 1256/1840 yılında Sultan Abdülmecid'in ikinci eşi Huşyar Kadın tarafından vefat eden kızı Mihrimah Sultan'ın ruhu için yaptırılmıştır. Çeşme; kuzeydoğu-

güneybatı doğrultusunda, 462 x 520 cm ölçülerinde, dikdörtgen plânlı, tek yüzlü ve tonozla örtülü bir hazneye sahiptir (Bayfidan, 2018, s. 43-45). Eğimli bir arazi üzerinde bulunan çeşme, kot seviyesinin 50 cm altında kalmış olup yalak kısmı zemine gömülü vaziyettedir. Çeşmenin inşasında kesme taş, moloz taş, tuğla ve mermer kullanılmıştır.

Ampir üslupta tasarlanmış eserin alınlık kısmında ve ayna taşında bezemelere rastlanmaktadır (Görsel 11). Arşitrav şeklindeki blokla sonlanan alınlık kısmında, yanlardan dor nizamında tasarlanmış sütuncelerle sınırlandırılmış kitabe bulunmaktadır. Kitabenin ortasında, dört köşesinde beş yapraklı çiçek kabartmaları ve etrafı stilize dal ve yaprak motifleri ile çevrelenen Sultan II. Abdülmecid'in tuğrası, tuğranın iki yanında da beşer satırlık kitabe yer almaktadır (Köse-Meyveci, 2017, s. 148-149). Bu kitabe şu şekilde okunmaktadır:

Şahinşâh ı huld âşiyân / Arayış ı bağ ı cînan / Ser zümre i cînan
Mahmud han ı zî ara / Ol şâh ı merhumun bihin / İffet i fer u ismet Güzîn
İkinci kadını hemin / Huşyar î hayrat întimâ / Canparesi zib i nem
Müstağrak ı lûtf î rahim / Ol mihrimah sultankim / Etmış idi azm î bekâ
Olmuşdı çeşme haksar / Validesi îffetşiar / Ruhü için edüb imar Tecdid ile kıldı bina
/ Oldü hürûf-ı cevher-i / Târih-i itmâmı zehî
Huşyar Kadın ihyasıdır / Zemzem gibi ayn-ı safâ 1256 (Köse-Meyveci, 2017, s. 148-149).

Kitabenin yer aldığı kısım, yine arşitrav şeklinde tasarlanmış bir blokla sonlandırılmış ve bu kısımdan ana gövdeye geçilmektedir. Çeşmenin ayna taşı niş içine yerleştirilmiş olup iki köşesindeki kartuş içerisinde, iç içe geçmiş yapraklardan oluşan ve kabartma olarak işlenmiş iri çiçek motifleri bulunmaktadır. Bu çiçeklerden yatay ve dikey düzlemde yine kabartma olarak zikzak şeklinde geometrik motiflere yer verilmiştir. Ayna taşının iç kısmında, köşelerden lüleye doğru sarkan ve iki yanda sallanan perde tasviri, önem arz etmektedir. Ayrıca çeşmenin cephesi, günümüzde beyaz üzerine kahverengi boyalarla daha canlı hale getirilmiştir. Kısmen harap vaziyette olan çeşmenin suyu, günümüzde akmamaktadır (Bayfidan, 2018, s. 43-45).



Görsel 11: Huşyar Kadın Çeşmesi ve çizimi.

9- Beyoğlu Bezmialem Valide Sultan Çeşmesi (1841)

Beyoğlu İstiklal Mahallesi, İplikçi Fırını Caddesi üzerinde yer almaktadır.

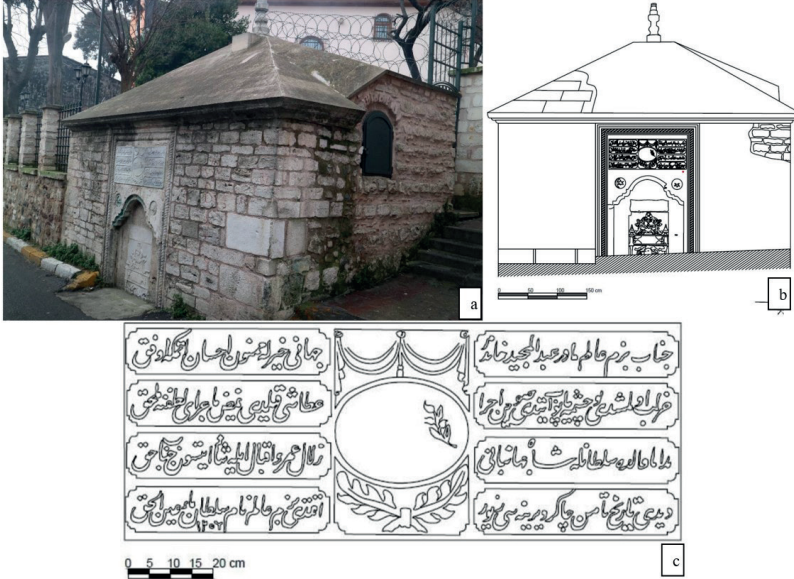
Ahmet Sadık Ziver Paşa tarafından yazılan manzum kitabede, çeşmenin, H.1257/1841 yılında Sultan Abdülmecid döneminde, Bezmialem Valide Sultan tarafından yaptırıldığı belirtilmektedir. Çeşmenin üzerindeki 131 x 51 cm ölçülerindeki kitabe şu şekildedir:

Cenâb-ı Bezmiâlem mâder-i Abdülmecid Handır/Cihâni hayr ile memnun-ı ihsan itmeğe evfak/Harab olmuşdı bu çeşme yapub itdi suyun icra/Attaşı kıldı feyz-i macera-yı lûtfuna mülhak/Müdâma Valida Sultan ile Şâh-ı cihanbâni/Zülâl-i ömr-ü ikbâl ile şad itsun Cenâb-ı Hak/Didi tarihi tammin çâker-i dîrinesi Ziver/Akıtı Bezmiâlem nâm Sultan ma-ı ayn elhak
1257 (Bayfidan, 2018, s. 47).

Güney-kuzey ekseninde 495 x 398 cm ölçülerinde, dikdörtgen plânlı, tek yüzlü ve hazneli çeşmenin asıl kullanım alanının bulunduğu doğu cephesi, 212 cm yüksekliğinde olup ayna taşı bu cephede oluşturulmuş bir niş içine yerleştirilmiştir. Niş, dalgalı bir kemerle nihayetlendirilmiştir. Kemerin iki yanına içinde altı kollu yıldız bulunan rozetler işlenmiştir.

Üst örtüsü piramidal olarak düzenlenip alem ile sonlanan çeşmenin inşasında taş, tuğla, mermer malzeme kullanılmıştır. Çeşmenin ayna taşı ve kitabesi mermerden, doğu cephesi kesme taş, diğer cepheler ise moloz taş ve tuğla ile almaşık sistemde inşa edilmiş, üzeri düzgün kesme taş malzeme ile kaplanmıştır. Çeşmenin süsleme programı, ön cephede yoğunlaşmıştır (Bayfidan, 2018, s. 46-48). Niş ve kitabe, burmalı bir silme ile çevrelenerek ön plâna çıkarılmış olup kitabeye işlenen perde tasviri çeşmenin çalışma kapsamına dahil edilmesini gerektirmiştir. Kitabenin ortasına yerleştirilen

madalyonun içerisine bir dalda bulunan ve kapalı şekilde görünen üç lale ile üç yaprak motifi işlenmiştir. Madalyonun üstünde, üç noktadan yukarıya sabitlenmiş, kıvrılarak aşağıya sarkan ve iki yandan aşağı doğru katlanmış perde tasviri dikkat çekmektedir. Perde tasvirinin ortasına aşağı doğru sarkan bir püskül yerleştirilmiş olup (Görsel 12c). Madalyonun altında, uçları birbirine bağlanmış şekilde, iri yapraklı dallar bulunmaktadır.



Görsel 12: Bezmialem Valide Sultan Çeşmesi/Beyoğlu.

10- Mevlanakapı Bezmialem Valide Sultan Çeşmesi (1841)

Sultan II. Mahmud'un eşi ve Sultan Abdülmecid'in annesi Bezmialem Valide Sultan tarafından Silivrikapı'da, Uzun Yusuf Mahallesi'nde, Lalezar Camii Sokağı'nda H. 1257/1841'de yaptırılmıştır. Yakın zamanda restorasyon geçirmiş olan çeşme, orijinal halini koruyamamakla beraber bakımlı görünmektedir (Köse-Meyveci, 2017, s. 60-61). Sivri bir kemerin altında düz bir ayna taşına sahip olan çeşmenin kemerin üst kısmında yer alan kitabesi önem arz etmektedir. Kitabenin orta bölümünün üst kısmına işlenmiş olan perde tasviri dikkat çekmektedir (Görsel 13). Uçları kıvrılmış perde tasvirinin altında yuvarlak bir bölüm içerisinde Sultan Abdülmecid'in tuğrası üzerinde bir çiçek motifi vardır. Bu kısmın sağ ve solunda yer alan 6'şar satırlık kitabe şu şekildedir:

Şeh-i devrân Hân Abdülmecid'in mâderi ya'ni/Cenâb-ı Bezmîâlem nâm Sultân-ı
Kerem-bünyân/Cihana âb-ı hayrâtı hayât tâze virdikke/Sezâdır halk-ı âlem bulsalar
şimdi yeniden cân/Bu zîbâ çeşmesârı yabdı suyun eyledi icrâ/Bütün leb-teşnegâni

kıldı feyz-i lütufla reyyân/Bi-hamdillâh yapıldı mesreb-i pâkîzesi üzre/İdince hasbeten lillâh bu hayr itmâmını fermân/ilâhî Vâlide Sultân duâ aldıkça âlemden/Şeh-i devrânı kil sîrab-ı cûy-ı ömr-i bî-pâyân/Nola Zîver kulu târîh-i fâmin eylese işrâb/Getürdi âb-ı dil-cû çeşme yaptı Vâlide Sultân/Sene 1257 (Köse-Meyveci, 2017: 60-61).



Görsel 13: Bezmiâlem Valide Sultan Çeşmesi/Mevlanakapı ve kitabeden detay.

11 - Şerife Ayşe Sıddıka Hanım Çeşmesi (1841)

Süleymaniye’de, Kirazlı Mescid Sokak’taki cami önünde bulunan çeşme, mermer kaplamalıdır (Görsel 14). İki düz sütunce arasına yerleştirilen büyük ayna taşının üst kısmı, toplanmış perdeler ve dalgalı perde kordonlarıyla bezenmiştir. İki kanatlı perde tasvirinin ortasından sarkan üçlü kandil tasviri, tasarıma dahil edilmiştir. Ayna taşının üst kısmına, üçlü sütuncelerle sınırlandırılmış kitabe yerleştirilmiştir. Ortadaki sütuncelerin üzerine üçer yıldız motifi applike edilmiştir. Üstü ahşap saçakla örtülü çeşmenin, yalak kısmı sağlam olup suyu akmamaktadır. Çeşmenin üzerindeki kitabe şöyledir:

Ve sekkahüm Rabbühüm şeraben tahura
Sahb-ül hayrat vel-hasenat Mehmed Şeyda Efendi merhumun hemşire-i
muhteremeleri
Şerife Ayşe siddıka Hanımın hayratıdır⁹

9 <http://www.suvakfi.org.tr/cesme/adalar/serife-ayse-siddika-hanim-cesmesi-h-1257-m-1841> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).



Görsel 14: Şerife Ayşe Siddika Hanım Çeşmesi.

12- Gedikpaşa Canfeda Kadın ve Hazinedar Şevkinihal Usta Çeşmesi (1781/1848)

Fatih'te Gedikpaşa'da Divan-ı Ali Camii karşısında yer almaktadır (Görsel 15). Bu çeşmenin ilk banisinin, Canfeda Hatun olduğu yapının kitabesinde belirtilmiştir.

Çeşme üzerinde şu ifadeler okunmaktadır:
Sahibülhayrat velhasenaat merhum kethüda
Canfeda Kadın Aleyherraahmetü velgufran
Sene: 1195/1780-1781" (Atak-Okumuş, 2022, s. 337).

Kitabede ifade edilen 1195/1780-1781 tarihinin, ikinci yapıya ya da onarıma ait olduğu düşünülmektedir. Söz konusu tarihte gerçekleştirilen yapım/onarımın derecesi ve kime ait olduğu bilinmemektedir. Canfeda Hatun bu çeşmeyi, 16. yüzyılın sonlarında yaptırmış olmalıdır. Zira III. Murad'ın 1006/1597-1598 tarihli bir fermanında Canfeda Hatun'un bu şehrin Gümrükhane'deki camiine su getirmesine izin verdiğine dair ifadeleri vardır. Çeşmenin zamanla tahrip olan su yolu 1258/1842-43'te onarım geçirmiştir. 19. yüzyıl ortalarında tekrar onarıma muhtaç hale gelen çeşme, Sultan Abdülmecid'in hazinedarı Şevk-i Nihal Usta tarafından 1264/1847-48'de yeniden inşa ettirilmiştir. Onarıma ait yedi satırlık kitabe, çeşmenin ön yüzünde (güney cephe) yer almaktadır (Atak-Okumuş, 2022, s. 337-338):

"Selami geldi bir hatif dedi cevher gibi tarih/
Sefa-yab ber-beka ola sarayda
Haznedar Usta
Sene: 1264/1847-1848" (Atak-Okumuş, 2022, s. 338).

Bu haliyle son şeklini alan çeşme, günümüzde Canfeda Hatun veya Şevki Nihal Usta isimleriyle tanınmaktadır. 430 x 860 cm boyutlarında, dikdörtgen kaide

üzerine inşa edilen çeşmenin ön yüzü (güney cephe) mermer kaplı, diğer cepheleri kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir. Kuzeyden güneye meyilli bir arsa üzerinde yer alan çeşmenin güney ve batı cepheleri sokağa açılmakta, diğer cepheler de evlerle çevrilmiş, günümüzde zemin kot seviyesinin altında kalmıştır. İki yandan gömülü sütunlar ile sınırlandırılmış çeşmenin ön yüzü zengin bezeme repertuarına sahiptir. Cephenin alt bölümünde ortada basık kemerli bir niş içerisinde yerleştirilmiş ayna taşı ve önde bir kurna, nişin iki yanında da iki küçük suluk yer almaktadır. Ayna taşı, iki sıra dalgalı bordürlerle dört taraftan çevrelenmiş, dört köşede birer menekşe motifi bulunmaktadır. Musluk deliğinin üzerinde ise kıvrım dallı stilize bitkisel kompozisyona yer verilmiştir. İki köşedeki küçük suluklarda söz konusu kompozisyonlar küçük oranda tekrarlanmıştır. Sulukların önünde istiridye kabuğu formlu kurnalar vardır. Kurnanın ön yüzünde perde tasviri, iki yandaki sekilerin ön yüzlerinde stilize çiçek kabartmaları vardır. Ayna taşı üzerine dikdörtgen formlu kitabe yerleştirilmiş, kitabenin dört köşesinde ay-yıldız motifleri, üstte de ışınsal çerçeve içerisinde Sultan Abdülmecid'in tuğrasının bulunduğu oval madalyona yer verilmiştir. Kitabenin ve üstteki tuğranın iki yanına atlı üstlü ikişer tek kanatlı perde tasviri işlenmiştir. Perde tasvirlerinin hemen altında, oval formlu, ışınsal Osmanlı yıldızları ile "S-C" kıvrımlı stilize bitkisel bezemeler bulunmaktadır. Süslemeler cepheye simetrik bir düzenle yerleştirilmiştir. Kismen altın sarısı renkle boyanan motif ve tasvirler, daha belirgin hale getirilerek yüzeye hareketlilik kazandırılmıştır (Atak-Okumuş, 2022, s. 337-338).

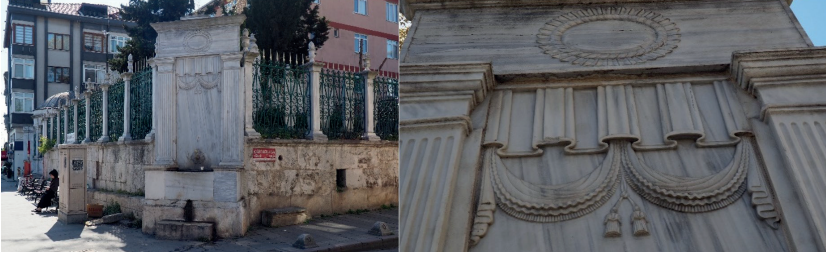


Görsel 15: a-b. Canfeda Kadın/Hazinedar Şevki Nihal Usta Çeşmesi ve çeşmeden detay; c. Çeşmenin Cephe Çizimi.

13- Üsküdar Arif Hikmet Efendi (Şeyhülislâm) Çeşmesi ve Sebili (1858)

Nuhkuyusu Caddesi üzerinde yer alan sebil; yuvarlak cephe, kubbe örtülü ve üç açıklıklıdır. İki yanında hazirenin birer açıklığı vardır. Sebilin kalın sütuncelerle birbirinden ayrılan açıklıklarının şebekeleri kaybolmuş, yerine günümüzde ahşap bir çerçeve takılmıştır. 400 x 200 cm ölçülerindeki çeşme de sebilin yakınında yer almaktadır (Görsel 16). Çeşmenin yalak kısmı sağlam olup mermer ayna taşında bezemeler dikkat çekmektedir. Uzunlamasına dikdörtgen şekle sahip ayna taşı, ampir üslupta tasarlanmıştır. En üstte

arşitravı andıran kısımda, oymalı, içi boş, oval bir madalyon görülmekte, alt kısım iki yandan dor nizamında yivli sütunce ile sınırlandırılmış ve sütuncelerin arasındaki boşluk, perde tasvirleriyle doldurularak cepheye hareketlilik kazandırılmıştır¹⁰. Dor nizamında tasarlanmış, sütuncelerin arası biri pileli, biri iki kanatlı olmak üzere iki farklı perde tasviri ile birbirine bağlanmış olması açısından dikkat çekmektedir. Çeşmenin yalak kısmı iki yandan bodur sütunce şeklinde tasarlanmış sekilerle sınırlandırılmıştır.



Görsel 16: Arif Hikmet Efendi (Şeyhülislâm) Çeşmesi ve Sebili.

14- Fatih'te Hırka-i Şerif Camii Çeşmesi (19. yüzyıl)

Keçeciler Caddesinde Hırka-i Şerif Camii duvarına bitişik olan çeşme, mermer kaplamalıdır. (Görsel 17). 430 x 200 cm ölçülerinde uzunlamasına gelişen dikdörtgen şekilli bir duvar çeşmesidir. Cepheyi iki yandan sınırlayan düz gömülü sütunce arasındaki boşluğa yerleştirilen ayna taşının üzerinde perde tasvirleri, etrafında kabartma desenlerle süslü bir çerçeve, tepesinde ise bir demet yaprak motifi görülmektedir. Sütuncelerin üzerinden geçen bir korniş ile daha yukarıda ikinci korniş arasındaki boşluğa oval bir madalyon içine Sultan II. Abdülhamid'in tuğrası yerleştirilmiştir. Suyu akmayan çeşmenin kitabesi, bulunmamaktadır¹¹.



Görsel 17: Hırka-i Şerif Camii Çeşmesi.

¹⁰ <http://www.suvakfi.org.tr/cesme/adalar/arif-hikmet-efendi-seyhul-islam-cesmesi-ve-sebili-h-1275-m-1858> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).

¹¹ <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/hirka-i-serif-camii-cesmesi/#17.1/41.021667/28.941968> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).

15- Sarıyer Minibüsçüler Çeşmesi/Kumsal Çeşmesi (2002)

Sarıyer’de Kayadibi sokağının başında yer alan çeşmenin hangi tarihte ve kim tarafından yapıldığı bilinmemektedir. 1934 yılında onarım gören çeşmenin bu esnada bugünkü yerine taşındığı düşünülmektedir. Çeşmenin ikinci onarımı, 1969’da Sarıyerli minibüsçüler tarafından yaptırılmıştır. Bu nedenle, “Minibüsçüler Çeşmesi” olarak da isimlendirilmiş ve bu şekilde tanınmaktadır (Görsel 18). Ayna taşında bu onarımı ifade eden yazılar vardır. 248 x 279 cm ölçülerinde kareye yakın dikdörtgen planlı çeşmenin üst örtüsü, yarı piramidal şekilli olup örtünün üst kısmı kare açıklıklıdır. Çeşmenin 75 x 85 cm ölçülerindeki ayna taşı mermerden olup dikdörtgen şeklindedir. Ayna taşı üzerinde kabartma tekniği ile yapılmış ve iki uçtan kordonla bağlanmış tek kanatlı perde tasvirine yer verilmiştir. Perdenin iki köşeden tutturulduğu kordonlar, ayna taşı boyunca sarkıtılmış şekilde işlenmiştir. Ayna taşının iki yanında su kabı nişleri dikkat çekmektedir. Yol kotunun altında kalan çeşmenin yalak kısmına üç basamakla inilmektedir. Kare şeklindeki üst örtünün ön yüzünde “Sarıyer Belediyesi tarafından onarılmıştır 2002” yazısı mevcuttur. Çeşme, Vakıf Sarıyer Ayazma suyuna bağlanarak suyu akar vaziyete getirilmiştir¹².



Görsel 18: Minibüsçüler Çeşmesi/Kumsal Çeşmesi.

Değerlendirme ve Sonuç

Çeşitli sanat eserleri bağlamında ele alınan perde tasvirinin kökleri Hunlar’a kadar dayanmakla beraber, tarihi süreçte Selçukluları takiben Osmanlı’nın son dönemine kadar uygulanan bu tasvir, Batılılaşma döneminde mimari bezeme unsuru olarak yaygın bir şekilde kullanılarak daha da belirginleşmiştir. Bu dönemde perde tasvirinin yanı sıra birçok Batılı motif, Osmanlı mimarisinde yoğun şekilde kendini göstermeye başlamıştır. Bunlar, Batılılaşma anlamında üslup değişimlerini yansıtan süs unsurları olması bakımından önem arz etmektedir.

¹² <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/kumsal-cesmesi/#17.1/41.167633/29.056864> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).

Çalışma kapsamında İstanbul'da tespit edilebilen toplam on beş perde tasvirli çeşmeye yer verilmiştir. Kuşkusuz bunların sayıları daha fazla olmakla beraber bu çalışmada on beş çeşme ele alınmıştır. İncelenen bu çeşmeler kendi içerisinde şu şekilde tipolojik sınıflandırmaya tabi tutulmuştur:

A. Ayna Taşında Perde Tasvirinin Görüldüğü Çeşmeler

A1. Tek Kanatlı Perde Tasvirinin Görüldüğü Çeşmeler (Kaptan-ı Derya Cezayirli Gazi Hasan Paşa Çeşmesi, Huşyar Kadın Çeşmesi, Canfeda Kadın/Hazinedar Şevki Nihal Usta Çeşmesi, Hırka-i Şerif Camii Çeşmesi, Kumsal/Minibüsçüler Çeşmesi)

A2. İki Kanatlı Perde Tasvirinin Görüldüğü Çeşmeler (Savaklar Çeşmesi, Çengelköy Hatice Hanım Çeşmesi, Fevziye Küçük Efendi Çeşmesi/2. Mahmud Han Çeşmesi, Silivri Selimpaşa İkizli Çeşme, Şerife Ayşe Sıddıka Hanım Çeşmesi, Arif Hikmet Efendi (Şeyhülislâm) Çeşmesi)

A3. Kıvrımlı, Katlı, Dökümlü Perde Tasvirinin Görüldüğü Çeşmeler (II. Mahmud Çeşmesi, II. Mahmud Çeşmesi)

B. Kitabesinde Perde Tasvirinin Görüldüğü Çeşmeler

B1. İki Kanatlı Perde Motifinin Görüldüğü Çeşmeler (Beyoğlu Bezmialem Valide Sultan Çeşmesi, Mevlanakapı Bezmialem Valide Sultan Çeşmesi)

Tipolojik sınıflandırmada görüldüğü gibi perde tasviri, çeşmelerin ayna taşlarında yoğunlaşmıştır. Bununla beraber iki örnekte çeşmenin kitabe kısmında bu tasvire yer verilmiştir. Genel manada bakıldığında ise perde tasvirinin tek kanatlı, iki kanatlı ve dökümlü, katlı, kıvrımlı olmak üzere, üç şekilde işlendiği tespit edilmiştir. Bu çalışmada ele alınan on beş çeşmenin on üçünde perde tasviri ayna taşında, ikisinde ise kitabe kısmında yer almaktadır. Ayna taşında yer alan perde tasvirlerinin beşi tek kanatlı, altısı çift kanatlı, ikisi kıvrımlı dökümlü katlı şekilde tasarlanmıştır.

Tek kanatlı perde tasvirinin görüldüğü çeşmeler incelendiğinde, bu tasvirin bazen Cezayirli Gazi Hasan Paşa Çeşmesi'nde olduğu gibi karşılıklı iki volüte asılı olarak, bazen Huşyar Kadın Çeşmesi'nde olduğu gibi ayna taşının iki köşe noktasından aşağı doğru sarkıtıldığı, bazen Hırka-i Şerif Camii Çeşmesi'ndeki gibi ayna taşının iki köşesinden ve iki üst kenarından düğümlenmiş şekilde bazen de Canfeda Kadın/Hazinedar Şevki Nihal Usta Çeşmesi (Görsel 15) ve Kumsal/Minibüsçüler Çeşmesi (Görsel 18) gibi perdelerin iki köşeden sarkıtlı kordonlarla bağlanarak oluşturulduğu dikkat çekmektedir. Tek kanatlı perde tasvirleri, Antik dönemde yaygın olarak görülen girland motifleriyle iki yandan tutturularak aşağı doğru sarkıtılması açısından benzerlik gösterse de perde

tasvirlerinin aşığı doğru kademeli şekilde sarkıtılmış olması, perde tasvirini girland motifinden ayırmaktadır.

İki kanatlı perde tasvirinin görüldüğü çeşmeler incelendiğinde, iki kanat arasından genelde kandil tasvirinin sarkıtıldığı görülmüştür. Sadece Savaklar Çeşmesi'ndeki iki kanatlı perde tasvirinin orta noktasından kandil yerine kordon sarkıtılmıştır (Görsel 4). Çengelköy Hatice Hanım Çeşmesi (Görsel 7), Fevziye Küçük Efendi Çeşmesi/2. Mahmud Han Çeşmesi (Görsel 8) ve Silivri Selimpaşa İkizli Çeşmesi'nde, (Görsel 9) iki kanatlı perdelerin orta kısmından bir kandil, Arif Hikmet Efendi (Şeyhülislâm) Çeşmesi'nde ikili kandil (Görsel 16) ve Şerife Ayşe Siddıka Hanım Çeşmesi'nde de üçlü kandil (Görsel 14) sarkıtılmış olması dikkat çekmektedir. Ayrıca Arif Hikmet Efendi (Şeyhülislâm) Çeşmesi'nde iki kanatlı perdenin sarkıtıldığı üst kısımda tüm diğer perde tasvirlerinden farklı olarak açılmış pileli perde tasviri de görülmektedir.

Üç başlık altında tipolojik sınıflandırmaya tabi tutulan İstanbul çeşmelerinde görülen perde tasvirinin ikonografik anlamına değinilecek olursa, cami mihraplarında görülen ortasından kandil sarkıtılan perde tasvirinin mihraba yönelenlerin Allah ile arasındaki perdeyi kaldırıp O'nun nurundan nasiplenmiş olabilecekleri anlamını hatırlatmak yerinde olacaktır (Dalkılıç, 2022, s. 398). Aynı anlamın çeşme tezyinatında kullanılan perde tasvirinde ifade edilmiş olabileceği net olmamakla beraber, Batılılaşma dönemiyle birlikte çeşme ve diğer mimari eserlere bu tasvirin eklenmesi daha çok perde tasvirinin dekoratif özelliklere sahip olduğu ile ilgili olmalıdır. Çünkü işlevsel olarak bir yeri örtme amacı ile tasarlanmış olan perdeler, işlevselliğinin yanında iki yanda tutturularak mimari yapıların hem iç hem de dış kısımlarında dekoratif bir etki de oluşturmaktadır. Dolayısı ile çalışma kapsamında ele alınan İstanbul çeşmelerinde görülen perde tasviri, Batılılaşma dönemiyle beraber dekorasyonun öne çıktığı barok, rokoko, ampir, eklektik üslupların¹³ birer yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmada, birçok mimari unsurda çeşitli tekniklerle uygulanan perde tasvirine, İstanbul çeşme mimarisi özelinde değinilmiştir. İstanbul çeşme mimarisinde yoğunlaşan perde tasvirleri, Batılılaşma döneminde Anadolu'da pek çok yerde inşa edilen çeşme mimarisinde de ele alınmıştır. Bunlardan bazıları Uşak Vidinli/Perdeli (19. yy.)¹⁴, İzmir Çakallıoğlu Hanı/Gaffarzade (1805), Sinop Şüheda (1857), Tekirdağ Bağcılık Araştırma Enstitüsü (1883) çeşmeleridir (Görsel 19). Uşak Vidinli/Perdeli Çeşme (19. yy.)'nin niş içerisine yerleştirilmiş dikdörtgen şekilli ayna taşı üzerinde orta kısmı toplanmış iki yana

13 Detaylı bilgi için bkz. Nurhan Atasoy, Barok. İslam Ansiklopedisi, 5, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1992, 81-83; Nurhan Atasoy, 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa sanatı. İstanbul, 1985; Zeynep Rona, Rokoko. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, III, 1997, 1567-1568.

14 Detaylı bilgi için bkz. Halime İrem Özteke, Mekân-İnsan-Bellek İlişkisi: Uşak Örneği, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2022, s. 88-89; Türkan Acar, "Uşak Çeşmeleri", Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, S. 7, 2018, s. 607- 640.

açılır vaziyetteki perde tasviri (Görsel 19a) (Özteke, 2022, s. 88; Acar, 2018, s. 639), İzmir Çakallıoğlu Hanı/Gaffarzade Çeşmesi (1805)'nin en üst bölümünde, iki yana çekilmiş bir perde tasviri dikkat çekmektedir (Görsel 19b)¹⁵. Bunların yanı sıra, Sinop'ta kare plan şemasına sahip dört yüzlü meydan çeşmesi olan Şüheda/Şehitler Çeşmesi (1857)'nin kuzey ve güney cephelerinde yer alan ayna taşlarının üst kısmında, musluğun üstünde iki yönden ve ortadan sarkıtılan püsküllü perde tasviri görülmektedir (Görsel 19d-e) (Yazıcı Metin, 2021, s. 955-960). Tekirdağ'da Bağcılık Araştırma Enstitüsü bahçesindeki dikdörtgen planlı çeşmenin dikdörtgen formlu mermer ayna taşı üzerinde kabartma halinde işlenen, köşelerden ve ortadan tutturulmuş iki kanatlı perde tasviri vardır. Perdenin orta kısmından sarkıtılan kandil tasviri de dikkat çekmektedir (Görsel 19c). Bu çeşmelerden Tekirdağ Bağcılık Araştırma Enstitüsü Çeşmesi'nin ayna taşında görülen perde tasviri, Çengelköy Hatice Hanım ve Silivri Selimpaşa İkiizli çeşmelerinin ayna taşındakilerle benzerlik göstermektedir.



Görsel 19: a. Uşak Vidinli/Perdeli Çeşme; b. İzmir Çakallıoğlu Hanı/Gaffarzade Çeşmesi; c. Tekirdağ Bağcılık Araştırma Enstitüsü Çeşmesi; d-e. Sinop Şüheda/Şehitler Çeşmesi.

¹⁵ Detaylı bilgi için bkz. Türkan Acar, "Kemeraltı Çarşısı'ndaki Duvar Çeşmelerinin Bezeme Öğeleri Açısından İrdelenmesi", Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 2013, C. 30, S. 1, s. 1-18.

Batılılaşma döneminde çeşme mimarisinde daha belirgin şekilde fark edilebilen perde tasvirleri bu dönemde çeşitli mimari yapıların detaylarında da görülmektedir. Örneğin; Nusretiye Camii'nin şerefesine ve şerefesinin alt kısmına, Nuruosmaniye Camii'nin minare külahının alt kısmına da bu tasvir işlenmiştir. Ayrıca bu tasvirin mezar taşlarına işlendiği örnekler de bulunmaktadır¹⁶.

Bu çalışma dahilinde ele alınan çeşmeler, 16.-20 yüzyıl arasındaki 500 yıllık süreci kapsayan geniş zaman aralığına tekabül etmektedir. Bu çeşmelerde hem genel manada hem de perde tasviri özelinde üslup değişiklikleri kendini net bir şekilde göstermektedir. Batılılaşma dönemi ile, Osmanlı'nın barok sonrası rokoko, ampir, eklektik üslupları benimseyerek kesintisiz olarak kullandığı, bu çeşme yapıları üzerinden de net bir şekilde okunmaktadır. Bu oldukça geniş zaman aralığında kesintisiz bir şekilde gerek çeşme gerekse çeşitli yapı yüzeylerine işlenen Batılı motif ve tasvirler, Türk sanatının sürekliliğini yansıtmaları bakımından önem arz etmektedir. Nitekim çağlar boyunca geniş bir coğrafyaya yayılan Türkler gerek yerleştikleri yerlere kültürlerini taşımışlar gerekse dışarıdan gelen yeni üslupları kendi anlayış ve bakış açılarıyla sentezleyip kendi kültürlerine uyarlayarak yerleştirmişlerdir.

¹⁶ Örnekler için bkz. İrfan Yıldız, "Diyarbakır'da Gömülü Osmanlı Dönemi Valileri ve Mezar Yapılarının Özellikleri", Sosyal ve İnsani Bilimler Teori, Güncel Araştırmalar ve Yeni Eğilimler/2 (Ed. İ. Serbestoğlu), 2020, 372-374; Tülin Çoruhlu & Murat Alkan, "Sakarya Karasu İlçesi Mezarlık ve Mezartaşları", I. Uluslararası Geleneksel Türk Mezar Taşları Sempozyumu, 2018, 464.

KAYNAKÇA

- Acar, T. (2013). Kemeraltı Çarşısı'ndaki duvar çeşmelerinin bezeme öğeleri açısından irdelenmesi. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 30 (1), 1-18.
- Acar, T. (2018). Uşak Çeşmeleri. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 7, 607- 640.
- Arel, A. (1975). Onsekizinci yüzyıl İstanbul mimarisinde Batılılaşma süreci. İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- Arık, R. (1988). Batılılaşma Dönemi Anadolu tasvir sanatı. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Arık, Rüçhan (1999). Osmanlı sanatında duvar resimleri. Osmanlı kültür ve sanat ansiklopedisi. XI, 423-435.
- Aslanapa, O. (1989). Türk Sanatı. İstanbul, Remzi Kitapevi.
- Atak, E.-Okumuş, E. (2022). Osmanlı mimarisinde etkin bir kadın banisi: Kethüda Canfeda Hatun'un imar faaliyetleri. Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sakarya, 319-360.
- Atasoy, N. (1985), 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa sanatı. İstanbul.
- Atasoy, N. (1992). Barok. İslam Ansiklopedisi, 5, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 81-83.
- Bağcı, S., Çağman, F. Renda, G., Tanındı, Z. (2012). Osmanlı Resim Sanatı. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Bayfidan, D. (2018). 19. Yüzyıl Beyoğlu Çeşmeleri. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Binan, C. (1997). Pencere. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3, Yem Yayınları, İstanbul, 1443.
- Çayan, S. (2012). Geleneksel Antep Evlerinde Kalem İşleri Bezeme ve Duvar Resimleri [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çoruhlu, T. & Alkan, M. (2018). Sakarya Karasu İlçesi Mezarlık ve Mezartaşları. I. Uluslararası Geleneksel Türk Mezar Taşları Sempozyumu, 385-458.
- Çoruhlu, Y. (2013). Erken Devir Türk Sanatı. (1. bs.). İstanbul, Kabcacı Yayınları.
- Dalkılıç, Y. (2022). Denizli camilerinde perde betimlemeleri. ANASAY, 22, 397-457.
- Devellioğlu, F. (2010). Osmanlıca Türkçe ansiklopedik lügat. Ankara, Aydın Kitabevi

- Ertuğrul, Ö. (1994). Eğrikapı Maksemi. TDV İslam Ansiklopedisi, 10, 496.
- Eyice, S. (1981). XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu. Sanat Tarihi Yıllığı, IX-X, 163-189.
- Eyice, S. (1995). Empire. TDV İslam Ansiklopedisi, 11, 159-163.
- Eyice, S. (2004) Batı Sanat Akımlarının Değıştirdiğı Osmanlı Dönemi Türk Sanatı. Türkler Ansiklopedisi, 15, Yeni Türkiye Yayınları, 463-503.
- Gürsoy, E. (2015). Uşak'ta perde motifli mihraplar. ASOS JOURNAL Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10, 146-157.
- Hasol, D. (2020). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, İstanbul, Yem Yayınları.
- Hatipoğlu, O. (2007). XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezyinatı [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnal, G. (1995). Türk minyatür sanatı (Başlangıcından Osmanlılara kadar). (1. baskı). Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Koç, H. (2002). Küçük Efendi Külliyesi. TDV İslam Ansiklopedisi, 26, 523-524.
- Köse, N. (2020). Osmanlı'dan günümüze intikal eden Üsküdar Hanım çeşmeleri. Üsküdar Kültür Sanat ve Medeniyet Dergisi, 10, 68-77.
- Meyveci, M.-Köse, N. (2017). İstanbul'un 100 Hanım Çeşmesi. İBB Yayınları.
- Ödekan, A. (1992). Kent İçi Çeşme Tasarımında Tipolojik Çözümleme. Semavi Eyice Armağanı İstanbul Yazıları. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, 281-297.
- Ögel, B. (1978). Türk kültür tarihine giriş III (Türklerde ev kültürü). (1. bs.), Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özteke, H. İ. (2022). Mekân-İnsan-Bellek İlişkisi: Uşak Örneğı. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi].
- Renda, G. (1977). Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı 1700-1850. Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Rona, Z (1997). Rokoko. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, III, 1567-1568.
- Taş, E. (2021). "Türk Tezyinatında Perde", SEFAD, S. 45, s. 271-294.
- Temiz, F. M. & Özkan, S. (2022). Hatay Kuseyr Yaylası Kırsalında Çeşmeler. Mimarlık ve Yaşam Dergisi Journal of Architecture and Life, 7 (3), 901-906.
- Tunçöz, D. (2022). II. Mahmud Dönemi Beyoğlu Çeşmeleri. Sanat Tarihi Yıllığı. 31, 515-565.

Yazıcı Metin, N. (2021). Arşiv Belgelerine Göre Sinop'taki Şüheda/Şehitler Çeşmesi. Sanat Tarihi Dergisi, 30/2, 945-967.

Yıldız, İ. (2020). Diyarbakır'da Gömülü Osmanlı Dönemi Valileri ve Mezar Yapılarının Özellikleri. Sosyal ve İnsani Bilimler Teori, Güncel Araştırmalar ve Yeni Eğilimler/2 (Ed. İ. Serbestoğlu), 360-377.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: Taş, 2022: 274-275.

Görsel 2: a-f Taş, 2021, s. 276-281. g. Bağcı-Çağman-Renda-Tanıncı, 2006, s. 153.

Görsel 3: a. Dalkılıç, 2022, s. 403. b. Dalkılıç, 2022, s. 407. c. Dalkılıç, 2022, s. 409. d. Gürsoy, 2015, s. 152. e. Gürsoy, 2015, s. 152. f. Dalkılıç, 2022, s. 402. g. Dalkılıç, 2022, s. 422.

Görsel 4: Yazarın Kişisel Arşivi.

Görsel 5: Yazarın Kişisel Arşivi.

Görsel 6: Tunçez, 2022, s. 555, 558; Bayfidan, 2022, s. 149.

Görsel 7: Yazarın Kişisel Arşivi.

Görsel 8: Yazarın Kişisel Arşivi.

Görsel 9: Yazarın Kişisel Arşivi.

Görsel 10: Bayfidan, 2022, s. 148; Tunçez, 2022, s. 552-555.

Görsel 11: a. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ho%C5%9Fyar_Kad%C4%B1n_%C3%87e%C5%9Fmesi (Erişim Tarihi: 24.03.2024). b. Bayfidan, 2018, s. 153.

Görsel 12: Bayfidan, 2018, s. 153-154.

Görsel 13: Yazarın Kişisel Arşivi.

Görsel 14: Yazarın Kişisel Arşivi.

Görsel 15: a. Yazarın Kişisel Arşivi. b. Yazarın Kişisel Arşivi. c. Atak-Okumuş, 2022, s. 350.

Görsel 16: Yazarın Kişisel Arşivi.

Görsel 17: Yazarın Kişisel Arşivi.

Görsel 18: Yazarın Kişisel Arşivi.

Görsel 19: a. Özteke, 2022, s. 152. b. <https://www.erolsasmaz.com/?oku=431> (Erişim Tarihi: 20.03.2024). c. <https://www.suleymanpasa.bel.tr/bilgi/Ba%C4%9Fc%C4%B1%C4%B1k-Ara%C5%9Ft%C4%B1rma-Enstit%C3%BCs%C3%BC-%C3%87e%C5%9Fmesi--55> (Erişim Tarihi: 20.03.2024). d. Yazıcı Metin, 2021, s. 957. e. Yazıcı Metin, 2021, s. 958.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://kulturenvanteri.com/tr/yer/fevziye-kucuk-efendi-camii-cesmesi/#17.1/41.000375/28.924188> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).

<https://kulturenvanteri.com/tr/yer/selimpasa-ikizli-cesmesi/#17.1/41.054359/28.36849> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).

<https://www.suvakfi.org.tr/cesme/adalar/hatice-hanim-cesmesi-h-1241-m-1825> (Erişim Tarihi: 21.05.2024)

<http://www.suvakfi.org.tr/cesme/adalar/serife-ayse-siddika-hanim-cesmesi-h-1257-m-1841> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).

<http://www.suvakfi.org.tr/cesme/adalar/arif-hikmet-efendi-seyhul-islam-cesmesi-ve-sebili-h-1275-m-1858> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).

<https://kulturenvanteri.com/tr/yer/hirka-i-serif-camii-cesmesi/#17.1/41.021667/28.941968> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).

<https://kulturenvanteri.com/tr/yer/kumsal-cesmesi/#17.1/41.167633/29.056864> (Erişim Tarihi: 18.02.2024).

SADELİĞİ ŞEKİLLENDİRMEK; SERAMİKTE MİNİMAL YAKLAŞIMLAR

SHAPING SIMPLICITY; MINIMAL APPROACHES IN CERAMICS

Prof. Dr. Naile Çevik

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
naile.cevik@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-6448-1534

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 20 Şubat 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 6 Mayıs 2025

Doç. Dr. Zeliha Kayahan

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü
z.kayahan@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-9644-9715

Öz

Öncelerde inanç ve günlük kullanım nesnesi olarak tanımlanabilen seramik üretimleri günümüzde kavramsal açıdan yeni ifade olanakları sunmaktadır. Özellikle teknolojik gelişimin olumlu bir etkisi olarak malzemelere kolay erişim sayesinde seramik sanatçılar özgün deneysel çalışmalar gerçekleştirmektedir. Bu dönüşümün bir yansıması olarak seramik üretimlerin düşünsel boyutu aşkınlaşarak biçimsel ve kavramsal olarak yeni bir anlatım dili oluşturulmuştur. 1950-60'lı yıllarda ortaya çıkan Minimalizm akımı ile sanat alanındaki üretimlerde abartı unsurlar bilinçli olarak ortadan kaldırılmıştır. Minimalizm, öncelikle detaylardan arınma ve en yalın formda anlatıya ulaşma çabası olarak özetlenebilir. Araştırma kapsamında; Minimalizm üzerine oluşturulan sanatsal dil ve üslup yaklaşımları özellikle çağdaş sanatçıların güncel üretimleri üzerinden incelenmiştir. Sonrasında seramik çalışmalarında minimal yaklaşım benimseyen sanatçı/akademisyen Naile Çevik ve Zeliha Kayahan'ın minimalistik temelli özgün seramik uygulamaları değerlendirilmiştir.

Abstract

Ceramic productions, which were previously defined as objects of belief and daily use, now offer new conceptual possibilities of expression. Especially as a positive effect of technological development, ceramic artists carry out original experimental works thanks to easy access to materials. As a reflection of this transformation, the intellectual dimension of ceramic productions has transcended and a new language of expression has been created formally and conceptually. With the Minimalism movement that emerged in the 1950s and 1960s, exaggerated elements in productions in the field of art have been consciously eliminated. Minimalism can be summarized as primarily purifying from details and reaching the narrative in the simplest form. Within the scope of the research; artistic language and style approaches created on Minimalism have been examined especially through the current productions of contemporary artists. Afterwards, the minimalist-based original ceramic applications of artists/academicians Naile Çevik and Zeliha Kayahan, who adopt a minimal approach in their ceramic works, have been evaluated.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Seramik Sanatı, Minimalizm.

Key Words: Contemporary Art, Ceramic Art, Minimalism.

SERAMİK SANATI VE UYGULAMALARI ÜZERİNE

Seramik sanatı, hem işlevsel hem de estetik unsurları bir araya getiren, zengin bir tarihi ve çağdaş uygulamaları ile dinamik ve çok yönlü bir sanat alanıdır. Arcasoy'a (1998, s. 1) göre seramik; "Organik olmayan malzemelerin oluşturduğu bileşimlerin, çeşitli yöntemler ile şekil verildikten sonra, sırlanarak veya sırlanmayarak sertleşip dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilim ve teknolojisidir". Antik medeniyetlerden günümüze uzanan seramikler, çanak çömlek, saklama ve ritüel kapları gibi pratik amaçlar için kullanılmış ve sonrasında sanatsal bir anlatım biçimi haline dönüşmüştür. Tarihsel süreç bağlamında değerlendirildiğinde, balçık, seramikte ilk malzeme olarak düşünülebilir. Oldukça ince taneli ve koyu kıvamlı çamur birikintileri olan bu malzeme ile seramik kaplar yapılmaktaydı (Yardımcı, 1993, s. 3). Kilin dönüştürülebilir halinden pişirme yoluyla sertleştirilmiş, camlaştırılmış bir forma dönüşme süreci, sanatçılara form, doku ve renk için sonsuz olanaklar sunmuştur. Seramiğin sözlük tanımı ise "hammaddesi kil olup, elle, kalıpta ya da tornada biçimlendirilmiş ve fırınlanmış her türlü obje"dir (Sözen ve Tanyeli, 1992, s. 213).

1800'lü yıllar ile başlayan toplumsal olaylar, teknolojik ve bilimsel gelişmeler sanatın yapısını da değiştirmiştir. Sanatçılar, eserlerini bilimsel gelişmelere eş koşulda üretip yeni bakış açıları sunmuşlardır. 20. yüzyıl ile birlikte dünyanın değişen siyasi, politik, sosyo-kültürel yapısı sanatta bambaşka bir algı yaratarak yenilikleri beraberinde getirmiştir (Kılıç Kapar, 2005, s. 66). Tüm bu değişim ve dönüşümler seramik sanatının geleneksel değer ve anlayışlarından ayrılarak, çağdaş bir kimliğe kavuşma sürecini de tanımlamaktadır. Endüstri Devrimi'nden sonra başlayan ve bu tarihten sonra plastik sanatlar içinde yer alarak sanatsal bir ifade aracına dönen seramik üretimler dikkat çekicidir (Özturanlı, 1998, s. 31). Sanatçılar, çağın teknolojik olanaklarını izleyerek değişken imgeler üzerinden çalışmalarını şekillendirirken, üretim süreçlerinde sınırsız bir imge üretimi devam etmektedir (Döl, Bingöl ve Çevik, 2021, s. 1204).

Ancak her dönemde olduğu gibi endüstrileşmenin olumlu yanlarının yanı sıra ekonomik, toplumsal ve kültürel olarak olumsuz yönleri de söz konusudur. Bir kesim tarafından daha hızlı ve ucuza elde edilen seramik ürünler bir ilerleme işaretiyken diğer bir kesim ise bu seri üretimin seramik sanatının değerini düşürdüğü görüşünü savunur. "19. yüzyıl başlarından 1930'lara kadar gelen süreçte Seramik Sanatı sancılı bir dönem yaşamıştır. Çünkü bu dönemlerde Modernizm olgusuna paralel genişleyen ve etkisini artıran Endüstri Devrimi'nin tüm el sanatları üzerindeki olumsuz etkilerinden seramik sektörü de nasibini almıştır" (Şahbaz, 2006, s. 43). Bu bağlam ile "endüstrileşme ve makineleşme sonucunda estetik olarak değeri azalan üretime ilk tepki İngiltere'den gelir.

William Morris ve John Ruskin Sanat ve El Sanatları Hareketi'ni (Arts and Crafts Movement) başlatırlar (Tansuğ, 1988, s. 93). Bu hareket genel ve özel hatları ile seramik tarihine tanıklık eder ve onun varoluşsal sürecinin başlangıcına da işaret eder. Bu süreç seramik üretimlerinin bir eşya olma durumundan çıkıp sanat nesnesi kimliği kazanması sürecine de tanıklık eder.

Galatalı seramiğin bu sürecini “seramik sanatı, ilkel insanın kap gereksinmesi ile ortaya çıkan mütevazı bir kap sanatı” iken “bu olgudan soyutlandığında tamamen soyut olan, boşluk içinde yer alan organik yüzey sanatıdır” şeklinde tanımlar (Galatalı, 1985, s. 93,99). Seramik alanında ulaşılan özgün yaklaşımlar I. ve II. Dünya Savaşı'nın da içinde yer aldığı 20. yüzyılda yeniden şekillenir. Bu dönemsel süreci Şahbaz şu şekilde özetler;

20.yüzyıl Endüstri Devrimi'nin enerjisi her şeyi değiştirerek yaşamın her alanında etkili olmuştur. Sosyal düzeni değiştiren politik olaylar, bilim ve teknolojiye yeni buluşlar, tüm sanatsal ve bilimsel disiplinlerdeki değişimler, yeni kültürel yapılanmalar tüm bu olanlar adeta birbirini tetikler biçimde hem sosyal yapıda hem de sanat alanında yeni bir düzen oluşturmaktaydı. 1950'lerde Joseph Beuys bilim, sanat, doğa ve toplumun karşılıklı etkileşim içinde birbirlerini etkileyen enerji alanları olduğu fikrini ortaya atmıştı. Yaşanan iki büyük dünya savaşı ve 20.yüzyılın ilk yarısının yoğun hareketliliği, görsel sanatları oluşturan tüm disiplinlerde uğraş veren sanatçılar üzerinde, yenilikçi arayışlara ve çıkışlara yönelten büyük bir baskı oluşturmaktaydı ve Minimalizm'de çıkışını tam bu noktada yapmıştır (Şahbaz, 2006, s. 55).

20. yüzyıl artık postmodern bir yapısallıkta moderniteden farklı olarak çeşitli kavram ve olguların farklı bir uzamda hareket alanı bulduğu bir iklimde kendisini gösterirken bu durum özellikle pek çok sanat oluşumu içerisinde varlığını belirginleştirmeye başlamış farklı bir paradigma alanı içerisinde kendine yer bulmuştur (Kırmızıgül, 2021, s. 533). Günümüze gelindiğinde seramik üretim şekilleri insanlığın elinde gelişen teknoloji ile birlikte değişmekte ve etkili biçimlere dönüşen görsel varlığı ile kendini göstermektedir. Sırlama ve fırın tekniklerindeki teknolojik gelişmeler, seramik sanatının yaratıcı sınırlarını genişleterek farklı yüzey kaplamaları ve yapısal formlar sağlamaktadır. Her geçen gün ortaya çıkan yeni teknolojilerden birisi de uzay araçlarının dış yüzeylerinin ısıya dayanıklı seramik malzeme ile kaplanmasıdır. Atmosfere uzay dönüşü çarpan kapsülün ısı enerjisini ayarlayan bu seramik yüzey kaplama teknolojisi önemli bir adımdır. Bu ve bunun gibi çok farklı alanlarda kullanılan seramik teknolojisi ile birlikte seramik kavramının da doğal olarak tanımı sürekli değişmekte ve güncellenmektedir (Çolakoğlu, 1998, s. 22-25). Ayrıca, seramik sanatı kavramsal ve heykelsi bağlamlarda giderek daha fazla araştırılmakta ve

zanaat ile güzel sanatlar arasındaki çizgi bulanıklaşmaktadır. Bu dinamik sanat formu, zaman ve mekân boyunca insan yaratıcılığının ve kültürel ifadenin bir kanıtı olarak gelişmeye devam etmektedir.

Minimalizm Ve Seramikte Minimal Yaklaşımlar

Minimalizm, sadelik, açıklık ve temel unsurlara odaklanma ile karakterize edilen modern bir sanat ve tasarım hareketidir. 1960'larda Soyut Ekspresyonizmin karmaşıklığına ve aşırılığına tepki olarak ortaya çıkan minimalizm, temiz çizgileri, geometrik formları ve gereksiz ayrıntıların yokluğunu vurgular. Estetiği, "daha azı daha fazladır" ilkesine dayanır ve genellikle sanat eserlerini veya tasarımları, form, malzeme ve mekânsal ilişkileri vurgulamak için temel bileşenlerine indirger. 1960'lı yıllar ile birlikte varlığını gösteren Minimalizm akımı, özellikle 1900'lü yıllarda Kazimir Malevich'in soyutlamaları doğrultusunda aza indirgenen sanat anlayışı ile dikkat çekmiştir. Malevich ile birlikte mimar Mies Van Der Rohe'nin yalın tasarımları da Minimalizm adına ilk olarak belirlenebilecek bir anlayıştır (Islakoğlu, 2005, s. 14).

1900'lü yıllar sanayi devrimi ile ortaya çıkan gelişmeler, teknolojinin toplum yapısını değiştirmesi ve çağın hız kazanması ile post-modern bir anlayışın gün yüzüne çıktığı bir dönem olarak ifade edilebilir. 1940'lı yıllar sonrası bu dönemde çoğunlukla düşünsel süreçler ağır basmış, çağın hızı, teknolojinin insan gücüne ihtiyacı azaltan yapısı karşısında tepkili olan sanatçıların bazıları isyanlarını dile getirmek bazıları da bu süreci destekleyerek sanatına yansıtılabilmek adına sanatlarında farklı söylemlere gitmişlerdir. 1960 yılı ile birlikte bu söylemlerin yoğunlaştığı Kavramsal Sanatın ortaya çıktığı görülmektedir. 1916 yılında Dada akımı ile ortaya çıkan savaş karşıtı yaklaşımın sonucu sanatçıların başkaldırıları sanatta düşünsel zemini oluştururken, Duchamp'ın sanat nesnesinin ve sanatın ne olduğuna dair sorgulamaları kavramsal sanatın başlangıç noktaları olarak ifade edilebilir. Kavramsal sanat, sanatı biçimsellikten öte çok daha üst düzey bir anlamsallık içerisinde ele almakta ve düşünceyi en iyi temsil edebilecek her ne ise onu sanatın malzemesi olarak değerlendirmektedir (Kayahan, 2014, s. 78). 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra etkisel olarak aktif bir yapıya geçen postmodern süreç içerisinde Kavramsal alan yapı gereği etkileşimli ve çağcıl olarak yeni olanı sorgulatan bir yapısalığa geçmiş ve melez bir sanat biçimi geliştirmiştir (Kırmızıgül, 2019, s. 206). Kavramsal sanatta ve Minimalizm akımında da önemli olan nokta sanatın biçimsellikten uzak yapısıdır. Ünlü mimar ve tasarımcı Ludwig Mies van der Rohe'nin "Az çoktur (Less is more)" ifadesini kullanarak açıkladığı Minimalizm, biçimde aşırı sadeliği ve nesnel yaklaşımı savunur (Islakoğlu, 2005, s. 14).

"Çağdaş sanat anlayışı ile birlikte yeni ifade olanaklarını ve sorgulamaları da içinde barındıran çağdaş heykel sanatının oluşturduğu plastik dil yeni ifade

olanakları ve alternatif malzeme kullanımı ile çeşitlenerek tekrar tekrar oluşturulmuştur” (Özkul, 2019, s. 74). Bu yaklaşımda yalın bir ifade dili görülmektedir. Bu yalınlıkta biçim içeriğe dönüşmekte, biçimselliğin en uç örneği ile karşılaşılmaktadır. Minimalizm akımı, Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Sol Le Witt, Robert Morris, Richard Serra ve Anne Truitt gibi sanatçıların öncülüğünde gelişmiştir. Alt yapısında ise biçimsel olarak en aza indirgemecilik ve nesnellik ön plandadır (Tizgöl, 2008, s. 49). Öncü olan yenilikçi bu söylemler bir anlamda toplumsal bir eleştiri niteliği taşıırken bir diğer anlamda da topluma öncülük edebilecek bakış açıları ortaya koymaktadırlar (Bingöl ve Çevik, 2020, s. 312).

Minimalizm akımı sadeliği önerirken, sürecinde nesne ile olan yakın ilişkisi söz konusudur. Özellikle günlük hayatta karşılaşılan nesnelere bir biçimde ilgilidir ve ilişkilidir. Bu durum tasarım ve sanat ortaklığı/ayırımı bağlamında da bir örnek, önem ve öncelik de oluşturmasının yanı sıra yeni bir izleyici-sanat çalışması ilişkisini de ortaya koyar (Karaca, 2021, s. 346). Düzen, uyum ve gerçekliği etkili bir biçimde bir araya getiren minimalist yapıtlarda kompozisyon anlamlı bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır. Minimalist eserler, sınırlı sayıda kullanılan renk anlayışı, geometrik biçimlerin düzeni, pozitif-negatif alanların dengeli kullanımı, doğal dokusal yüzeyleri ile sanatçının bireysel izinin az rastlanıldığı net bir formda belirlemektedir (Ersan, 2021, s. 1194). Mimarlık ve tasarımda, minimalizm, nötr renk paletleri ve açık ortamlara yönelik bir tercihle, işlevselliği ve mekan ile yapı arasında uyumlu bir ilişki önerir. Estetik çekiciliğinin ötesinde, minimalizm felsefi alt tonlara sahiptir ve netliği ve farkındalığa değer veren bir yaşam tarzı ve sanatsal yaklaşımı savunur. Bu kalıcı hareket, sadeliğin güzelliğini ve gücünü vurgulayarak çağdaş sanatı, tasarımı ve kültürü etkiler.

Minimalizm hareketi çağdaş seramik sanatını derinden etkilemiş, odak noktasını sadelik ve forma kaydırmıştır. Minimalist anlayış ile çalışan seramik sanatçıları, yapısal netliği ve kilin doğal güzelliğini vurgulayan eserler yaratmak için temiz çizgileri, sade yüzeyleri ve geometrik şekilleri benimsemiştir. Bu minimalist yaklaşım genellikle süslü süslemeleri ve geleneksel sırlama tekniklerini reddeder, bunun yerine malzemenin ham niteliklerini vurgulayan doğal dokuları ve soluk renk paletlerini vurgular. Minimalizmin etkisi, sanatçıların seramik formlarının düzenlenmesi ve kompozisyon yoluyla mekân, tekrar ve sessizlik gibi temaları keşfettiği seramik sanatının kavramsal çerçevesine de uzanır. Önemli minimalist seramikçiler, mekânsal diyaloglara giren heykelsi eserler üreterek seramiklerin yalnızca işlevsel olduğu yönündeki geleneksel anlayışa sıklıkla meydan okurlar.

Özellikle sanatın gelişim alanında her dönem ve akıma ilham olan bu öncü sanatçılar, seramiğin iki/üç boyutlu özgürlük alanını ve sanatçıya sunduğu zengin ifade olanaklarını fark etmiş ve ortaya koydukları Modern Seramik Sanatı örnekleri ile de seramiğin bu ayrıcalıklarının dünya çapında izleyiciye kazandırmışlardır (Uludağ, 1998, s. 37). Picasso ve Miro gibi sanatçıların seramik uygulamalarında minimal yaklaşımları görmek mümkündür.

Seramik eserler oluşturan birçok sanatçıdan farklı olarak Picasso seramik çalışmalarında kabın biçiminden faydalanarak yeni yaratımlar ortaya koymuştur. Seramik kabın biçimine odaklanan eserlerinde seramiğe özgü dili oldukça iyi kavramış olması, onu çağdaşlarından ayırmaktadır (Yıldırım, 2019, s. 210-211). Picasso'nun *The Queen* isimli sırlı vazosunda da dekor bakımından kazıma tekniği kullanılmıştır. Bu vazonun kulplarını kol, ağız kısmını baş, alt kısmını ismini ayak bölgesi olarak formlaştırmış olan sanatçı kendi özgün ve yalın tarzını izleyiciye oldukça sınırlı unsurlarla aktarmıştır (Geçen ve Çelikbağ, 2019, s. 367).



Görsel 1. Pablo Picasso, *The Queen*, Seramik, 1953, 38,5 cm x 14 cm x 22,2 cm



Görsel 2. Joan Miro, *Vazo*, Seramik, 1942, 35.3 x 29 cm

Seramik üretimlerinde minimal yaklaşımı sergileyen bir diğer sanatçı da Joan Miro'dur. İspanyol sanatçı, sanat hayatı boyunca resim sanatının yanı sıra heykel, seramik, gravür, sahne sanatları gibi diğer birçok sanat dalıyla da ilgilenmiş ve bu alanlarda oldukça etkili eserler vermiştir. Özellikle sanat alanında disiplinlerarası yakınlaşmaları özgün üretimlerinde bir ifade unsuru olarak kullanan Miro'nun üslubunun orijinalliği dikkat çekicidir. Sanatçının yeni bir resimsel dil aracılığı ile oluşturduğu sanatsal üretimleri düşünsel ve kavramsal boyutta çağının oldukça ötesine işaret eder. Miro, resimlerinde sıradan formlar kullanmasına rağmen, diğer üsluplardan farklı olarak çocukluğunda etkilendiği nesnelerin hayal gücü ve bilinçaltındaki etkileşimlerini yansıtmıştır. Kadınlar, kuşlar, yıldızlar, merdivenler, gökyüzü gibi formları sıklıkla işlediği konular arasında olan Joan

Miro'nun seramik çalışmalarında da resimlerinde benimsediği bu üslubu devam ettirmiştir. Miro'nun seramik formları geleneksel formların dışında ve farklıdır. Sanatçı, seramik yaparken yerli halkın çamuru şekillendirmesinde olduğu gibi, malzemeye dokunarak, hissederek şekillendirmiş ve sanki yaşayan, nefes alan bir malzeme hissi vermeyi başarmıştır. Miro bu yaklaşımı sayesinde seramik üretiminde klasik şekillendirmenin dışına çıkarak malzemeye yeni bir bakış açısı getirmiştir (Bellisoy, 2019, s. 55, 56, 70).



Görsel 3. Alev Ebüzziya Seramikleri

Görsel 4. Şirin Koçak Seramik, Döngü Serisi II, 2013, Slip döküm seramik, fırça uygulamaları, sırlı, 22,5 cm x 26 cm. Fotoğraf: Cemil Erdoğan

Minimalist üslubun seramik alanında ülkemizde en tanınmış ve başarılı uygulayıcılarından biri olan Alev Ebüzziya çalışmalarında geleneksel çanak formunu yorumlar. Sanatçının akademik temelinin yanı sıra uygulama alanında da seramik uygulamaları ülkemizin ilk seramik sanatçısı olan Füreya Koral'ın atölyesine katılımı ile de deneyimsel bir boyut kazanmıştır. Almanya ve Kopenhag'da alanı üzerine uzun yıllar çalışan sanatçı sanat hayatına Paris'te devam etmesinin yanı sıra çağdaş seramik sanatı bağlamında dünya çapında başarılarla imza atmıştır. Sanatçının kültürümüzdeki kadim çanak formunu işlevsel ve bilindik anlamlarından olabildiğince uzaklaştırması ve modern bir zaman dilimi içerisine çekerek neredeyse zamansız olarak tanımlanabilecek özgün seramik üretimleri dikkat çekicidir. Alev Ebüzziya'nın eserlerindeki minimalist yaklaşım algıdaki yıkım fikri üzerinedir. Geleneksel seramik kâse biçimi onun üretimlerinde anlamındaki basitlikten çok daha fazlasını ifade etmektedir. Renk paleti ve abartılı yüzeylerden kaçınması durumu, Ebüzziya'nın yeni bir "kâse" önerisi sunmasına yol açar ve bu durum ana unsur olarak işlevi azaltmaya odaklanmaktadır (Tizgöl, 2019, s. 157). Bu sanatsal yaklaşım çerçevesinden bakıldığında zaman Alev Ebüzziya'nın çanakları, biçimden

oluşan cidarlar olmaktan çok daha öte, boşluğun ve doluluğun birlikte anlam bulduğu yapıtlardır. Onun eserleri, endüstriyel birer nesne olarak oldukça etkili birer tasarım olmakla birlikte saklama, biriktirme gibi işlevleri de yerine getirebilirken en önemli özelliği biçimsel özelliklerindeki düşünsel temellerin kuvveti ve başarılı tasarım odaklı üretimlerdir (Savaş, 2009, s. 109).

Çağdaş seramik üretimlerinde minimalist unsurları odağına alan akademisyen sanatçılar arasında yer alan Şirin Koçak'ın *Döngü* serisinde, evrenin yapısını konu olarak ele aldığını görmekteyiz. Yarım küre formunun üzerinde birbiri içine geçmiş çizgisel daireler yer almaktadır. Dairesel çizgiler, tıpkı bir ağacın kesildiğinde ortaya çıkan çizgileri gibidir. Ağacın yaşını gösteren birbiri ardına sıralanan çizgiler insan yaşamındaki her geçen güne dair bir anlatı gibidir (Tanrıverdi, 2020, s. 115). Sanatçı Hasan Şahbaz'da minimal yaklaşımı benimseyen bir sanatçı olarak "Modern Seramik Sanatında Minimalizm" başlıklı lisansüstü çalışmasında yer alan minimalistik seramik üretimlerini şu şekilde ifade eder;

Seramik Sanatının Soyut Özgün Form yönelimi içerisinde değerlendirebilecek olan son dönem seramik çalışmalar, doğada yüzlerce yıl içerisinde oluşan kayaç ve toprak yüzeylerin dikine kesitlerinin oluşturdukları doku katmanları ve tabiattaki yüzeylere hareket kazandıran, tepe, dağ, ova, büyük çukurlar, çöldeki kum tepeleri, kanyonlar vb. doğal oluşumların kavisli, akışkan dalga hareketleri çalışmaların çıkış noktasını oluşturmuştur. Gözlenen dokusal katmanların yorumları üç boyutlu yüzeyler olarak formlara aktarılmıştır. Tasarlanan formların görsel etkisini arttırmak için yay, çember veya spiral gibi geometrik elemanlara göndermeler yapılarak formlara akışkan bir uzamsal hareket kazandırılması hedeflenmiştir (Şahbaz, 2006, s. 231).



Görsel 5. Hasan Şahbaz, *İsimsiz IX*, 28 x 42 x 12 cm, Stoneware, 2006.



Görsel 6. Kemal Tizgöl, *Non-Stop 2,5 Months*, Şamotlu-Beyaz Çamur, Sır, 60 x 54 cm (4 Adet) 1000 °C, 2008.

Kemal Tizgöl, “Sanatta Minimalizm ve Günümüz Seramik Sanatına Yansımaları” başlıklı çalışmasında, değer yargılarının zaman içerisinde değişerek farklılaşmasına odaklanmakta ve son malzeme olarak kil malzemenin seçilmesini değer yargıları doğrultusunda irdelemektedir (Tizgöl, 2008, s. 129). Sanatçı, kil malzeme ile özgün seramik eserler üretirken iletisini güçlü bir şekilde dile getirmekte ve geometrik yalın düzenlemelerinde minimalist bir yaklaşım sergilemektedir.

Geçmişten günümüze birçok farklı alanda etkisi artarak devam eden Minimalizm, içerik ve biçim ilişkisi ile dengesini korumuştur. Eser içerikten ziyade biçimsel varlığı ile dikkat çekmekte ve özellikle sanatsal ifade biçimlerinde hazır nesnelerin var olduğu şekli ile kullanımı doğrultusunda gerçekleştirilmektedir. Amaç yapıttaki malzeme kullanımını da minimuma indirmek ve olanca sade görünümü ile izleyiciye sunmaktır. Form olarak renk, değer, çizgi ve tasarıma yönelik tüm öğe kullanımları en aza indirilerek yapıt oluşturulmaktadır. Geometrik biçimlerde olanca sade yapısı ile bir araya getirilmektedir. Bu sade birliktelikte yapıt yalın bir bütünlük içerisinde var olmaktadır (Döl ve Avşar, 2013, s. 9).

MINİMALİSTİK SÖYLEM ÜZERİNE BİREYSEL SERAMİK UYGULAMALAR

Araştırmanın bu bölümünde sanatçı/akademisyen Naile Çevik ve Zeliha Kayahan’ın Minimalist anlayışta gerçekleştirdikleri seramik çalışmaları incelenmektedir.

Çevik’ göre (2010, s. 36) doğa şartlarına yüksek direnç gösteren seramik, geçmiş uygarlıkların dini inanışlarından yaşam biçimlerine kadar kültürel izleri günümüze ulaştırabilmektedir. Bu bağlamda sanatçı seramik sanatının arkeolojik belge olma özelliğini kendi öznel yaşantısına uyarlayarak bir anlamda kendi yaşantısının duygusal belgelemesini yapmaktadır. Borotav’a göre (2019, s. 117) seramik sanatçısı organik biçimleri rahatlıkla elde edebilir. Doğaya ait izlenimleri ve kilerdeki doğal renk ve dokuları kullanarak özgün biçimler yaratabilir. Forma yönelik boyutlandırma işleminde doku-renk ilişkisi ile farklı vurgular elde edilip, etkili biçimlerin ortaya çıkabileceği farklı tasarımlar gerçekleştirilebilir. Bu anlayışla, Çevik’in “Denge Serisi”nde yer alan özgün seramik üretimlerinde denge kavramı odağında, sanatçının kendi yaşantısının bir olumlaması olarak eserlerine yansıttığı düşünülebilir.

Görsel 7 ve 8’de sedef beyaz rengini seramik formun ana kütlelerinde görmekteyiz. Sanatçı her bir form için en fazla iki renk kullanmaktadır. Bu

anlayışla minimal anlayışı hem form hem de renk uygulamalarında yansıttığını söylemek mümkündür. Ünal'a (2021, s. 1595) göre; Miniamalist yaşam tarzı, gereksiz olan her türlü ayrıntının yaşamdan uzaklaştırılıp, kişinin en gerekli olanları belirlemesi ile başlayan ve fazla olanı hayattan çıkarma cesareti gerektiren bir süreçtir. Bu şekilde bir yaşam tarzı, kişilerin onlar için önemli olanlara daha fazla odaklanıp daha anlamlı bir hayat geçirebilmelerini sağlayabilir.

Çevik, "Denge Serisi" kapsamında yer alan tüm üretimlerinde görsel etkiyi artırmak amacı ile altın, gümüş ve mavi lüsterler kullanmıştır. Lüster, ışıkla birlikte renk değişimleri gösteren, parıltılı ve metalik görünümlü olarak tanımlanabilen, seramik bünyenin üzerindeki sır yüzeyini kaplayan metal bazlı ince bir film tabakasıdır (Çalışkan Güneş, 2019, s. 283). Ayrıca estetik görünümlerinden dolayı albenisi çok yüksek sırlardan biri olan lüster grubu gerek sanatsal gerekse işlevsel anlamda günümüzün en çok tercih edilen sırlarındandır (Ağıl ve Karasu, 2019, s. 77). Görsel 9 ve 10'da rengin ön plana çıktığını görmekteyiz. Turuncu ve mavinin tonlarını gördüğümüz bu seramik çalışmalarda aynı ana kütlelerin farklı versiyonlarına uygulanan rengin yalın etkisi dikkat çekmektedir.



Görsel 7. Naile Çevik, Denge Serisi I, Seramik, Artistik Sır ve Lüster Pişirimi, 2019, h:35 cm.



Görsel 8. Naile Çevik, Denge Serisi II, Seramik, Artistik Sır ve Lüster Pişirimi, 2019, h:35 cm.

Karabey'e (2020, s. 146) göre; sanatta teknik ve malzeme sadece bir araçtır. Seramik uygulayıcıları için pek çok malzeme ve teknik bulunmaktadır. Bununla birlikte her sanatçı ve tasarımcı deneyim ve araştırmaları ile yeni malzemeler ve yöntemler geliştirmektedir. Çevik, "Denge Serisi" kapsamında yer alan çalışmalarında yeni bir teknik ya da malzemeyi keşfetme amacı gütmeyiz. Sanatçı, bu çalışmalarında, bilindik dairesel forma yaptığı renk ya da biçimsel müdahaleleri ile dengeyi birçok farklı şekilde kurulabilmesi

durumunu merkezine alarak, var olan bilgi ve malzemenin kavramsal boyutta anlamlandırılmasına da odaklanmaktadır.



Görsel 9. Naile Çevik, *Denge Serisi III, Seramik, Artistik Sır ve Lüster Pişirimi*, 2019, h:35 cm.

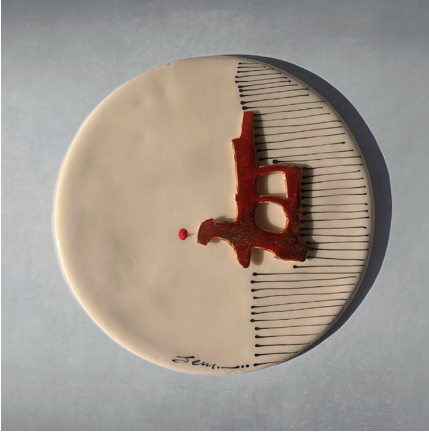


Görsel 10. Naile Çevik, *Denge Serisi IV, Seramik, Artistik Sır ve Lüster Pişirimi*, 2019, h:35 cm.

Bu malzemeler ve yöntemler bağlamında minimalist tavrı odağına alan Naile Çevik'in *Denge Serisi* bezemesiz yüzeyleri ve monokrom sır uygulamaları ile dikkat çeker. Bu özgün seramik üretimler temelde dekoratiflikten uzak durularak sadeliği bir ifade aracı olarak sunmuştur. Sanatçının bu eserleri yalınlık ilkesi doğrultusunda değerlendirilebilir. *Denge Serisi* kapsamında kalıp tekniği ile oluşturulan küre/daire formuna elle şekillendirme aracılığı ile üçayak eklenmiştir. Ayrıca bu seride yer alan her çalışma sade ve durağan gövde formunun aksine nispeten hareketli deneysel dokunuşlarla özgün kompozisyonlar oluşturulmuştur. Her kompozisyonun gövdesinde kullanılan tek renk sır uygulamaları aracılığı ile şişkin küre yüzeyi vurgulanmak istenmiştir. Üretilen bu çalışmalar Çevik'in kent kavramını temeline alan uzun soluklu üretimlerinin bireyselleşmiş yalınlık ilkesi doğrultusunda uygulamasını yaptığı çalışmalar olarak da görülmektedir. Sanatçının bu serisi, onun son beş yıllık sanatsal üretimlerinden bazılarını da kapsamaktadır. Bu özgün seramik üretimlerde soyut dışavurumsal yansımaları yalın bir düşünsel ve uygulamacı tavrı aracılığı ile ortaya koymuştur.

20. yüzyıl çağdaş sanat anlayışı olarak ön plana çıkan eserleri anlamak ve anlamlandırabilmek için öncelikli olarak eserin üretildiği dönem tüm dinamikleri ile birlikte göz önünde bulundurulmalıdır (Yaban, 2022, s. 211). Akademisyen/ sanatçı Zeliha Kayahan çalışmaları resim-baskı resim ilişkisi üzerine kurgulamaktadır. Farklı alanların birlikteliğini sıklıkla kullanan sanatçının seramik eserleri bu araştırma kapsamında incelenmektedir. Görsel 11-12-13-

14'te yer alan seramik eserler sanatçının minimal anlayışla ürettiği eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kayahan'ın "Başlangıçlar Serisi"nde yer alan çalışmalarında zeminde geniş bir alanı kaplayan monokrom renk uygulamalarını rölyeflerle oluşturduğu kompozisyonlarla tamamlamaktadır.

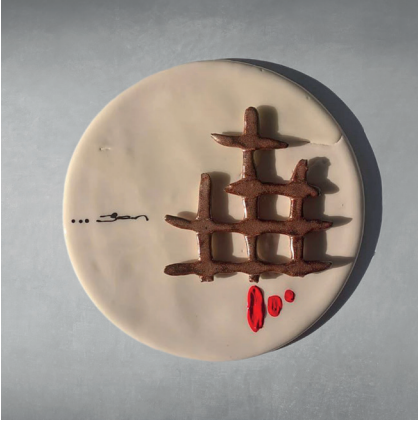


Görsel 11. Zeliha Kayahan, Başlangıçlar Serisi I, Seramik, 2025



Görsel 12. Zeliha Kayahan, Başlangıçlar Serisi II, Seramik, 2025

Görsel 11-12 ve 13'te yer alan kompozisyonlarda soyut seramik parçalar ve Görsel 14'te ise figüratif seramik parça eklenmiştir. Kompozisyonların tamamında seramik malzeme herhangi bir kalıp kullanılmadan elle şekillendirme yöntemi ile üretilmiştir. Çalışmaların zemininde yer alan açık renk sır üzerinde yer alan rölyeflerde artistik sır uygulamaları yapılmıştır. Tüm çalışmalar bej renk sır ile temellendirilmiş bir daire formu üzerinde kompozite edilmektedir. Daire formu üzerindeki işaretler yine seramik malzeme ile şekillendirilmiş ve sonrasında ana yapıya rölyef olarak eklenmiştir. Görsel 11'de rölyef olan seramik parça tipografik bir biçim olarak kırmızı sır ile ön plana çıkarılmıştır. Form üzerindeki çizgiler ise bu tipografik biçimi zeminle bütünleştirmek amacı ile kullanılmıştır. Görsel 12'de yazı biçimi daha net gözlemlenmektedir. Ancak düz çizgiler ile oluşturulan yan ve dik hatlar sadece bu uygulamada dikkat çekmektedir.



Görsel 13. Zeliha Kayahan, Başlangıçlar Serisi III, Seramik, 2025



Görsel 14. Zeliha Kayahan, Başlangıçlar Serisi IV, Seramik, 2025

Görsel 13 ve 14'te yer alan seramik pano uygulamalarında kahve/bordo renklerinde sırlamaları görmekteyiz. Sanatçı serinin bütünlüğünü sağlamak için bu iki çalışmada kırmızı rengi sonradan eklenen noktasal elemanlar olarak kompoze etmektedir. Görsel 14'te diğer üç çalışmada yer alan işaretlerden farklı olarak bir figür imgesi yer almaktadır. Tüm seride yer alan kısa çizgiler ile desteklenen bu figür bir yazı ile yatay düzlemde bölünmektedir. Başlangıçlar serisinde her bir daire sanatçı için yeni bir sürecin başlangıç noktasını temsil eder. Daire formu sonsuzluk algısı oluştururken biçim üzerinde yer alan imgeler her bakan göz için farklı anlamlara gelebilecek bir şekilde kurgulanmıştır.

SONUÇ

Bireylerin ve toplumların düşünce yapısının şekillenmesinde oldukça önemli bir yere sahip olan sanat alanları ekonomik, sosyal, kültürel ve teknolojik değişkenlere bağlı olarak değerlendirilir. Bu temel yaklaşımla toplumsal süreçlerin sanat ve sanatçı üretimlerine yansımaları kaçınılmazdır. Özellikle antik dönemden günümüze kadar temel malzemesi "kil" olan üretimler kesintisiz biçimde sürmüştür. Ancak seramik sanatının gelişimi, 20. yüzyılı belirleyen modernizm kavramı ve ardından 1940'lı yıllar sonrası ortaya çıkan post-modern anlayışın dinamikleri bağlamında düşünüldüğünde yalınlık kavramı karşımıza çıkmaktadır. Bu yalınlığın karşılığını Minimalizm akımında görmekteyiz. Araştırma kapsamında incelenen seramik eserler için; seramik sanatında Minimalizmin yalnızca bir tasarım felsefesinden daha fazlası olduğu söylenebilir. Gereksiz olandan ayrılarak kilin ham güzelliğini ve her parçanın ardındaki düşünceli iççiliği ortaya çıkarıldığını görmekteyiz. Bu sadeleştirilmiş

yaklaşım izleyicileri daha derin bir şekilde etkileşime girmeye, ince dokuları, narin eğrileri ve negatif alanın sessiz etkileşimine tanıklık etmemizi sağlar. Toplum giderek daha fazla durgunluk ve özgünlük anları ararken, minimalist seramikler “daha azının daha fazla” olabileceğinin zamansız hatırlatıcıları olarak tarihte yerlerini almaktadırlar.

Sonuç olarak, seramik sanatının geleneksel işlevsel ve inanç temelli nesnelere entelektüel ve kavramsal ifade ortamına dönüşümü, sanatsal söylemin daha geniş evrimini yansıtmaktadır. Basitliğe ve fazlalığın ortadan kaldırılmasına vurgu yapan Minimalizmin etkisi, çağdaş seramik sanatçılara yeni anlam ve estetik biçimlerini keşfetmeleri için bir çerçeve sağlamıştır. Naile Çevik ve Zeliha Kayahan'ın eserleri aracılığıyla, seramikteki minimalizmin yalnızca stilistik bir tercih değil, berraklık, incelik ve derinliği teşvik eden kasıtlı bir sanatsal düşüncenin ürünü olduğu görülmektedir. Teknolojinin malzeme deneyleri için olanakları genişletmeye devam etmesiyle, seramikteki minimalist yaklaşım muhtemelen gelenek ve moderniteyi yenilikçi yollarla birleştiren ilgi çekici bir sanatsal keşif biçimi olarak varlığını sürdürecektir.

KAYNAKÇA

- Arcasoy, A. (1998). Seramik teknolojisi, (No:457), Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Bellisoy, M. (2019). Picasso ve Miro'nun seramiklerindeki primitif etki [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bingöl, M., ve Çevik, N. (2020). Çağdaş sanatta öznel bir deneyim; ütopyanın bireysel yansımaları. Sanat ve Tasarım Dergisi, (26), 309-328.
- Çolakoğlu, H. (1998). Günümüz seramik sanatı ve konumu. Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, (33), 23-27.
- Döl, A., Bingöl, M. ve Çevik, N. (2021). Çağdaş sanatta bir görme/düşünme biçimi olarak kolajın görsel sanatlar eğitiminde kullanılması ve deneysel süreç. Atlas Journal, 7 (37), 1201-1214.
- Döl, A. ve Avşar, P. (2013). Minimalizm akımı kapsamında nesne anlayışının yeniden değerlendirilmesi, İdil Dergisi, 2 (10), 1-18.
- Ersan, M. (2021). Ambalaj tasarımında Minimalizm. Ulakbilge, (64), 1193-1202.
- Galatalı, A. (1985, 17-19 Nisan). Eleştirim [Bildiri Sunumu]. Hacettepe Üniversitesi Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını I. Ulusal Sanat Sempozyumu, Türkiye, Ankara, 91-101.
- Geçen, F. ve Çelikbağ, T. (2019). Pablo Picasso'nun resimlerindeki figür anlayışının seramik çalışmalarına yansımaları, Turkish Studies, 14 (1), 359-370.
- Islakoğlu, P.M., (2005) Mimarlıkta Minimalizm, Ege Mimarlık , 3 (55), 14-19.
- Karaca, G. (2021). Soyut ama nesnel sanat: Minimalizm. Sanat ve Tasarım Dergisi, 10 (2), 334-349.
- Kayahan, Z. (2014). Eş-üretici konumunda izleyicinin ilişkisel sanata dair tutumu. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1 (13) , 77-91.
- Kılıç Kapar, S. (2005). Yaratmak üzerine. Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi, (20).
- Kırmızıgül, F. Ç. (2019). İnternet ve sosyal medyanın sanattaki etkin rolü ve buna bağlı değişen dinamikler. Sanat ve Tasarım Dergisi (23), 205-221.
- Kırmızıgül, F. Ç. (2021). Sosyal bir kimlik arketipi olarak KKTC - kapalı Maraş Bölgesinin mekânsal yalnızlığı üzerine kurgusal denemeler. Tarih ve Gelecek Dergisi, 7 (2), 520-544.

Özkul, T. (2019). Disiplinlerarası süreç bağlamında çağdaş heykel sanatının plastik dil olarak kullanılması ve bireysel söylemler. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6 (2), 73-84.

Özturanlı, G. (1998). Modern Türk Seramik Sanatı'na bir bakış. *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, (33), 31-33.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1992). Sanat kavramları ve terimler sözlüğü. *Remzi Kitabevi*.

Şahbaz, H. (2006). Modern seramik sanatında Minimalizm [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

Savaş, U. T. (2009). Seramik sanatında “boşluk”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (3), 105-116.

Tansuğ, S. (1988). Candeğer Furtun ve çağdaş seramiğin sorunsalı. *Argos Yeryüzü Kültür Dergisi*, (3), 93-105.

Tanrıverdi, Y. (2020). Daire formu ve günümüz seramik sanatına yansımaları. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (47), 99-118.

Tizgöl, K. (2008). Minimalizm ve günümüz seramik sanatına yansımaları [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü*.

Tizgöl, K. (2019). Minimalizmin çağdaş seramik üzerine yansımaları. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 4 (9), 153-165.

Uludag, K. (1998). Seramik sanatının kimlik sorunu, *Türkiye'de Sanat Dergisi*, (33), 36-38.

Yaban, N. T., (2022). Halkla ilişkilerde etik bir uygulama alanı olarak heykel sanatı. *Global Media Journal*, 12 (24), 195-219.

Yardımcı, İ. (1993). Anadolu'da başlangıcından günümüze seramik-metal teknik ve biçim etkileşimleri [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

Yıldırım, C. (2019). Başlangıca dönen modern: Madoura Atölyesi üretimleri ile Picasso. *Fine Arts (NWSAFA)*, 14 (3), 200-213.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: Picasso, P. (1953). The Queen [Seramik]. *Artsy.net*. <https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-vase-deux-anses-hautes-vase-with-two-high-handles-the-queen-1>

Görsel 2: Miro, J. (1942). Vazo [Seramik], Met Museum, New York, Amerika Birleşik
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485324>

Görsel 3: Ebüzziya, A. (2019). [Seramik], İstanbul Kadın Müzesi, İstanbul, Türkiye.
<http://www.istanbulkadınmuzesi.org/alev-ebuzziya>

Görsel 4: Şirin Koçak, Ő. (2013). Döngü Serisi II [Seramik]. ,<https://www.ceramicsnow.org/archive/images-sirin-kocak-kugulu-art-gallery-ankara-turkey/>

Görsel 5: Şahbaz, Hasan. (2006). Modern Seramik Sanatında Minimalizm, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Görsel 6: Tizgöl, Kemal. (2019). Minimalizmin Çağdaş Seramik Üzerine Yansımaları, Uluslararası Disiplinlerarası ve Kùltürlerarası Sanat, Cilt: 4, Sayı: 9, s.153-165.

Görsel 7, 8, 9, 10: Naile evik'in kişisel arşivi.

Görsel 11, 12, 13, 14: Zeliha Kayahan'nın kişisel arşivi.

ATEŞİN GÖÇÜ BELGESELİNİN SİNEMATOGRAFİK ANALİZİ

CINEMATOGRAPHIC ANALYSIS OF THE MIGRATION OF FLAME DOCUMENTARY

Doç. Dr. Hüseyin Kurtuluş Özgen

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Fotoğraf ve Video Bölümü
kurtulus.ozgen@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-1906-2263

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 8 Nisan 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 6 Mayıs 2025

Öz

Ateşin Göçü (1989) belgeseli, 1985-89 yılları arasında Emlak Bank sponsorluğunda gerçekleştirilen 12 bölümlük Eski Evler Eski Ustalar belgesel dizisi içinde Hasan Özgen'in yapıp yönettiği dört belgeselden biridir. Doğu Anadolu Bölgesinin (Malatya, Erzincan, Erzurum, Kars, Ağrı, Van, Bitlis) geleneksel mimarisi, kültürü ve yaşantısı üzerine odaklanan belgesel Özgen'in özgün belgesel üslubunun tipik bir örneğidir. Ateşin Göçü şiirsel üslubu ile öne çıkar. Filmin şiirselliği metin, müzik ve görüntü rejimi üzerine bina edilmiştir. Belgesel Bill Nichols'ın betimleyici olarak tanımladığı kip özelliklerini kısmen taşımakla birlikte deneme filme yakın duran bir özdeşimselliği ve şiirselliği de içerir. Bu çalışmada nitel araştırma yaklaşımıyla belgeselin sinematografik analizi yapılacaktır.

Abstract

Migration of the Flame documentary film (1989) is one of the four documentaries produced and directed by Hasan Özgen in the 12-episode The Houses and Craftsmen of Old documentary series sponsored by Emlak Bank of Turkey between 1985-89. Focusing on the traditional architecture, culture and life of the Eastern Anatolia Region (Malatya, Erzincan, Erzurum, Kars, Ağrı, Van, Bitlis), the documentary is a typical example of Özgen's unique documentary style. Migration of the Flame stands out with its poetic style. The film's poetry is built on the regime of text, music and image. Although the documentary partially bears the stylistic features defined by Bill Nichols as expository mode it also includes self-reflexivity and poetics that are close to the essay film. In this study, cinematographic analysis of the documentary will be conducted with a qualitative research approach.

Anahtar Kelimeler: Türk Belgesel Sineması, Ateşin Göçü, Hasan Özgen, Sinematografi.

Key Words: Turkish Documentary Cinema, Migration of the Flame, Hasan Özgen, Cinematography.

GİRİŞ

Türk belgesel filmleri üzerine üretilmiş olan akademik yazınlara bakıldığında filmlerin üsluplarını konu edinen çalışmaların oldukça az olduğu gözlemlenir. Bu çalışmalarda ağırlıklı olarak filmlerin içeriklerinin ve Türk belgesel sinema tarihi içindeki konumlarının ele alındığı gözlemlenmektedir. Oysa belgesel sinema biçimsel özellikleriyle yani sinematografi ve montaj marifetiyle yapılandırılan görsel-ışitsel bir sanattır. Filmik üslup filmin cevherini oluşturur.

Sinematografi ise üslubun, montajla birlikte, kurucu ögesidir. “Yönetmenin imzası filmin görüntü ve ses rejimi aracılığı ile atılır. Bu bağlamda tarihsel-toplumsal dünyadaki ‘gerçek’ hikâyeler ve sosyal aktörlerle izleyici arasında açığa çıkan görsel ve bilişsel ilişkinin etkisini-duygusunu sinematografi belirler” (Özgen, 2020, s. 172). Nihayetinde filmler hareketli imaj düzenlemeleriyle meselelerini izleyiciye aktarırlar.

Günümüz Türk belgeselciliği söz konusu olduğunda Hasan Özgen’in halen film üreten usta belgeselcilerin önde gelenlerinden olduğu söylenebilir. Üretegeldiği belgesellerin Türkiye’nin toplumsal ve kültürel belleğine önemli katkılar yaptığı görülmektedir. Suha Arın Ekolü’nün başlıca temsilcilerinden biri olan Özgen’in, belgesellerinde betimleyici, şiirsel ve özdüşünümsel kiplerin iç içe geçtiği sentez bir anlatı oluşturduğu savlanabilir. Filmlerinin anlatı yapısı ele alındığında şiirsel ve özdüşünümsel bir sinematografinin çok üçlü olduğu gözlemlenir.

Çalışmanın konusu olan *Ateşin Göçü* (1989) belgeseli ise, 1985-89 yılları arasında Emlak Bank sponsorluğunda gerçekleştirilen 12 Bölümlük *Eski Evler Eski Ustalar* belgesel dizisi içinde Hasan Özgen’in yapıp yönettiği dört belgeselden biridir. Doğu Anadolu Bölgesinin (Malatya, Erzincan, Erzurum, Kars, Ağrı, Van, Bitlis) geleneksel mimarisi, kültürü ve yaşantısı üzerine odaklanan belgesel Özgen’in özgün belgesel üslubunun tipik bir örneğidir. *Ateşin Göçü* şiirsel üslubu ile öne çıkar. Filmin şiirselliği metin, müzik ve görüntü rejimi üzerine bina edilmiştir. Belgesel Bill Nichols’ın betimleyici olarak tanımladığı kip özelliklerini kısmen taşımakla birlikte deneme filme yakın duran bir özdüşünümselliği ve şiirselliği de içerir. Çalışma Hasan Özgen’in şiirselliği ve özdüşünümselliği sinematografik alanda kurduğunu savlamaktadır. Bu çalışmada yapılacak sinematografik analiz niteliksel bir anlayışla gerçekleştirilecektir. Öncelikle geniş bir alanı kapsayan sinematografi kavramı açıklanacaktır. Ardından Hasan Özgen belgeselciliğini kavramak için tarihsel bir durak olarak Suha Arın Ekolü’ne değinilecektir. *Ateşin Göçü* (1989) filminin analizini yapabilmek için Hasan Özgen sinemasının yapısal özelliklerine bakılacaktır.

YÖNTEM

Bu çalışmanın temel yöntemini nitel araştırma yaklaşımı oluşturmaktadır. Bu yaklaşımda konu edilen problem kapsamlı irdelenir ve yorumlanarak yazıya dökülür. Nitel yaklaşım problemi kendine has koşulları ve habitatı içinde kavrar ve değerlendirir (Guba ve Lincoln, 1994). Nitel araştırma yaklaşımı problemin çözülmesi için literatür taraması, gözlem, sözlü ya da görüntülü mülakatlar ve odak grup görüşmeleri gibi bilgi-belge toplama yöntemlerinden yararlanır. Hali hazırda bilinen veya yeni bir problemin irdelenmesinde, probleme içkin saptanmış olguların gerçekçi bir yaklaşımla ele alınması sürecine dair yorumlayıcı bir süreci kapsamaktadır (Seale, 1999). Filmin analizi yapılırken ise sinematografik analiz yaklaşımı benimsenmiştir. Bu yaklaşım ele alınan filmin görüntü rejiminin (görsel-işitsel düzen) nasıl oluşturulduğunu, inşa aşamalarını, koşullarını ve ilkelerini inceler. Sinematografik analiz, temelde şu sorulara cevap arar: Bir film hangi görsel ilkelere göre üretilmiştir ve bu ilkeler filmin formuna-anlatısına nasıl etki etmiştir? Görüntü düzeni hangi koşullarda, neden ve nasıl oluşturulmuştur? Sinematografik analiz filmin görüntü rejimini merkezi bir pozisyona çeker.

SİNEMATOGRAFİNİN TANIMI

Sinematografi (Antik) Yunanca kine (hareket) ve graphos (yazı) kelimelerinin birleştirilmesinden türetilmiştir. 'Hareketle yazı yazmak' olarak tanımlanabilir. Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey, Augute ile Louis Lumière, William Kennedy Laurie Dickson, Thomas Alva Edison, Hannibal Goodwin ve George Eastman gibi mucitlerin ve iş insanlarının çabalarıyla, 19. yüzyılın sonunda sinemanın kayıt ve gösterim araçları icat edilmiştir. Bu sayede sanatçılar yeni bir teknik aygıt ve ifade imkanına kavuşurlar: Hareketli imgelerle hikâye anlatarak sanat yapma. Sinema, ifade kipi olarak geliştikçe kendine has bir gramer geliştirir. Film kameralarının peliküle kaydettiği hareketli imajların ya çekim anında ya da montaj marifetiyle düzenlenmesinden oluşan bu görüntü rejimi sinematografi olarak tanımlanabilir.

Sinema dilinin tözünde, içinde bulunulan tarihsel-toplumsal dünyanın 'görsel olarak algılanması' yatar. Resim, heykel, grafik, sinema vb. sanat alanlarının deneyimi aracılığıyla açığa çıkan algılama görüntüsel değerleri birer 'im'e dönüştürür. Bu imin algılanması sırasında, (kaydedilen) görüntüler, içinde bulunulan dünyadaki bir nesne veya görüntüyle özdeşleşir. Buna paralel olarak bir simgenin herhangi bir imle özdeşleşmesi de söz konusudur. Plastik sanatlar ve sinema sanatı bu alımlama üzerinden var olur (Karakaya, 2005: 135).

Sinematografi; düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler haline getirme sürecidir. Sinemasal teknik, bir filmin diyaloglar ve hareketten oluşan “içeriğine” anlam ve alt metin katmanları eklemek için kullanılan yöntem ve tekniklerin tümünden oluşur. Sinemasal tekniğin araçları ister birlikte çalışsınlar ister birbirlerinden bağımsız işlev görsünler hem yönetmen hem de sinematograf tarafından kullanılırlar. Araçlar, teknikler ve çeşitlemeler çok geniş bir yelpazeye yayılır ve yönetmenle sinematografin ortak etkinliklerinin özünü oluşturur (Brown, 2014: 2).

Sinema, icadından günümüze kadar olan süreçte başta resim sanatı olmak üzere pek çok sanattan faydalanır. Çerçeve (kadro), içi kompozisyon kurulumu, yerleştirme (blocking), perspektif düzenlemesi, ışık kompozisyonu (aydınlatma) ve ölçek kurulumu gibi resim sanatının temel ilkelerini oluşturan öğeler, aynı zamanda sinemanın biçimsel kurallarını oluşturur. Öte yandan hareketlenen kamera sayesinde yeni kamera hareketleri, yeni çekim açıları ve yeni çerçeveleme anlayışları sinematografik evrene dahil olmuştur. Ayrıca pelikül duyarlılığının zamanla artırılması, yeni film türlerinin üretimi ve kullanımı, düşük ve yüksek hızlı çekim ekipmanları sinematografiyi güçlendiren öğeler olarak sayılabilir. Filmi yapanın amacı doğrultusunda ve çerçevenin tasarımı aracılığıyla seyircinin bakışı ve dikkati planlı bir şekilde çerçevenin içindeki devinime yönlendirilir. Böylelikle filmi yapanın aktarmak istediği anlam seyirciye aktarılmış olur. Filmi yapan, tarihsel toplumsal dünyadan çekip çıkardığı imajları, kendi bakış açısıyla ortaya koyar (Brown, 2014, s.147). Özetle, sinematografi görsel hikâye anlatımının gramerini kurar ve metodolojisini geliştirir.

SUHA ARIN EKOLÜ

Suha Arın belgeselciliği kadar öğretmenliğiyle de Türk belgesel sinemasına yön vermiş ve onun omurgası olmuştur. Hocalık yaptığı çeşitli üniversitelerdeki öğrencilerin ve yanında çalışan sektör profesyonellerinin “Suha hocası” olmuştur. Öğrencilerinden Prof. Dr. Levent Kılıç’ın deyişiyle “hocaların hocası”dır. Suha Arın ABD’deki hocası, yönetmen Nicholas Reed’in verdiği eğitimin bir parçası olarak ürettiği filmlerin çekimlerinde öğrencilerini de çalıştırmasını deneyimlemiş ve hocasından öğrendiği bu “eğitim içinde üretim, üretim içinde eğitim” yöntemini hayatı boyunca ilke edinmiştir (Aytekin, 2013, s. 217).

Suha Arın belgesel sinemayı üretme ve öğretme yöntemiyle Türk belgesel sinema tarihinde bir ekol olmuştur. Öyle ki Türk belgeselciliğindeki tek ekolün Suha Arın Ekolü olduğu söylenebilir. Suha Arın’ın yakın çalışma arkadaşları

ve öğrencileri bu ekolün yapı taşlarını oluştururlar. Arın hocalığa başladıktan sonra hemen her belgeselinde profesyonellerin yanı sıra öğrencilerini de çalıştırmıştır. Suha Arın'ın deyişiyle “rahle-i tedrisinden geçenler”in önemli bir bölümü belgesel (ve kurmaca) sinema alanında önemli eserler üretmişlerdir. Nesli Çölgeçen, Kemal Sevimli, Yalçın Yelence, Hakan Aytekin, Cahit Seymen, İlhami Algör, Sevinç Çor (Baloğlu), Ahmet Hızarcı ve Elif Demoğlu Suha Arın Ekolü'nün öğrenci kökenli temsilcileri olarak tanımlanabilirler. Suha Arın'ın öğrencisi olmayan Hasan Özgen, Savaş Güvezne, Enis Rıza Sakızlı, İsmet Arasan ve Adil Yalçın ise onun film ekiplerinde yer alarak üretim içinden gelen ekol temsilcileri olarak tanımlanabilir (Aytekin, 2013, s.219-220, Kırış, 2008, s.73-74).

Suha Arın'ın öğrencisi ya da ekip üyesi olmasalar bile Arın'ın belgesel üretim üslubunu benimseyen pek çok belgesel sinemacıdan da söz edilebilir. Bu bağlamda, ilk akla gelenler Mehmet Eryılmaz, Haluk Cekan, Can Dünder, Murat Erun, Mustafa Ünlü, Nebil Özgentürk, Tayfun Talipoğlu ve Hacı Mehmet Duranoğlu'dur. Ayrıca, TRT bünyesinde görev yapan Ertuğrul Karslıoğlu, Fatih Arslan, Mihriban Tanık, Kerime Şenyücel, Gül Büyükebeşe, Sevinç Yeşiltaş ve Özge Akkoyunlu gibi belgeselcilerin de Arın'ın ayak izlerini takip ettiği görülür.



Şekil I – Suha Arın, Hasan özgen, Savaş Güvezne Tahtacı Fatma (1979) Belgeseli Çekim Seti

Suha Arın Ekolü ile anılan belgeselciler çoğunlukla tarihi, doğal, kültürel mirası ve onu koruma çabalarını konu alan belgesel filmler üretmiştir. Ekol belgeselcileri ağırlıklı olarak sol kıyı şemsiyesinden farklı politik nüanslara sahip olmalarına rağmen ortak noktaları anti-emperyalist olmalarıdır. Emperyalist güçlerin ve

onların işbirlikçisi olan sağ-muhafazakâr yönetimlerin ülkenin tarihi, doğal ve kültürel varlıklarını muhafaza etmek yerine hızla talan ettiklerini düşünürler. Bu yüzden ana gündemleri mümkün olduğunca çok tarihi, doğal ve kültürel varlığı belgelemek ve yayınlamaktır. Telaş içinde toplumda (hızla yitip gitmekte olan) tarih, kültür ve doğaya dönük bir bilinç inşa etmeyi amaçlarlar. Bu kaygılı ve aceleci tavır belli oranda belgesel üretme yöntemlerine de yansır. Bir temayı uzun zamana yayarak ve daraltarak çalışmak yerine konuyu ve coğrafyayı geniş tutup mümkün olduğunca çok görsel işitsel envanter üretmeye ve bunları tarihin belleğinde var etmeye çalışırlar. Bu bağlamda Suha Arın Ekolü'nün bu çabaları Türkiye'de tarihi ve kültürel değerleri koruma programlarının oluşturulmasına öncü ve başat bir katkı yapar (Özgen, 2017, s.87).

Dolayısıyla Suha Arın ve ardıllarının belgesel alanı olarak kendilerine seçtikleri, tarih, kültür varlıkları ve doğal zenginliklerdir diye ifade edebilirim. Tarih, kültür ve tabiat varlıkları üzerinden yürüyerek bir kere bir tarih (ve koruma) bilinci oluşmaya başladı, bu çok önemli... Taş, toprak ve eski ev olarak ifade edilen genellikle maddi kültür varlıklarının değerli şeyler olduğu bu filmler vasıtasıyla bir parça tartışma ortamına taşınmaya ve bir kültür ögesi olarak bunların öne çıkması sağlanmaya çalışıldı. Türkiye'de bugün eğer bir koruma politikası varsa devletin ve sivil toplumların omuzladığı, götürdüğü ki bunun işte en iyi kurumlarından bir tanesi 400'ü aşkın üyesiyle Tarihi Kentler Birliği'dir. O mayanın bunda çok büyük payı vardır bence, çok kolay gelinmemiştir bugünlere... (H. Özgen, kişisel iletişim, 02 Eylül 2015).

Bu ekolün belgesel üretim tarzı Bill Nichols'ün tanımladığı “betimleyici belgesel kipi” ile örtüşür. Betimleyici belgeseller ağırlıkla sözel dünyanın izahçı mantığına yaslanırlar. Betimleyici belgesel kipinde görüntüler, filmdeki geleneksel vurgunun tersine, bu (anlatıcının aktardığı) sözel vurguya destek olarak var olurlar. Görüntüler anlatıcının sözleriyle işaret ettiğini desteklerler. Bu bağlamda hiyerarşik olarak anlatıcının sözü yani belgeselde söz ile anlatılan, görüntülerden daha öndedir. Söz düzeni filmin perspektifini, önermesini ya da omurgasını oluşturur. İzleyici filmi bu söz düzeni üzerinden alımlar ve kavrar (Nichols, 2001, s.107). Bu bağlamda, filmde bir görüntü düzeni kurulmaz. Görüntü sadece ikincil bir unsur olarak söz düzenine hizmet eder.

Suha Arın Ekolü'nün benimsediği betimleyici belgesel kipi ülkemizdeki en başat belgesel üretim tarzıdır. Hatta günümüzde bile Türkiye'de belgesel film denince oluşan temel yargı bu üsluptur.

HASAN ÖZGEN BELGESELÇİLİĞİ

*“Gökyüzü gibi şu çocukluk
Hiçbir yere kaybolmuyor”
Edip Cansever*

Masal ve şiir Hasan Özgen’in belgeselciliğini besleyen iki temel kaynak olagelmıştır. Çocukluğunu ve ilk gençliğini Muğla’nın Milas ilçesinde geçiren Özgen’in “hikâye anlatıcılığı” ile tanışması çocukluğunda ocak ya da mangal başında büyüklerinden (hikâye anlatıcıları) dinlediği masallarla olur (Aytekin, 2021, 23:22).

Hasan Özgen’in çocukluğunun Milâs’ı (1947-1960) dağların arasında bir ova kasabasıdır, ulaşımı zor ancak bereketli bir tarım coğrafyasıdır. O yıllarda tarımsal üretimi destekleyen küçük fabrika ve imalathanelerden oluşan bir sanayi yapılanmasından da söz edilebilir. Milas’ta 1960’lara kadar karayolu ulaşımındaki güçlükler nedeniyle Muğla, Aydın ve İzmir gibi ticaret kentlerine entegre olamamış içe kapalı bir ekonomi ve toplumsal hayat sürmüştür. Öte yandan nüfus bileşenleri açısından da Milas etnik ve kültürel çeşitliliği olan bir kasabadır. 19. yüzyılın sonunda Milas’ın nüfusu ağırlıklı Manav olarak tanımlanan yerli halktan, Rumlardan, Ermenilerden, Yahudilerden ve çevre köylerdeki Yörük Türkmenlerden oluşmaktaydı (Demirkol, 2021). Milas 20.yüzyıldan başlayarak çok kültürlü bir göçmen-mübadil yerleşim merkezi olagelir. Makedonya, Balkan, Trakya, Girit, Adalar ve Doğu Anadolu göçmenleri Milas’ta iskân edilirler.

Bu çok bileşenli toplumsal yapı bünyesinde hem çeşitli eski kültürlerin masallarını barındırır hem de yeni efsaneler, mitler üretir. Dönemin Milas halkının büyük kısmı hali hazırda deneyimledikleri “göç ve sürgün” hikayeleriyle gelmişlerdir. Uzun ve karanlık kış geceleri ve kapalı havza yaşamı gibi koşullar nedeniyle Milaslılar kendilerine özgü hikayeler ve masallar üretirler. Geceler yaşça büyük aile bireylerinin, konu-komşunun toplaşma ve sosyalleşme zamanıdır. Bugünün televizyonlarının işlevini Hasan Özgen’in çocukluğunda masallar ve meseller üstlenir (Aytekin, 2021, 10:04).

Özgen uzun kış gecelerinde yaşadığı çocukluk deneyimlerinden şöyle bahseder:

Bir dudağı yerde, bir dudağı gökte masal devleri, cinler, periler, yılanların padişahı Şahmeran, dinsel menkıbelerden sızan Yusuf peygamber, taş olan Lût Kavmi ve Tufan... Kimi zaman korku dizileri gibi, kimi zaman da “arkası yarın” heyecanıla dinlediğimiz, ama bir o kadar da masalın görsellerini kendimizin icat ettiği gecelerdi bunlar. İmaj yaratma konusunda ise, tarihin en özgür çocuklarıydık (H. Özgen, kişisel iletişim, 05 Ocak 2025).

Hasan Özgen çocuk yaşlardan başlayarak okumaya büyük ilgi duyar. Hava Lisesi'ni kazanınca, edebiyatla ve özellikle şiirle yoğun bir karşılaşma imkanına kavuşur. Bazı hocaları, okul kütüphanesi ve arkadaşları sayesinde pek çok yazar ve şairle tanışır. Gerek derslerde gerekse arkadaşlar arası yapılan münazaralarda bilgisini ve bakışını derinleştirir. Lise ve Hava Harp Okulu yıllarında yazarlığa adım atar. Bu yıllardan başlayarak deneme ve şiir formları Özgen'in duygu ve düşünce dünyasını paylaşmak için tercih ettiği iki form olagelir (Kunduracıoğlu, 2017, s.259).



Şekil 2, Hasan Özgen, *Ahmet Hızarcı İstanbul Hatırası (1989) Belgeseli Çekim Seti*

Akademisyen ve belgesel sinemacı Hakan Aytekin'e göre Hasan Özgen de Suha Arın ve Suha Arın Ekolü belgeselcileri gibi kültürel hümanizma dönemi belgeselcilerindendir (Aytekin, 2013). Tıpkı öncülleri Sabahattin Eyüboğlu-Mazhar Şevket İpşiroğlu ve ustası Suha Arın gibi Anadolu uygarlıklarını, geleneksel mimariyi ve yaşamı özetle antik çağlardan günümüze Anadolu kültürünü filmlerine konu edinir. "Özgen'in filmlerinde kültürel süreklilik olgusuna iki şekilde yaklaşmakta ya kültürün uzak geçmişteki uygarlıklarla ya da yakın geçmişteki geleneklerle diyalektik bağına vurgu yapılmaktadır (Aytekin, 2017, s.217)". Filmlerinde geleneğe önem veren Özgen muhafazakâr bir yaklaşım sergilemez tersine geçmiş ve gelecek, giden ve gelen arasındaki dikotomiye sorgulayıcı bir tutumla irdeler.

Hasan Özgen televizyon ve film sektöründe çalışmaya kameraman olarak başlamış sonra sinematograflik (görüntü yönetmenliği) yapmıştır. Hareketli imaj üretiminin hem teknik yönüne hem de estetik yönüne hâkim olması

belgesellerinin etkileyici sinematografi içermesini sağlayan başlıca etmenlerden biridir. Özgen'in belgesellerindeki bir başka önemli öge ise anlatının bilgi-belge temeli üzerinden kurulmasıdır. Özgen görüntü rejimi ve bilimsellik ilişkisini şöyle vurgular:

Bence görsellik önceliklidir. Ama iyi bir belgeselde bilimselliği de bundan ayrı tutamazsınız. İyi bir bilimselliği didaktik yaparsanız kimse seyretmez. Ama bunu iyi bir görsellik ve işitsellikle birleştirirseniz, başarılı olursunuz. Sonuçta yaptığınız işi sokaktaki adam için yapacaksınız. Burada bilginin basite indirgenip anlaşılır olması da önemli bence. O insanı güncel yaşamından yakalamak zorundasınız. Arkeolojik verilerin onun için önemli olduğunu hissettirmek zorundasınız ki, bunu da öncelikle görsellikle vermeniz gerekiyor (Ağaoğlu, 1998, s.60).

Hasan Özgen tarihsel-toplumsal dünyadan çekip çıkardığı olgusalıkları doğrudan ve didaktik bir yaklaşımla aktarmak yerine kavramsal ve şiirsel bir anlatı kurmayı her zaman tercih etmiştir. Örneğin, geleneksel kent dokusunu ve mimariyi anlattığı belgesellerinde nesnelere ve olguları simge olarak çekip kurgular: ocak, ateş, baca, kapı, pencere, anahtar, kilit, boş oda, kemer, terk edilmiş eşya, hayat ağacı, çarkıfelek, mezarlık, usta, kadın, çocuk (Aytekin, 2017, s.224-225). Seyircinin belgesel sinemacının hedeflediği (aynı) anlama ulaşabilmesi aynı toplumsal ve kültürel ortamdan beslenmesi ve kodları aynı biçimde çözümlemesi sayesinde olur (Büker, 2012: 21). Belgeselcinin tekilliğinden taşan anlam seyircide çoğullaştırılabilmektedir. Özgen'in belgesellerinde oluşturduğu kodlar mevcut kültürel anlamların ötesinde tarihsel derinlikteki anlam katmanlarını da içerir. Bu bağlamda, onun belgesellerinin anlatı yapısını genel ve yaygın kabul gören Türk-İslam kültürel kodlarının yanında Anadolu'nun kadim dinlerinin, Asya bozkırlarından Anadolu bozkırlarına ulaşan Şamanizm'in ya da kökeni nereye dayandırılacağı hiç bilinemeyecek olan adetlerin, geleneklerin, alışkanlıkların kodları da sarmalamaktadır. Doğal olarak, bu kodların nasıl algılanacağı seyircinin kendi kültürel arka planı doğrultusunda şekillenir (Aytekin, 2017, s.224-225).

Özgen'in tasarladığı bu simge-kod düzenlemeleri sinematografi ve söz düzeni ile birlikte onun belgesellerindeki kavramsal-şiirsel anlatının kurucu unsurlarını oluşturur. Belgesellerinde kurduğu anlatı yapısı aracılığıyla hayat, zaman, döngü, dönüşüm, var oluş, yok oluş gibi kavramları seyircinin duygu ve düşünce dünyasına aktarır ve seyircisiyle diyaloga girer. Özgen'in belgesellerindeki anlatı sadece anlam yaratmaz aynı zamanda duygulanım açığa çıkarır.

Hasan Özgen Suha Arın Ekolü içinde anılmakla birlikte, betimleyici belgesel kipinin ötesinde belgeseller üretmiştir. Her şeyden önce; *Efeler ve Bacalar* (1986), *Kilittaş* (1987), *Ateşin Göçü* (1989), *İstanbul Hatırası* (1989), *Zamanda*

Yürümek (2000), *Işık Ülkesi* (2005), *Gelenler, Gidenler ve Kalanlar* (2006), *Sevdiğimiz Şeyler* (2008), *Bu Toprağın Çocukları* (2017) ve *Aynı Evin Çocukları* (2019) filmlerinde gözlemlendiği üzere, Hasan Özgen belgesellerinde sözel düzen ve görüntü düzeni, iki farklı yapı olarak ortaya çıkar. Özgen'in belgesellerinde görsel yorum yani sinematografik bir anlatı söz konusudur. Ayrıca Hasan Özgen'in belgesellerinde anlatıcı (voice over), zorunlu haller dışında, betimleyici değildir. Söz düzeni ekseriyetle, Özgen'in konuyla kurduğu ilişkinin öznel ve şiirsel iz düşümü olarak açığa çıkar.

ATEŞİN GÖÇÜ BELGESELİ

Ateşin Göçü belgeseli T.C. Emlak Bankası sponsorluğunda Suha Arın'ın film yapım şirketi MTV tarafından üretilen Eski Evler Eski Ustalar dizi belgesel film serisinin 10. bölümüdür. Hasan Özgen bu dizi içinde *Efeler ve Bacalar* (1986), *Kilittaş* (1987) ve *İstanbul Hatırası* (1989) olmak üzere üç film daha yapıp yönetmiştir. *Ateşin Göçü* belgeseli 1989 yılında üretilmiştir ve 34 dakikadır. Filmin yönetmeni olan Hasan Özgen aynı zamanda filmin metin yazarı ve yapımcısıdır. Filmin sinematografliğini Özdemir Kalebek, yönetmen yardımcılığını Ahmet Hızarcı, montajcılığını Gürsan Elman, yapım asistanlığını İlhami Algör, kamera asistanlığını Faruk Barut, kurgu asistanlığını Aydın Gürel, ses montajcılığını Nail Yılmaz ve Ahmet Seferoğlu üstlenmiştir. Filmin özgün müziklerini Nadir Göktürk bestelemiştir. Filmin anlatıcısı ise Lami Sesar'dır. Filmin banyosu Şafak Film laboratuvarlarında yapılmış, negatif ve pozitif montajları da Şafak Film bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Prof. Dr. Metin Sözen genel danışmanı olurken, Dr. Berrin Alper, Dr. Mehmet Alper, Dr. Haşım Karpuz, Dr. Günku Akın da yöre mimarisi danışmanları olmuşlardır.

Hasan Özgen 3. Ankara Film Festivali Kataloğu için yazdığı bilgi yazısında filmin konusunu şöyle özetler:

Eski Evler Eski Ustalar dizisinin 10. Bölümü olan "Ateşin Göçü" Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki geleneksel konut mimarisini ve bu mimarinin ustalarını anlatıyor. Doğu Anadolu'ya Çağlar boyunca konup göçenlerin, ocak yakıp ev kuranların yarattığı geleneğin anımsanması. Bir anlamda izlerin, yaratıcılığın serüveni, bir anlamda yitip gitmenin... Doğu Anadolu'ya konup göçenler, aynı anda "Ateşin Göçü"nü de yaşarlar...

Zamanın iki ucuna bağlanmış görkemli bir saltanat arabasına benzeyen Doğu Anadolu'da sivil mimarlık varlıklarının önemli örnekleri ile bunlara can veren ustaların son temsilcileri *Ateşin Göçü* belgeselinin ana konusunu oluşturur. Yüzyıllar boyunca oluşmuş birikimin bugünkü yalnızlığını anlatmak için... (Özgen, 1990, s.59)

Özetle belgesel, dönemin iktidarının küresel pazara entegre olmak için dayattığı neo-kapitalist politikaların baskısı altında (batının büyük şehirlerine-sanayisine ucuz iş gücü sağlamak için) sürekli göç veren, Malatya, Erzincan, Erzurum, Kars, Ağrı, Van ve Bitlis olmak üzere Doğu Anadolu Bölgesinin geleneksel mimarisini, bölge halkının kültürünü, sosyolojisini ve yaşantısını konu edinir.

Ateşin Göçü belgeselinin çekimlerini, yönetmen Hasan Özgen, yönetmen yardımcısı Ahmet Hızarcı, sinematograf Özdemir Kalebek (jenerikte M. Ali Özdemir olarak geçer) ve kamera asistanı Faruk Barut'tan oluşan küçük bir ekip gerçekleştirir. Çekimler boyunca ekibe yapım sorumlusu İlhami Algör ve set fotoğrafçısı Kadir Aktay da eşlik eder. Ekip İstanbul'dan Malatya'ya uçakla ulaşır ve çekim sürecinde kara yolculuğunu sağlaması için Malatya'dan şoförüyle birlikte bir minibüs kiralarlar. Yolda geçen süre dahil 27 gün olarak gerçekleşen çekim sürecinde sırasıyla Malatya, Balaban, Kemaliye, Elâzığ, Erzurum, Kars, Ağrı, Doğu Beyazıt, Erciş ve Bitlis'e giden çekim ekibi çekimleri bitirip tekrar karayoluyla Malatya'ya oradan da havayoluyla İstanbul'a döner.

SİNEMATOGRAFİK ANALİZ

Ateşin Göçü filminin Hasan Özgen filmografyasında ayrıcalıklı bir konumda olmasının başlıca nedenleri sinematografisi, metinden, mülakatlardan ve film müziğinden oluşan söz düzeni ile kurgu rejimi olarak sıralanabilir. Aynı zamanda belgeselin omurgasını oluşturan üç unsurun uyumu filmin şiirselliğine kurucu katkı yapmaktadır.

Belgesel 35 mm *Arri IIC* analog film kamerası ve 2 adet magazin marifetiyle 35 mm renkli negatif olarak çekilmiştir. Çekimlerde, Özdemir Kalebek ve Hasan Özgen objektif seti olarak *Angeneux* marka 25-250 mm kaydırmalı tele lens ile *Schneider* marka 18, 35, 50 ve 75 mm sabit (prime) lensler kullanmışlardır. Kamera desteği olarak *Sachler* marka hidrolik kafaya sahip üçayak ve omuz sehпасı kullanılmıştır. Işık seti olarak ise 3200 Kelvin (sarı ışık) renk ısısına sahip 650-800 watt güç üreten ışık taslarına sahip 3lü ışık seti kullanılmıştır. *Arri IIC* analog film kamerası gürültülü çalışan bir kamera olduğu için çekimler sessiz yapılırdı. Çekim ekibi ortam sesi toplamak ve sosyal aktörlerle mülakatlar gerçekleştirmek için *Nagra* marka analog ses kayıt cihazı, yaka ve el mikrofonları kullanırlardı ve kameradan bağımsız olarak manyetik dar banda kayıt yaparlardı. Çekimler esnasında ses kayıt görevini ağırlıklı olarak Ahmet Hızarcı ve Faruk Barut üstlenir.



Şekil 3 – Özdemiş Kalebek Ve Taşlar Tanıktır (1990) Belgeseli Çekimleri

Belgesel peliküle (35 mm film) çekilmiştir ve dönemin laboratuvar işlemleri son derece sınırlıdır. Filmin görüntü rejimi (ve filmde bulgularanan pek çok unsur) ancak ve ancak çekimler esnasında, set ortamında, aydınlatma ve kompozisyon düzenlemeleriyle elde edilmiştir. Bir başka deyişle filmin sinematografisi günümüzdeki gibi çekim sonrası (post prodüksiyon) süreçlerin bir tasarımı değil, alandaki uygulamaların sonucudur ve bu bağlamda da gerek yönetmen gerekse görüntü yönetmeni sette çok daha yaratıcı çözümler üretmek durumunda kalmışlardır.

Ateşin Göçü toplam 469 plandan oluşmaktadır. Filmin çekim ölçekleri 75 ayrıntı çekim, 102 yakın çekim, 25 bel çekim, 13 diz çekim, 231 genel çekim ve 23 uzak çekimden oluşmaktadır. Kamera açılarına gelince ise 257 göz hizası, 103 üst açı ve 109 alt açıdan oluşmaktadır. Filmde eğik açı ve kuşbakışı açısı hiç kullanılmamıştır. Ağırlıklı üç ayak üzerinde çekilen filmde 274 sabit plan kullanılmıştır. 37 yukarı çevrinme (tilt up), 34 aşağı çevrinme (tilt down), 46 sola çevrinme (sola pan), 56 sağa çevrinme (sağa pan), 8 zoom-in, 9 zoom out ve 5 el kamerası çekimi olmak üzere 195 kamera hareketi vardır.

Uzak çekim ya da genel çekimle yani tanıtıcı çekimle filmi başlatan belgesel sinema geleneğinin aksine *Ateşin Göçü* sosyal aktörün (Ferit Aytekin'in) elinde bir tomar anahtarla yürüdüğü, yüzünün gözükmeyeceği, ayaklarından göğsüne kadar çerçevelenmiş 10 saniye süren bir diz çekimle başlar. Bu hamle ile Hasan Özgen daha filmin ilk çekiminden başlayarak belgeselini, betimleyici kipten çok simge-sembol evreni üzerinden ilerleyen özdüşünümsele-şiiresel üslup üzerine

kurduğunu belli eder. İkinci çekimle birlikte Nadir Göktürk'ün melankolik özgün bestesi devreye girer. Ardından seslendirme duyulmaya başlar. Anlatıcı masal ile Hasan Özgen'in iç sesi arasında gidip gelen bir üslupla filmin ana derdini seyirciye aktarır. “Derler ki, gidenlerden sual olmaz, kalanlara selam olsun... Oysa gidenler Doğu Anadolu'da konup göçenler geride büyük bir boşluğu ve uzun bir yalnızlığı bıraktılar... (Özgen, 1989, zaman kodu: 00:32-00:47)”



Şekil 4 - Ateşin Göçü Belgeseli Kemaliye Sekansı, Açılış Sahnesi, zaman kodu: 00:00:14-00:00:24

Filmin açılış sekansı olan Kemaliye sekansı, ağırlıklı uçayak üzerinden yapılan çekimlerle ilerler. 01'10" da Ferit Aytekin'in ses kaydı (mülakat) üzerine başlayan 3 adet el kamerası çekimi ise 31" sürer ve Kemaliye kasabasının (kaderine) terk edilmişliğini güçlü bir görsellikle gözler önüne serer. Kemaliye sekansı terk edilmiş bir geleneksel Kemaliye konağının sönmüş ocağının (sabit çekim) genel, bel ve ayrıntı çekimleriyle son bulur.

Kemaliye sekansının hemen ardından karanlık bir tünelden çıkış ve bölgenin göç veriyor olmasının vahametini vurgulayan tren sireni ile başlayan göç sekansında ise Özgen filmin önermesini (derdini) seyirci ile paylaşır. “Gidenler sadece kendilerini, çocuklarını ve eşyalarını götürmediler. Binlerce yıldır tüten ocakların közünü, ateşini de birlikte götürdüler. Yeni ve zorlu ocaklarda yanmaya gittiler. Buna istenirse 'ateşin göçü' de denilebilir (Özgen, 1989, 01:54)”. Sekans tünel, tren, tren içi ve tren yolu çekimlerinden oluşur. Trenin tünele girmesi ve çıkması çekimleri ise bir yerden bir yere göçüyor olmanın korkutucu belirsizliğine dair bir metafor olarak kullanılır.

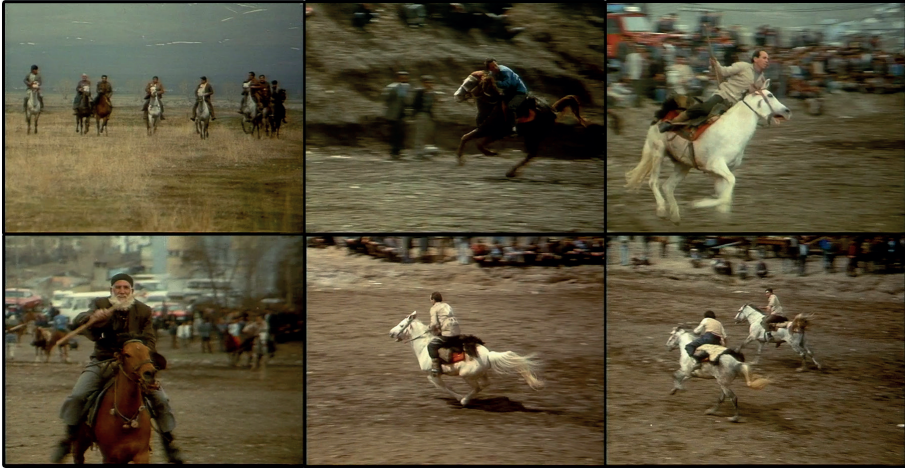


Şekil 5 Ateşin Göçü Belgeseli Göç Sekansı, Tren Sahnesi, zaman kodu: 00:01:49-00:02:14

Hasan Özgen, belgeselin 4. sekansı olan Erzurum sekansında yer alan 'cirit' sahnesinde, Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar uzanan büyük göçünün kültürel arka planını izleyiciye aktarır. Göç teması üzerine kurulu olan film omurgasının önemli bölümlerinden biri olan sahne, söz düzeni kadar yalın ve güçlü görselliği ile de dikkat çeker.

Tarih boyunca Doğu Anadolu'ya gelenler sadece büyük otlaklara, geniş yaylalara ve engin bozkırlara gelmediler. Sadece savaş nidaları ve fetih çılgınlıkları ile gelmediler. Onlar, Erzurum yöresinde oynanan ciritte olduğu gibi, belki oyun oynar gibi savaşmaya belki bir su başına konmaya belki de herkesin güneşini paylaşmaya geldiler. Yaşadıklarını, biriktirdiklerini, hünerlerini kısacası doğunun büyük kültürlerini derleyip getirdiler. Çiniye, tuğlaya, taşa yeni biçimler verdiler. Toprağa yeniden sıçtılar. Anadolu'da var olana yeni ve olgun inançlar kattılar. Çünkü fani dünyanın ve mutlak geleceğin simgeleriyle doluydular. Söze ses, biçime öz, renge ışık katarak yeni ve çok boyutlu bir hayatın ustaları oldular. Yunus Emre'yi, Emrah'ı ve Mimar Sinan'ı yarattılar.

Zamanın iki ucuna bağlanmış görkemli bir saltanat arabasına benzeyen Doğu Anadolu'da, tam alaca karanlık indi derken, heybelerinden ateşi çıkarttılar ve Anadolu'nun kutsal ocaklarını yeniden tutuşturdular (Özgen, 1989, 04:48).



Şekil 6 Ateşin Göçü Belgeseli Erzurum Sekansı, Cirit Sahnesi, zaman kodu: 00:04:25 - 00:05:29

Cirit sahnesi üç ayak üstüne konumlandırılan kamera ile çekilen sabit planlardan ve takip planlarından oluşur. Özdemir Kalebek bu çekimler esnasında 25-250 mm kaydırmalı tele lensi kullanır. Olağan koşullarda sinematograf kamerayı kullanırken (özellikle kamera hareketleri esnasında kritik olan) netlik ayarlamalarını I. kamera asistanı (focus puller) yapar. Ancak yapım bütçesinin

kısıtlı olması sebebiyle Kalebek bu çekimleri tek başına gerçekleştirir. Sağ eliyle kamera hareketlerine yön verirken, sol eliyle netlik ayarlamalarını yapar (Ö. Kalebek, kişisel iletişim, 03 Şubat 2025). Tele çekimlerde net alan derinliği mesafesi çok kısa olduğu için netliği korumak oldukça zordur. Bu sahne Hasan Özgen dahil pek çok sinematografin da hocası olan Özdemir Kalebek'in yetkinliğinin ve ustalığının ön plana çıktığı sahnelerden biri olur.

6. sekans olan Van sekansının Van Gölü sahnesinin gün batımında çekilmiş olduğu gözlemlenir. Güneş ışığını kameranın karşısına konumlandırarak yapılan kontur çekimler ve kullanılan özgün beste şiirsel bir yapı oluşturur. Bu sahne filmin genelinde gözlemlenen şiirsel üslubu açığa çıkaran sahnelerden biri olur. Hasan Özgen, Van Gölü gibi sahnelerle ve metne serpiştirdiği masalsi-şiirsel pasajlarla, oldukça bilgi yüklü olan söz düzenini didaktik bir konuma düşmekten kurtarır.



Şekil 7 Ateşin Göçü Belgeseli Van Sekansı, Van Gölü Sahnesi, zaman kodu: 00:16:28-00:17:14

8. Kars sekansının at arabası sahnesinde ise Özdemir Kalebek kamerayı at arabasının kasasına yerleştirir (Ö. Kalebek, kişisel iletişim, 03 Şubat 2025). Omuz kamerası ile arabacının arkasına konumlanan Kalebek amors çekim ile tarihi Kars sokaklarını belgeler. Bu çekimler kameranın bir hareketli aparat üzerinde konumlanarak (at arabası/doly-şaryo) hareketli kamera olarak işlev gördüğü ender çekimlerden biri olur. Gürsan Elman (jenerikte Mehmet Gürsan olarak yazar) ise sahneyi montaj sekans olarak tasarlar. Bu sayede seyirci tarihi Kars sokaklarında geçmişe doğru bir gezintiye çıkar.



Şekil 8 Ateşin Göçü Belgeseli Kars Sekansı, At Arabası Sahnesi, zaman kodu: 00:20:51-00:21:30

Final Sekans üç sahneden oluşur: Küçük kız çocuğu ile gerçekleştirilen mizansen sahne, İshak Paşa Sarayı sahnesi ve tandır ocağı sahnesi. Kız çocuğunun terk edilmiş evi gezdiği mizansen sahnede geçmişinden koparılan yeni nesillerin gelecek kurmakta yaşayacakları zorluk ve olumsuzluklar metaforik bir üslupla aktarılır.

Çağdaş insanın bilinci güzele, emek ve akılla üretilene, tarih ve geleneği temsil edene sahip çıkmayı gerektiriyor. Yoksa biliyoruz ki geriye, genç kuşaklara hayret ve korkunun gizlendiği büyük boşluklar kalacak. (Özgen, 1989, 31:04).



Şekil 9 Ateşin Göçü Belgeseli Final Sekansı, Mizansen Sahnesi, zaman kodu: 00:30:55-00:05:29

Doğubeyazıt'ta bulunan İshak Paşa çekimlerinde ise ekip "Doğu'nun en büyük evi" olarak anılan İshak Paşa Sarayı'nın üst açıdan, panoramik çekimlerini yapmak için Ağrı Dağı'na doğru tırmanır. Gelinen yükseklikten İshak Paşa Sarayı'na bakıldığında sarayın sislerle kaplı olduğu gözlemlenir. Hasan Özgen ve Özdemir Kalebek sislerin daha iyi görülebilmesi için o dönem için riskli

olan bir karar alır ve kameranın üzerine takılı olan 85¹ filtreyi çıkarıp çekimleri gerçekleştirirler. Dolayısı ile sahnede sisler belirgin ve etkileyici olarak gözüktür, sahnedeki görüntülere mavi ton hâkim olur. Bu sayede sahne hem etkileyici olur hem de izleyiciyi hemen ardından gelen finale hazırlar.

Oysa Doğu Anadolu zamanın iki ucuna yansıyan bir zenginlik, bin yıllar boyu oluşturulan kültürümüzün geleceğidir. Suyun başında, ocağın kenarında, tarihin ve geleceğin kaynağında kendini bekleyen tanıklarıyla tam karanlık iniyor derken tutuşan bir meşaledir Anadolu (Özgen, 1989, 31:54).



Şekil 10 Ateşin Göçü Belgeseli Final Sekansı, İshak Paşa Sarayı Sahnesi, Zaman Kodu: 00:32:00-00:32:22

Finalin son sahnesi olan tandır ocağı sahnesi ise adeta barok dönem tablolarından taşmış planlardan oluşmaktadır. Özellikle Caravaggio'nun resimlerinde kullandığı çerçeve dışından gelen tek merkezli ışık kaynağıyla kurulan chiaroscuro² tekniğine benzer bir yöntemin sahnenin iç mekân aydınlatmasında kullanıldığı gözlemlenir. Tandır evinin tepesinden süzülen (iki sütun halindeki) güneş ışığı tek merkezli ışık kaynağını oluştururken, ocaktan yansıyan ışık ise tandır ekmeği pişiren kadınların yüzlerini aydınlatır. Kalebek doğal ışık kaynaklarından gelen ve yansıyan ışık değerlerini titizlikle ölçerek pelikülü doğru pozlar ve saptadığı ışık değerleri ile uyumlu kadrajlar kurarak finali son derece resimsel, dramatik ve delici³ kılar.

Doğu Anadolu'da yüzyıllardır göçün ateşle kavrananlar ateşin göçünü de yaşadılar...

1 85 B, 85 A "nın biraz daha kuvvetlisi olup aynı amaç için kullanılırlar. Renk ısısını 2300 Kelvin azaltırlar Filtre rengi Turuncu olup filtre faktörü 2.4x"dir 81 B Yüksek renk ısısında çekilen görüntülerin aşırı maviye kaçmasını önlemek için kullanılır. Renk ısısını 300 Kelvin azaltır Filtre rengi amber olup filtre faktörü 1.4x"dir FL-D Floresant lambaları ile aydınlanmış mekanlarda gün ışığı filmler kullanılarak yapılan çekimlerde görüntüde oluşacak aşırı mavi-yeşil tonun etkisini azaltır. FL-B Tungsten filmlerle floresant ışığında yapılan çekimlerde görüntüde aşırıya kaçan mavi-yeşil tonların etkisini azaltır. FL-W Floresant ışığında gün ışığı filmleri ile yapılan çekimlerde fotoğrafta aşırıya kaçan yeşil-kahverengi tonların etkisini azaltır.

2 Chiaroscuro tekniği, İtalyanca'da "ışık-gölge", "aydınlık-karanlık" anlamına gelen bir kelime olan "chiaro" ve "scuro" kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşmuştur. Bu teknik, sanatta ışık ve gölge kullanımı ile objelerin hacimlerini, derinliklerini ve dokularını vurgulama yöntemidir. Rönesans döneminde açığa çıkmış, Barok dönemde de yaygın olarak kullanılmıştır. Her (usta) ressam kendine özgü bir chiaroscuro tekniği geliştirmiştir.

3 Punctum fotoğrafın içerisinden beklenmedik şekilde çıkan ve aniden kişiselleştirilen anlamdır. Barthes Punctum'dan fotoğrafın içinden çıkıp sizi delip geçen anlam olarak bahseder. Bu anlamı barındıran obje fotoğraftaki herhangi bir şey olabileceği gibi bir fotoğraf içinde bu anlamı izleyiciye veren hiçbir şey de olmayabilir. Punctum tamamen kişisel ve açıklanmasına gerek olmayan bir etkidir.

Her şeyi çalamayız zamandan.

Mesela ışığı güneşin.

Mesela eski evlerin güler yüzünü.

Mesela ateşini ocakların... (Özgen, 1989, 32:24.)



Şekil 11 Ateşin Göçü Belgeseli Final Sekansı, Tandır Evi Sahnesi, Zaman Kodu: 00:32:22-00:34:44

SONUÇ

Ateşin Göçü belgeselinin görüntü rejimine bakıldığında, uçayak üstüne konumlanan kamera ile yapılan çekimlerin filmin geneline hâkim olduğu gözlemlenir. Yapım koşullarının dayattığı yalın çekim tekniğine rağmen sinematografi ve montajın açığa çıkardığı görsel derinlik ve ritim filmin biçimsel yapısına önemli katkı yapar. Filmin metnindeki akademik bilgi ve şiirsel-masalsı anlatı söz düzeninde organik ve geçişken bir yapı oluşturur. Söz düzenindeki yapıya ek olarak Nadir Göktürk'ün bestelerinin ve Lami Sesar'ın yorumunun da kurucu katkısıyla filmin işitsel yapısı, bilgi ve duygunun iç içe geçtiği bir akış ortaya çıkarır. Bu yöntem sayesinde seyirci duygusu ve düşüncesiyle filme dahil olur.

Film ilk bakışta betimleyici kip özelliklerine sahip gibi görünmektedir. Ancak filme dikkatli bakılırsa mitler, efsaneler ve yöre masallarıyla bezeli şiirsel bir anlatıya sahip olduğu gözlemlenir. Ayrıca, betimleyici kipin baskın özelliği olan "Tanrının Sesi" söz düzeni yerine büyük usta Sesar'ın seslendirmesinin, zaman zaman Hasan Özgen'in öznelliğini yansıtarak zaman zaman ise seyirci ile yatay bir etkileşime giren "dost ses" özelliğiyle filmi kuşattığı gözlemlenir.

Filmlerinde kurduğu derinlikli sinematografiyle, özdüşünümsel ve şiirsel üslubuyla Hasan Özgen Türk Belgesel Sinema tarihi içinde özgün bir konuma sahip olan az sayıdaki belgeselciden biridir. Ateşin Göçü Özgen'in filmografisinde ön plana çıkan filmler arasında anılmasa da onun sinemasının yapısal özelliklerini barındıran, sinematografisi güçlü ve nitelikli bir belgeseldir.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, Y. (1998). Türk Arkeolojik Belgesel Filmleri ve Süha Arın'ın Arkeolojik Belgesel Filmleri [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Aytekin, H. (2013). Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema, Doktora Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aytekin, H. (2017). Hasan Özgen'in "Kültürel Hümanizma" Dönemindeki Belgesel Filmleri Üzerine Bir İnceleme. H.Ş. Şanlıdağ (Ed.), Şehrin Görsel Belleği Hasan Özgen (1. Baskı s. 205-235). Milas Belediyesi Kültür Yayınları.
- Brown, B. (2014). Sinematografi: Kuram ve Uygulama. (S. Taylaner, çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- Büker, S. (1985). Sinemada Anlam Yaratma, 2. Basım, İstanbul, Hayalbaz Yayınları.
- Guba, E. G. and Lincoln, Y. S. (1994). Competing Paradigms In Qualitative Research s163-194. Handbook of Qualitative Research, 2 (105).
- Karakaya, S. (2005). Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği s. 134-141. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. 3(12).
- Kıraç, R. (2008). (Ed: Kutay, U.) Estetik Üstüne Meltem. Belgesel Sinema. İstanbul: Belgesel Sinemacılar Meslek Birliği Yayını.
- Kunduracioğlu, H.A. (2017) Hasan Özgen'in Tanıklığı s. 253-260. Şehrin Görsel Belleği Hasan Özgen Kitabı Ed. Halim Şafak Şanlıdağ. Milas Belediyesi Kültür Yayınları.
- Nichols, B. (2001). Introduction to Documentary. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis.
- Özgen, H. (2008), Belgesel Sinema ve Taşı Atan İlk Adam!. Ü. Topaloğlu (ed.) Belgesel Sinema. (s. 227-233). İstanbul: BSB Belgesel Sinema Sahipleri Meslek Birliği Yayını.
- Özgen, H. (1990). Ateşin Göçü Belgeseli Tanıtım Yazısı s.59. 3. Ankara Film Festivali Kataloğu
- Özgen, K. (2020). Suha Arın Filmografyasında Aykırı Bir Belgesel Tahtacı Fatma (1979): Sinematografik Analiz. Etkileşim Dergisi 5. Sayı Nisan 2020. ISSN: 2636-7955
- Özgen, K. (2017). HD Video Teknolojisinin Türk Belgesel Sinemasına Etkisi: (Dijital) Sinematografinin Keşfi. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Seale, C. (1999). Quality in Qualitative Research. *Qualitative Inquiry*, 5(4), 465-478.

İNTERNET KAYNAKLARI

Demirkol, M. (2021, Aralık 14). Tarihin Yaşadığı Milas İlçemiz. *Özgür Milas Gazetesi*. <http://mobil.ozgurmilas.com/yazarlar/mufit-demirkol/tarihin-yasadigi-milas-ilcemiz/114/>

GÖRSEL KAYNAKLAR

Aytekin, H. (2021) Masumiyet Belgeseli. Yapımcı Hakan Aytekin.

Özgen, H. (1989) Ateşin Göçü Belgeseli. Yapım MTV A.Ş.

YEŞİL AKLAMADA (GREENWASHING) GRAFİK TASARIMIN ROLÜ VE TASARIMCININ SORUMLULUKLARI

THE ROLE OF GRAPHIC DESIGN IN GREENWASHING AND THE RESPONSIBILITIES OF THE DESIGNER

Öğr. Gör. İrem Gürsu

Düzce Üniversitesi, Rektörlük, İletişim ve
Tanıtım Koordinatörlüğü
er soy.irem@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6742-6733

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 27 Mart 2025 • YAYIMA KABUL TARİHİ: 30 Mayıs 2025

Prof. Özden Pektaş Turgut

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Grafik Bölümü
ozdenpektas@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-0568-8778

Öz

İklim krizi kaynaklı doğa felaketlerinin çoğalması ile tüketicilerin farkındalığı artarken, tüketiciler kullandıkları markaların daha çevreci olmasına dikkat etmeye başlamışlardır. Ekolojik farkındalığı yüksek tüketicileri hedef kitlesine dahil etmek isteyen firmalar, tasarım ve tanıtım unsurlarında değişikliğe giderek çevreci marka algısı yaratmaya çalışmaktadır. Bu yeni pazarlama stratejisi “yeşil aklama” (yeşil yıkama olarak da kullanılmaktadır) kavramını ortaya çıkarmıştır. Ulusal ve uluslararası markaların çoğu çevreye duyarlı gibi görünse de birçoğunun raporları tam tersini göstermektedir. Öyle olmadığı halde, tasarımda belirli renkler ve göstergelerle çevreci ürün algısı yaratılabilmesi, grafik tasarımcıları da yeşil aklama sürecine dahil etmektedir. Çalışma kapsamında grafik tasarımın yeşil aklama üzerindeki etkisi ve sorumluluğu ele alınmaktadır. Seçilen marka ve ürünler üzerinden yapılan yanıltıcı çalışmalar incelenerek yeşil aklamadan kaçınmak için neler yapılabileceği ve çözüm önerileri tartışılmıştır.

Abstract

As climate crisis-induced natural disasters increase, consumer awareness has grown, leading people to prefer brands that appear more environmentally friendly. In response, companies aiming to attract eco-conscious consumers adopt visual and promotional strategies to create a green brand image. This marketing tactic has given rise to the concept of “greenwashing.” Although many national and international brands seem eco-friendly, their reports often reveal otherwise. The use of specific colors and symbols in design can falsely suggest sustainability, involving graphic designers in the greenwashing process. This study examines the impact and responsibility of graphic design in greenwashing. Through misleading examples from selected brands and products, it explores how to avoid greenwashing and offers potential solutions.

Anahtar Kelimeler: Greenwashing, Yeşil Aklama, Yeşil Yıkama, Sürdürülebilir Grafik Tasarım, Yeşil Tasarım

Key Words: Greenwashing, Sustainable Graphic Design, Green Design

GİRİŞ

Artan nüfus ve çevre sorunlarına paralel olarak doğal kaynakların azalması ve gelecek nesillere sürdürülebilir bir dünya bırakamama endişesi her geçen gün daha da yoğun bir şekilde kendini göstermektedir. Sık sık yaşanmaya başlayan doğal afetler sürdürülebilirlik kavramının önemine dikkat çekerken hem üreticilerde hem de tüketicilerde sınırlı kaynakları verimli kullanma endişesini de ortaya çıkarmaya başlamıştır. Bozulan ekolojik denge, bireysel refahı ekonomik ve ruhsal olarak doğrudan etkilerken tüketicilerin farkındalık düzeyi de her geçen gün artmaktadır. Dolayısı ile firmalar için çevre dostu olarak algılanmak giderek daha önemli hale gelmektedir.

Çevresel endişenin artması tüketicilerin çevreye duyarlı ve sürdürülebilir özelliklere sahip ürünlere yönelmesine neden olmaktadır. Bu yönelim ise tanıtım ve pazarlama faaliyetlerinde çevreye duyarlı, temiz içerikli ve sürdürülebilir algılanmak için “yeşil, ekolojik, doğal, sürdürülebilir vs.” gibi kavramların kullanımını yaygınlaştırmaktadır. “Yeşil hareket ve yeşil duyarlılıklar kapsamında tüketicilerin kararları yeniden şekillenmekte, özellikle yüksek gelirli ülkelerde yeşil tüketime yönelim artmaktadır” (Sapmaz Veral, 2022, s.102). Yeşil ürünlere talebin artması, tüketicilerin doğal ve çevreye zarar vermeyen ürünleri tercih etmesi ise üreticiler için “yeşil” kavramını önemli bir pazarlama malzemesi haline getirmektedir. Önemli miktarda tüketicinin yeşil etiketli ürünlere daha fazla ödeme eğiliminde olduğunu gösteren çalışmalar bulunmaktadır (Wang ve diğerleri, 2017, s.6).

Son yıllarda, yeşil marka imajının, yeşil farkındalığın, yeşil reklamın, ekolojik bilginin ve yeşil satın alma niyetinin yeşil satın alma davranışı üzerindeki etkisini inceleyen birçok araştırma mevcuttur. Chen ve diğerleri, (2020), Tayvan’da elektronik ürünleri satın alma deneyimine sahip tüketicilerin yeşil satın alma niyeti ile ilgili yaptıkları çalışmada, yeşil marka algısının satın alma niyetini doğrudan etkilemediğini fakat çevreci marka algısına aracılık ederek dolaylı bir satın alma etkisi olduğunu ortaya koymaktadır. Rahmi ve diğerleri (2017), tüketicinin ekolojik bilgisinin yeşil ürün tercihinin etkilediğini fakat yeşil marka imajının tek başına yetersiz olduğunu vurgulamaktadır. Kim ve Lee (2023), Khandelwal ve Bajpai (2011) ve Jamala ve diğerleri, (2021) tarafından farklı ülkelerde yapılan anket çalışmaları, yeşil reklamcılık ile çalışma için ele alınan satın alma niyeti değişkenleri arasında önemli bir pozitif doğrusal ilişki olduğunu ortaya koymaktadır. Çoğu araştırma, ortak olarak tüketicinin ekolojik bilgisinin yeşil ürün satın almasını etkilediğini göstermektedir. Ülkemizde yapılan çalışmalar da benzer şekilde (Akdeniz ve Lelebici Koçer, 2022; Çavuşoğlu, 2021; Sarıoğlu, 2022) yeşil ürün algısının ekolojik ürün satın alma davranışını anlamlı ve pozitif yönde etkilediğini göstermektedir.

Tüketicilerin yeşil satın alma isteğine paralel olarak yatırımcı ve üreticiler de sürdürülebilir yatırımlara giderek daha fazla yönelmektedir. Son yıllarda işletmeler, imajlarını iyileştirmek amacıyla çevre duyarlılığı yüksek tüketicilere daha iyi ekolojik şartlar vaad etmektedir (Sun ve diğerleri, 2021, s.702). Çevre konusunda artan bu hassasiyet, işletmeleri daha sürdürülebilir uygulamalara teşvik ederken, aynı zamanda yeşil bir imaj oluşturma çabalarına yönelimi de artırmaktadır. Bu yönelimle birlikte işletmelerin etik olmayan şekilde aldatıcı yeşil iddialarda bulunabildikleri, diğer bir deyişle yeşil aklamaya yönelebildikleri, gerçek çevresel etkilerle uyuşmayan bilgileri kasıtlı olarak değiştirdikleri veya geleceğe dönük asılsız vaatlerde bulunabildikleri gözlemlenmektedir. Özellikle son yıllarda uluslararası çevre anlaşmalarının da çok sık gündeme gelmesi ve ortaya konulan sürdürülebilir kalkınma hedefleri kapsamında işletmeler, kaynakları koruma, karbon salınımını azaltma ve ekolojik zararlarını minimuma indirme konularında daha dikkatli görünmeye çalışmaktadırlar.

Firmaların hızlı bir şekilde yeşil markaya dönüşme çabası İngilizce’de “Gerçeği saklayarak kötü bir şeyi kabul edilebilir göstermek” (Cambridge Dictionary, t.y.) anlamında kullanılan “whitewash” teriminden türetilen “greenwashing”i ortaya çıkarmıştır (Andreoli ve diğerleri, 2022, s.510). Türkçe literatürde çoğunlukla ‘yeşil aklama’ (Kuşku Özdemir ve diğerleri, 2017; Yapraklı ve Yıldız, 2018; Demiral, 2022), ‘yeşil yıkama’ (Boran, 2023; Sapmaz Veral, 2022) ve ‘yeşil boyama/yeşile boyama’ (Akyüz, 2020; Leblebici Koçer ve Delice, 2017) olarak kullanılmaktadır. Bu çalışmada, bireylerin, işletmelerin, kurumların veya devletlerin çevresel zararlarını gizlemeye ya da daha az zararlı göstermeye yönelik aklanma çabaları nedeniyle “yeşil aklama” tercih edilmiştir.

Çevreye duyarlı işletme algısı yaratmanın en önemli ve düşük maliyetli adımlarından birini görsel iletişim çalışmaları oluşturmaktadır. Birçok firma aslında öyle olmasa da çevreci algı yaratan renkler, malzemeler ve söylemlerle yaptıkları marka pazarlama çalışmaları ile ekonomik ve hızlı şekilde yeşil marka görünümüne kavuşmaya çalışmaktadırlar. Uçar (2017, s.21), iletişim çalışmalarında görsel kullanımların yazılı ve sözlü iletişimden farklı olarak akılda kalıcılığı artırdığı, algılamayı kolaylaştırdığı, öğrenmeyi hızlandırdığı ve evrensel anlamlara sahip olması nedeniyle belirgin farklılıklar yarattığını belirtmektedir.

Birçok firma, üretim aşamasında yapılması gereken maliyetli bir çevresel dönüşüm yerine, ambalajlarında renk değişimi, geri dönüştürülmüş kağıt kullanımı ya da mağazaya geri dönüşüm kutusu koyulması gibi ufak bir uygulamayı öne çıkarıp yeşil marka algısı yaratarak yeşil aklama yapmaktadırlar. Bu aşamada ise görsel dönüşümün uygulayıcısı olan tasarımcılara da önemli sorumluluklar düşmektedir.

YEŞİL AKLAMA TERİMİNİN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

1970’lerde başlayan çevreci hareketler, tüketicilerin bilincini ve çevre duyarlılığı olan firmalara yönelimini arttırmıştır. Bir taraftan işletmeler çevreci görünmeye çalışırken diğer taraftan farkındalığı artan tüketiciler, çevre koruma kuruluşları ve aktivistler yapılan uygulamaların gerçekliğini sorgulamaya başlamışlardır. Firmaların, yeşil görünme çabaları ve gerçekte yürüttükleri uygulamalar arasındaki çelişki “yeşil aklama” kavramını ortaya çıkarmıştır.

Terim ilk olarak çevre aktivisti Jay Westerweld tarafından 1980’lerde ortaya atılmıştır (Nakamura, 2024). Otellerin, müşterilerinden havlularını tekrar kullanmalarını isteyerek çevreci bir imaj çizmeye çalışmalarına rağmen, daha büyük çevre sorunlarına dikkat etmemeleri Westerweld’in tepkisine neden olmuştur. Westerweld, sadece çamaşır yıkama maliyetlerini azaltmak isteyen otellerin yanıltıcı iddialarda bulunmalarını yeşil aklama olarak tanımlamıştır (Gallicano, 2011, s.2).

Oxford Sözlüğü’ne göre (OED, t.y.) yeşil aklama “Asılsız veya yanıltıcı bir çevreci imajının yaratılması veya yayılması” olarak tanımlamaktadır. Deren Van Het Hof ve Hoştut (2020, s.49) ise kavramı, şirketlerin çevreye zarar verdikleri halde çevreci gibi görünme çabası, yeşile bürünmesi şeklinde açıklamaktadır. Yeşil aklama uygulamaları ile dünyanın en büyük karbon salınımı yapan firmaları bile çevre duyarlılığı varmış gibi görünerek yeşil pazarda yer alma çabası içine girmektedirler (Özsoy ve Avcılar, 2015, s.76-78). İşletmelerin çevreci uygulamaları konusunda tüketiciyi yanıltması dışında mevcut durumunu gizlemesi ya da seçerek paylaşması da yeşil aklama uygulamasına dahil olmaktadır (Boran, 2023, s.333).

Yeşil aklama tanımlarının birçoğunda ortak olarak, çevreci uygulamaların olmadığı halde varmış gibi gösterilmesi ya da belirsiz göstergeler veya söylemlerle tüketicinin algısı ile oynanmasından bahsedilmektedir. Bhatnagar ve Verma’ya (2019) göre, markalar sürdürülebilirlik çabaları hakkında tüketiciyi kısmen ya da tamamen yanıltarak yeşil tüketici yükselişinden faydalanmaya çalışmaktadır.

Yeşil pazarlamadaki artışla, gerçekten çevreci bir işletme ile yeşil aklama yapan işletmeleri birbirinden ayırt etmek de oldukça zor olmaya başlamıştır. Kanada merkezli özel bir pazarlama ve çevre danışmanlık şirketi olan TerraChoice tarafından, 2007 yılında, büyük mağazaların yeşil aklama uygulamaları üzerine bir araştırma yapılmıştır. Çalışma sonucunda, yanıltıcı çevresel iddialarda bulunan ürünleri tüketicilerin tespit etmesine yardımcı olmak amacıyla “Yeşil Yıkamanın Yedi Günahı” yayınlanmıştır:

- “Gizli ticaretin günahı: Önemli sorunlar göz ardı edilerek tek bir çevreci özelliğe odaklanmak.
- Kanıt yok günahı: Güvenilir bir üçüncü taraf sertifikası ile doğrulanmayan çevresel iddialar.
- Belirsizlik günahı: Genellemelerle tüketiciyi yanıltmak.
- Sahte etiketlere tapma günahı: Üçüncü taraf onayı varmış gibi izlenim vermek.
- Alakasızlık günahı: Önemsiz iddialarda bulunmak.
- İki kötünün en iyisi günahı: Doğru olsa da genel çevresel etkilerden uzaklaştırma riski taşır.
- Yalan söyleme günahı: Tamamen yanlış olan çevresel iddialar” (UL, t.y.).

Benzer şekilde tüketiciyi bilinçlendirmek ve yeşil aklama söylemlerini, gerçekten yeşil olan ürünlerden ayırt edebilmelerine yardımcı olmak için Birleşmiş Milletler İklim Eylemi (UN, t.y.) çevresel iddiaların ardındaki aldatıcı taktikleri belirlemiştir. Taktiklerden bazıları şu şekildedir:

- Firmanın hammaddeleri ya da operasyonel uygulamaları ile ilgili kasti bir belirsizlik yaratması.
- Belirli standartları olmayan, hatalı yoruma oldukça açık olan söylemlerin kasıtlı olarak aldatıcı şekilde kullanılması.
- Ufak bir eylemin etkisini olduğundan büyük göstermek.
- Var olan tek bir çevresel özelliğe odaklanarak diğer zararlı etkileri göz ardı etmek.
- Zaten olmaması gereken yasa dışı bir uygulamadan kaçınıldığını iddia etmek (UN, t.y.).

Yeşil aklama incelemeleri yapılırken sadece kurumsal ve ürün düzeyinde değil daha derinlemesine bir bakış açısı gerekmektedir. Torelli ve diğerleri (2020, s.409) birbirine bağlı dört ana yeşil aklama seviyesinden bahsetmektedir: Kurumsal düzeyde yeşil yıkama, firmanın fiziksel görünümü ve çevresel iletişimi ile ilgilidir. Stratejik düzey, stratejik kamu iletişimi, kurumsal orta-uzun vadeli hedefler, stratejik plan gibi gelecek stratejileri ile ilgili yanıltıcı iletişimi içermektedir. Karanlık düzeyde yeşil yıkama, suç unsuru teşkil eden kara para aklama, sahte belge, kaçakçılık gibi yasa dışı eylemleri saklamaya yönelik yanıltıcı iletişimi içermektedir. Ürün düzeyinde ise, belirli bir ürün veya ürün ailesinin sertifika, etiket bilgisi, ambalajı gibi belirli özellikleriyle ilgili yanıltıcı çevresel iletişimi içermektedir.

Yeşil aklamayı tespit edebilmek için üretim sürecinde kaynakların nasıl kullanıldığı, ürünler kullanıldıktan sonra geri dönüşümünün sağlanıp sağlanmadığı gibi birçok adım göz önünde bulundurulmalıdır. Çalışanlara etik

koşulların sağlanamaması, üretimlerin firma merkezine çok uzak bir konumda bulunan bir ülkede yapılarak yüksek karbon salınımıyla taşınması ya da elde edilen karın kirletici başka bir işletmeyi desteklemesi gibi eylemlerin de değerlendirilmesi gerekmektedir.

Örneğin, uluslararası hazır giyim firması H&M, 2019 ilkbaharında çıkardıkları “Bilinçli (Conscious)” isimli koleksiyonları ile sürdürülebilir kaynaklı malzemeler kullandıklarını söyleyerek çevreye duyarlı bir marka algısı yaratmak istemiştir (HM, 2019). Ayrıca uzun zamandır sürdürdükleri atık kıyafet toplama kampanyası ile de ekolojik bilince sahip müşterilerini, klasik söylemler dışında bir yöntem kullanarak etkilemenin yanında geri dönüşüm bahanesi ile verdikleri indirim kuponlarıyla tekrar tüketime teşvik etmişlerdir. Fakat toplanan kıyafetlerin çok küçük bir kısmının geri dönüşüm için kullanıldığı, büyük kısmının ise az gelişmiş ülkelerdeki çöplüklere gittiği iklim aktivistlerinin çuvallara yerleştirdikleri takip cihazları sayesinde ortaya çıkmıştır (Preuss, 2023). Yeşil aklama çalışmaları nedeniyle H&M firması 2020 yılında bir grup çevre örgütü tarafından, müşterilerini çevresel etkileri konusunda yanılttığı ve sürdürülebilirlik hedeflerinde önemli bir ilerleme kaydetmediği gerekçesiyle dava edilmiştir (Aravindan ve Lakshmi, 2024, s.246).

Küresel elektronik markası Apple, 2020 yılında piyasaya sürdüğü iPhone 12 ile e-atıkları azaltmak için kulaklık ve şarj cihazlarını telefon kutularından çıkarmıştır. Çevre hassasiyeti ile yapılmış gibi görünen bu uygulamaya rağmen ürünlerinin planlı eskimeye uygun tasarlanması yeşil aklama iddialarını gündeme getirmektedir (Nakamura, 2024). Apple markasının her yıl yeni bir cihaz modeli çıkarıldığı bilinmektedir. Eski modeller ise sağlam olsa bile belli bir süreden sonra güncelleme alamadığı için birçok özelliğin kullanımı kısıtlanmakta ve atık haline gelmektedir.

2000’lerden itibaren yeşil pazarın hızlı yükselmeye başlaması özellikle de küresel firmaların yeşil aklama çalışmalarının artmasına neden olmuştur. Fakat artan iletişim teknolojileri ile bilginin yayılmasındaki hız yeşil aklamaların ifşasını da paralel şekilde hızlandırmıştır. Özellikle gelişmiş ülkelerde son yıllarda yapılan yasal düzenlemeler ve kontrollerin artmasının etkisiyle işletmeler yeşil iddiaları konusunda daha dikkatli davranmaktadır. Yine de birçok firmanın bu konudaki söylem eksiklikleri, farklı uygulamalarla çevreci görünme çabalarının önüne geçememektedir. Yeşil imgelerin temsilleri ve kullanım şekilleri yasalarda boşluk oluşturabilmektedir. Birçok büyük firma renklerin psikolojik etkilerini kullanarak kurumsal görünümünü yeniden şekillendirmektedir. Yeşil renk hangi sektörde kullanılırsa kullanılsın doğa ile ilgili çağrışım yapmaktadır (Ambrosse ve Harris, 2020, s.13). Bu nedenle kurumsal kimliklerinde yeşil ve tonlarını kullanan bir firma yeşil bir söylemde bulunmasa bile çevreci olarak

algılanabilmektedir. Yapılan birçok araştırma yeşil reklam olarak adlandırılan çevreci marka algısı yaratmaya yönelik reklam ve tanıtım faaliyetlerinin satın alma üzerinde olumlu etkisi olduğunu göstermektedir. Bu nedenle görsel iletişimin avantajından faydalanmaya çalışan firmalar “ben organik ve çevreciyim” demek yerine ürünlerini doğa manzarası içinde göstermek, yeşil ve mavi gibi doğa çağrışımı yapan görseller tercih etmek ve doğal görünümlü malzemeler kullanmak gibi uygulamalarla tüketiciye çevreci olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Bu aşamada tüm bu sürecin yaratıcısı olan tasarımcılar da istemeseler bile yeşil aklama suçuna ortak olabilmektedir.

YEŞİL AKLAMA SÜRECİNDE TASARIMCILARA DÜŞEN GÖREVLER VE ÖRNEK UYGULAMALAR

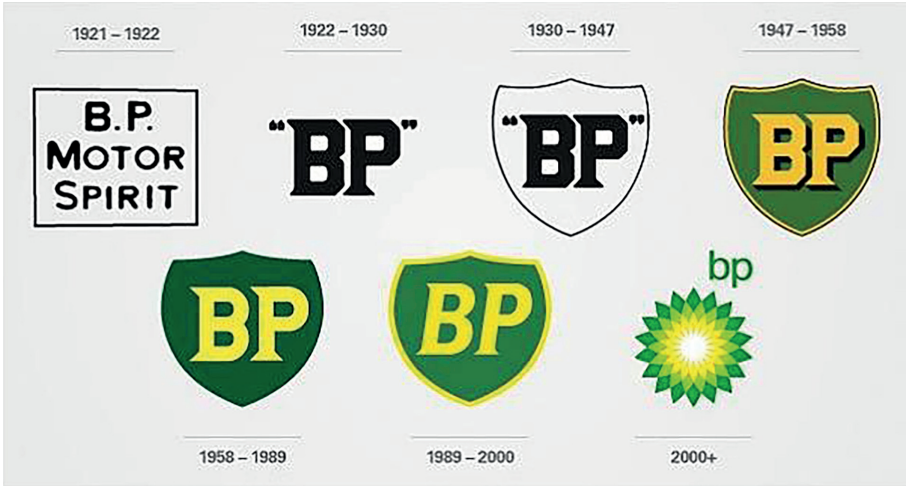
Tüketicilerin çevre bilincinin artması, ekolojik ya da yeşil ürün olarak adlandırılan, doğaya zarar vermeyen, yenilenebilir kaynakların kullanıldığı ve geri dönüştürülebilir ürünlere yönelmesine neden olmaktadır (Karaca Yılmaz, 2013, s.100). Buna paralel olarak da yeşil ürün, yeşil pazarlama ve yeşil tasarım kavramları popüler olmaya başlamıştır. Yeşil tasarım uygulamaları grafik tasarımda sıklıkla kullanılmaktadır. Selamet’e (2012, s.131) göre “iyi tasarlanmış bir görüntü çevre konusunda onlarca kitaptan daha vurucu olabilir alıcı üzerinde”.

Daha önceki bölümde belirtildiği gibi yeşil aklama yapmak için kullanılan yöntemlerden bir tanesi de ürünü ya da hizmeti çevreci olmadığı halde öyleymiş gibi göstererek tüketiciyi yanıltmaktır. Grafik tasarımcı, bir ürünün hammaddesi, üretimi ya da nakliyesi gibi süreçlerinde söz sahibi olmasa bile bitmiş ürünün tanıtım ve pazarlama aşamasındaki kararları ile bilinçli ya da bilinçsiz olarak yeşil aklamaya ortak olabilmektedir. Tasarımcı bazen kendisine sunulan bilgileri doğru kabul ederek farkında olmadan bazen de ürünü sattırmak için bilinçli olarak yeşilmiş gibi gösterebilmektedir. Oysaki tasarımcılar, basılı ürünler için doğru kağıdı seçmek dışında trend belirleyici ve iletişimci olarak tasarım sektörü dışındaki sektörlerin alışkanlıklarını da değiştirme konusunda oldukça etkilidir.

Bir ürünün yeşil olarak sınıflandırılabilmesi için içeriğinin doğal olması, toksik kimyasallar içermemesi, çevresel zararını minimuma indirmesi, yeniden kullanılabilmesi ya da geri dönüştürülebilmesi gibi özellikleri barındırması gerekmektedir (Mishra ve Sharma, 2010, s. 10). Eğer bir ürün bu özellikleri taşımıyorsa tasarım seçimleri dikkatle ele alınmalıdır. Tasarımcının bir ürün için tasarım yaparken ürün özelliklerine dikkat etmesi ve araştırması gerekmektedir. Özellikle de “yeşil” kavramının kullanımı yanlış anlaşılmalara

neden olabilmektedir. Çünkü yeşil sözcüğü sadece bir rengi tanımlamanın ötesinde birçok simgesel anlam da taşımaktadır.

Renklerin anlamları kültürlere göre değişiklik gösterse de genel kabul gören psikolojik etkileri özellikle tasarım alanında sıklıkla kullanılmaktadır. Bu nedenle tasarımcılar temel tasarım öğelerinden biri olan renk seçimini psikolojik etkilerini göz önünde bulundurmaktadır. Yeşil doğa ile ilgili çağrışım yapması nedeniyle genellikle “çevreci, doğal, organik ve taze” anlamlarında kullanılmaktadır. Orhan Sevgi'nin (2020) “yeşil” terimleri incelediği çalışmasına dahil ettiği 133 terimin yarısından fazlası çevre ve sürdürülebilirlik ile doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkilidir. Bu nedenle firmaların yeşil renk kullanma isteği her geçen gün daha da artmaktadır. Meyers ve Lubnier'e göre (2004, s.35) “yiyecek kategorisinde asla kullanılmayan yeşil renk bugün her markanın ‘sağlıklı ürünler’ türü ürünlerinde kullanılmaktadır”. Tek bir renk tercihi bile tüketicinin satın alma davranışını etkileyebilmektedir. Fosil yakıt firmaları gibi karbon ayak izi yüksek, en kirletici sektörler bile tasarımlarında ve reklamlarında yeşil renk kullanımı ile çevreci firma algısı yaratmaya çalışmaktadır.



Görsel I. Kuruluşundan günümüze BP logoları.

Petrol devlerinden biri olan British Petrol (BP) firması, iklim krizinin başrollerinden biri değilmiş gibi tasarım ve pazarlama çalışmalarıyla yeşil aklama yapmaktadır. Logo tasarım aşamalarına (Görsel I) bakıldığında renk kullanımları ve simgesel dönüşümleri yeşil aklama hikayelerinin bir parçasını oluşturmaktadır. BP 2000 yılında temiz enerji (rüzgar, güneş vs...) yatırımları yaparak dönüşüm sürecine geçeceklerini açıklamışlardır. Bu kapsamda logo tasarımını ve görsel imajını da değiştiren BP yeni logo tasarımını şu şekilde

tanımlamaktadır: “...diğer enerji kimliklerinden hala farklı ve birçok şeyi simgeliyor- en önemlisi de en büyük enerji kaynağımız olan güneşin kendisi. Güneşin Yunan tanrısından adını alan Helios’un renkleri ısıyı, ışığı ve doğayı çağırıştırıyor” (BP, 2000). Fakat bu doğa çağrışımlı görünümüne rağmen petrol arama çalışmaları BP’nin faaliyetlerinin %80’ini oluşturmaktadır (Shapiro, 2024). İklim krizi ve çevre konusunda en büyük ve ortak tek düşman olan petrol, yer altından çıkarılması, işlenmesi, dağıtım ve kullanımı dahil her anında toprağı, suyu ve havayı en çok kirleten maddelerdendir. Buna rağmen BP, toplam yatırımının çok küçük bir oranını oluşturan temiz enerjiye dayandırdığı yeşil görünümü ile çevreci algı yaratmaya çalışmaktadır.

Benzer şekilde küresel kişisel bakım markalarından biri olan The Body Shop, kuruluşundan itibaren yeşil bir imaj kullanmaktadır. Logosundan ambalaj tasarımlarına, tanıtım faaliyetlerinden mağaza görünümüne kadar tüm görsel unsurlarında yeşil tonları hakimdir (Görsel 2). Sagala ve Simanjorang (2024, s.431) tarafından yapılan araştırmaya göre de tüketiciler The Body Shop ürünlerinin hem cilt hem de çevre için güvenli içerikler kullandığına inanmaktadır. Müşterilerin bu şekilde düşünmesinde, markanın fiziksel olarak yeşil görünümünün etkisi olduğu düşünülmektedir. Marka hakkında hiçbir fikri olmayan bir tüketici bile The Body Shop mağazasının önünden geçerken içerde doğal ürünler olduğu fikrini geliştirebilir.



Görsel 2. The Body Shop Mağazası, 2017.

Firma yeşil görünüşüyle birlikte doğal içerikler kullandığını, çevre dostu olduğunu, birçok çevre kuruluşuna maddi destekte bulunduğunu söylemekte ve tüm felsefesinin sağlıklı insan ve sağlıklı çevre üzerine kurulu olduğunu da belirtmektedir (The Body Shop, t.y.). Fakat söylemlerinin aksine ürünlerinde çok az miktarda doğal içerik bulunduğunu ve petrokimyasal bazlı koruyucu maddeler ve yapay kokular içeren ucuz hazır malzemelerden yapıldığı içerik etiketlerinde de açıkça görülebilmektedir (Görsel 3). The Guardian UK araştırmasına göre; gelişmekte olan ülkelerde yerel çiftçilerin haklarına saygı duyduğunu iddia eden The Body Shop kullandığı palm yağının %90'unu Daabon Organics firmasından sağlamaktadır (Syal, 2009). Daabon Organics'in ise yeni bir üretim alanı geliştirmek için köylü aileleri yaşam alanlarından zorla tahliye ettiren bir firma olduğu ortaya çıkmıştır.

KNOW YOUR ENVIRONMENT. PROTECT YOUR HEALTH.

EWG's Skin Deep®

GET UPDATES DONATE

HOW WE DETERMINE SCORES

LEARN MORE ABOUT EWG VERIFIED®

7 The Body Shop Shea Nourishing Body Butter (2018 formulation)

Data Availability: Limited

INGREDIENT CONCERNS LABEL INFORMATION CERTIFICATIONS

Ingredient concerns

See how this product scores for common concerns.

- LOW Cancer
- HIGH Allergies & Immunotoxicity
- MODERATE Developmental and Reproductive Toxicity
- HIGH Use Restrictions

Ingredient scores

Ingredients are scored based on their formulation and concentration in this product. Click on an ingredient for more information.

Score	Ingredient	Data Availability
7	FRAGRANCE	Fair
5	METHYLPARABEN	Limited
1	XANTHAN GUM	Fair
9	PROPYLPARABEN	Robust
4	BENZYL ALCOHOL	Fair
2	DISODIUM EDTA	Limited
3	LINALOOL	Fair
6	COUMARIN	Limited

Ingredients from packaging:

AQUA/WATER, BUTYROSPERMUM PARKII BUTTER/BUTYROSPERMUM PARKII (SHEA) BUTTER, THEOBROMA CACAO SEED BUTTER/THEOBROMA CACAO (COCOA) SEED BUTTER, GLYCERIN, CYCLOHEXANOLANOL, ORBIGNYA OLEIFERA SEED OIL, GLYCERYL STEARATE, PEG-100 STEARATE, CETEARYL ALCOHOL, CYCLOHEXANOLANOL, CERA ALBA/BEE/WAX/CIRE D'ABEILLE, LANOLIN ALCOHOL, PHENOXYETHANOL, FRAGRANCE, METHYLPARABEN, XANTHAN GUM, PROPYLPARABEN, BENZYL ALCOHOL, DISODIUM EDTA, LINALOOL, COUMARIN, ALPHA-ISOMETHYL IONONE, SODIUM HYDROXIDE, LIMONENE, CITRIC ACID, CARAMEL, CI 19140/YELLOW 5.

Görsel 3. Bağımsız Sertifikasyon kuruluşu EWG tarafından yayınlanan 'The Body Shop Shea Nourishing Body Butter' içerik listesi.

Renk kullanımından sonra en sık karşılaşılan yöntemlerden biri de benzetmedir. "Görsel benzetmeler, akla getirdikleri örtülü güven ve algılanan hakikat nedeniyle yaygındır" (Ambrose ve Harris, 2013, s. 78). Dünyanın en büyük yiyecek ve içecek üreticilerinden biri olan Nestlé firmasına ait granül kahve markası Nescafé, küresel boyutta satışı olan hızlı ve kolay hazırlanan kahve çeşitleri ile bilinmektedir. Granül kahve üretiminde, doğal kahve çekirdekleri farklı yöntemlerle işlenerek, suda hızlıca çözünüp içmeye hazır hale getirilmektedir (Coffeetropic, t.y.). Dolayısı ile gerçek kahve yerine kahve aroması ile kahve deneyimi sunmaktadır. Publics İstanbul ajansı tarafından Nescafé için hazırlanan basın ilanı çalışmasında, kahvenin doğal ve hızlı uyarıcı

etkisi öne çıkarılmak istenmiştir. Bu nedenle doğal ortamlarında görülen ve ortalarında bulunan kaplardan kaçan impalalar, büyüyen göz bebeğine benzetilmiştir.



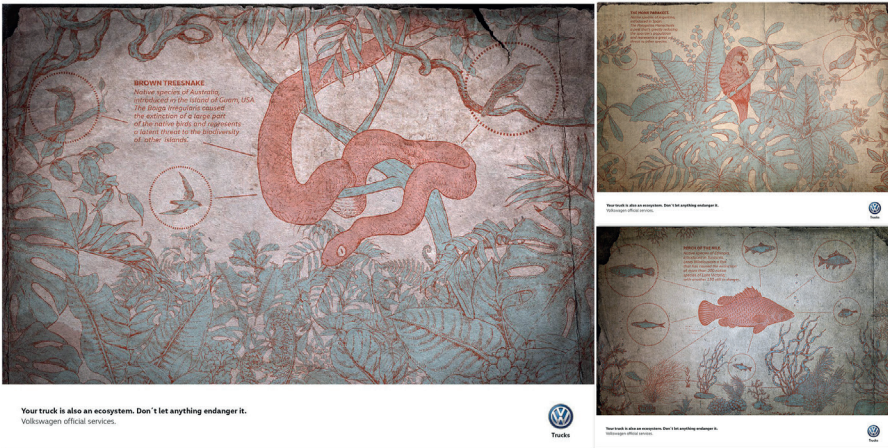
Görsel 4. Nescafe markası için Publicis İstanbul tarafından hazırlanmış basın ilanı.

Doğa ile hiç bağlantısı olmasa bile firmalar tasarımlarında doğa görselleri kullanarak tüketici üzerinde çevreye duyarlı ve doğal marka algısı bırakmaya çalışmaktadır. Dünya çapında bilinirliği ve oldukça büyük pazar payı olan otomobil markası Volkswagen birçok küresel marka gibi ekolojik sürdürülebilirlik konusunda öne çıkmak için 2011 yılında başlattığı “Mavi Düşün (Think Blue)” kampanyası ile düşük yakıt kullanımına sahip araçlar üreterek karbon salınımını düşürmeyi hedeflediklerini belirtmişlerdir (VW, 2015). Basın ilanları, TV reklamları ve hazırladıkları web siteleri aracılığı ile kullanıcılara çevre duyarlılıklarını ve düşük karbon hedeflerini göstermeye çalışmışlardır. Ayrıca “Mavi Davranış (Blue Behavior)” adı altında, sürdürülebilir ve çevre dostu bir yaşam için tüketicilere de sorumluluk yükleyerek, araç seçimi yaparken ufak kararların bile büyük etki yaratabileceğini göz önünde bulundurmaları çağrısında bulunmuşlardır (Kuşku Özdemir ve diğerleri, 2017, s.361-362). Fakat Amerikan Çevre Koruma Komisyonu (EPA) tarafından 2015 yılında yapılan araştırma sonucunda, Volkswagen firmasının çevreci görünümünün tamamen bir aldatmaca olduğu ortaya çıkmıştır. Firmanın, 2009-2015 yılları arasında ürettiği araçlara yüklediği sahte yazılımlarla, karbon emisyonlarını

daha düşük gösterdiği tespit edilmiştir. Firmanın bazı araç modellerinin kabul edilen emisyon sınırınının 40 kata kadar üzerinde olduğu fark edilmiştir. Açılan davalar sonucu firma itibarını korumak için ise milyonlarca dolar harcamak zorunda kalmıştır (EPA, t.y.). Volkswagen, “Mavi Düşün” kampanyasında tüketiciyi bilinçli olarak kandırdıktan sonra yeşil ve sürdürülebilir imaja tekrar dönebilmek için reklam çalışmalarında doğa imgelerinden faydalanmaktadır. Birçok reklam ve tanıtım çalışmasında görsel olarak doğa unsurlarını kullanırken (Görsel 5-6) içerik olarak ucu açık söylemleri tercih etmektedir. Yine de yeşil aklamaya yaptığına dair eleştirilere de sıklıkla maruz kalmaktadır.



Görsel 5. Tüm yollar doğaya çıkar. BBDO Ekvador Ajansı'nın Volkswagen ID BUZZ için yaptığı kampanya görselleri.



Görsel 6. Kamyonunuz aynı zamanda bir ekosistemdir, hiçbir şeyi onu tehlikeye atmasına izin vermeyin. Arjantin Geometry Global reklam ajansının Volkswagen kamyonları için yaptıkları çalışma.

Çevreci marka algısı yaratmak için tasarım alanında kullanımı kalıplaşmış birçok benzer uygulama bulunmaktadır: Kraft kağıt kullanımı, tasarımlarda yeşil renk ve tonlarının kullanımı, geri dönüşüm işareti ve benzer çevreci simgelerin kullanımı, yaprak, pamuk gibi doğa çağrışımlı imgelerin kullanımı... Bu örneklerin bazen bir tanesini bazen de aynı anda hepsinini firma tasarımcıdan isteyebilmektedir. Bu istekler karşısında tasarımcının tutumu yeşil aklamaya dahil olması konusunda belirleyici rol oynamaktadır. Grafik tasarımcı, çevresel sorunlara karşı tüketici bilinci oluşturabilecek potansiyele sahiptir. Tasarımcıların sahip olduğu bu potansiyel, aynı zamanda önemli sorumlulukları da beraberinde getirmektedir. Şen'e (2022, s.397) göre:

"Tasarımcı, sadece tasarlamak eylemini gerçekleştiren insan olmaktan fazlasıdır. Tasarımcı, aynı zamanda tüketicidir. Ancak bu konuda sorumluluk hissetmeyen diğer tüketicilerden farkı, tasarımcının "sorun çözen" kişi olmasıdır. Her ürün, fikir olarak ortaya atılışından, üretim, satış ve tüketim süreçlerinin sonuna kadar, sorun çözücü bir zihnin eseridir ve hiçbir sorun tek taraflı bir bakış açısıyla tam olarak çözüme ulaştırılmış kabul edilemez. Bir tüketim talebine karşılık verilirken, ortaya çıkacak ürünün, üzerinde yaşadığımız gezegenin bir parçası haline geleceği ve onunla uyum içinde yaşamını sürdürmesi gerektiği gözden kaçırılmamalıdır".

Yeşil aklama karşıtı mücadelede öncelikli olarak tasarımcıların kendileri bilinçlenmelidir. Tasarım ve sürdürülebilirlik ilişkisi her geçen gün daha sık karşılaşılan önemli bir konu olmasına rağmen çok az tasarımcı çevre ve sürdürülebilirlik hakkında bilgi sahibidir. Bilinçli bir tasarımcının tercihleri, bazen bir tüketiciyi enerji tasarruflu bir elektronik alete yönlendirebilmekte ve bu sayede "kağıt mı yoksa dijital mi" gibi bir karardan daha büyük bir çevresel etki yaratabilmektedir (Hamlett, 2008).

Tasarım sektörü birçok insanın geçimini sağladığı bir iş koludur. Bu nedenle özellikle de günümüzün ekonomik koşullarında yeşil aklama yapmak istediği için bir müşteriyi geri çevirmek tabii ki çok zordur. Fakat reklam ajansları ve tasarımcılar da sorumluluk alarak çevresel dönüşüme katkı sağlamak için çaba göstermelidir. Tıpkı diğer işletmeler gibi reklam ajansları da büyük paralar ve tasarım ödülleri kazanmak istemektedir. Bu durum tasarımcıları ikileme düşürse de dünya üzerinde yaşayan tüm canlıların geleceğini göz önünde bulundurmamak yeşil aklamaya karşı mücadelede önemli bir yere sahiptir. Müşterinin yeşil aklama isteğinde bulunması reklam ajansının ya da tasarımcının da dahil olacağı anlamına gelmemektedir. Sayıları henüz çok fazla olmasa da dönüşümün öncüsü olan ve müşterilerini çevresel faydaya göre seçen reklam ajansları ve tasarımcılar da bulunmaktadır (Ormesher, 2024).

1997 yılında kurulan Celery Design reklam ajansı sadece organik ve çevreci ürünler üreten ve üretim aşamalarının tüm adımlarında çevreci bir felsefeyi benimseyen işletmelerle çalışmayı tercih etmektedir. Celery Design çalışma sistemlerini şu şekilde açıklamaktadır:

“Tadı güzel ve sizin için iyi olan tasarım: Konsept olarak tatmin edici, radikal olarak daha yeşil ve geleneksel çözümlerden daha etkili bir tasarım türü yaratmaya çalışıyoruz. Bunu, yaratıcı süreçteki tüm yaşam döngüsünü göz önünde bulundurarak yapıyoruz: strateji, içerik, estetik, malzemeler, üretim, teslimat, kullanıcı deneyimi ve yaşam sonu kaderi. Kendimizi Bauhaus, Bucky Fuller, Eames ve tasarımın sınırlarını genişleten diğerlerinin torunları olarak görüyoruz” (Celery Design, t.y.).

Benzer şekilde sosyal sorumluluk sahibi müşteri hedefiyle 2003 yılında hizmet vermeye başlayan Egg Design reklam ajansı sosyal faydayı kar kadar önemseyen idealist bir ajans olmayı hedeflemiştir. Çalışmalarını hala çevresel fayda temelinde sürdüren ajansın müşterileri doğal ve organik tüketim ürünleri, alternatif ulaşım, sosyal sorumlu yatırımlar, alternatif enerji ve ekoturizm alanlarında uzman olan şirketlerden oluşmaktadır (Egg Branding, t.y.).

Bunun gibi çevreci tutumu olan ve müşteri isteklerini çevresel faydayı göz önünde bulundurarak yerine getiren ajansların çoğalması, işletmelerin yeşil aklama girişimlerinin önüne geçebilecek önemli adımlardan biri olacaktır. Mevcut piyasanın çoğunu petrol şirketleri, küresel tekstil zincirleri gibi kirletici endüstriler oluştururken bu seçimi yapmak da tasarımcılar için oldukça zor bir karar süreci yaratmaktadır. Diğer taraftan tasarımcıların birlikte çalışabileceği sivil toplum kuruluşları (Greenpeace, WWF..) ya da iklim aktivistleri de bulunmaktadır. Hatta bir araya gelerek çalışmalar yapan ve çözüm önerileri geliştirilen tasarım etkinlikleri ile tasarımcı grupları da ortaya çıkmaya başlamıştır.

2022 yılında, İngiltere merkezli tasarımcılardan oluşan Tasarım Deklarasyonu (Design Declares) topluluğu, iklim ve ekolojik kriz konusunda harekete geçmek için acil durum ilan etmişlerdir (Sommer, 2022). Topluluk, iklim değişikliği gibi acil bir sorunun parçası olan iletişim, dijital, endüstriyel ve hizmet tasarımcılarını, sektörün araçlarını kullanarak dünyayı yeniden tasarlamaya, yeniden inşa etmeye ve iyileştirmeye çağırılmaktadır (Design Declares, 2022). Dünyanın farklı ülkelerinden tasarımcılar deklarasyon çağrısına katılarak destek olmaktadır.

Ayrıca yeşil aklama ile mücadelede tasarıma karşı yine tasarımın gücünü kullanan aktivist gruplar ya da tasarımcılar bulunmaktadır. Küresel otomobil

firması Mercedes'in 2022 yılında "Nature or Nothing (Doğa ya da hiçlik)" isimli kampanyası (Görsel 7) tüketicilerden oldukça olumlu tepkiler almasına rağmen yayınlandığı sırada yeşil aklama eleştirilerine de maruz kalmıştır (Yıldız, 2022).



Görsel 7. Nature or Nothing. Mercedes Kampanyası görselleri.

Sürdürülebilir ürünlerin ve reklamların incelendiği bir platform olan Wherefrom kampanya görsellerini yeniden oluşturup sloganını da "Nothing or Nature (Hiçlik ya da doğa)" olarak değiştirmiştir (Görsel 8-9). Petrol sızıntısı, yanan orman, kuruyup çatlamış toprak ve eriyip çatlamış buzullar gibi iklim değişikliği ile bağlantılı görsellerin kullanıldığı çalışmaların üzerinde yeşil aklama karşıtı bir söylem olarak "yıkamayı/aklamayı durdur (stop the wash)" uyarısı yer almaktadır.



Görsel 8. Nature or Nothing. Mercedes Kampanya görsellerinden bir tanesi ve Wherefrom tarafından alternatif olarak dönüştürülen "Nothing or Nature" çalışması.



Görsel 9. *Nothing or Nature. Wherefrom tarafından dönüştürülen afiş çalışmaları.*

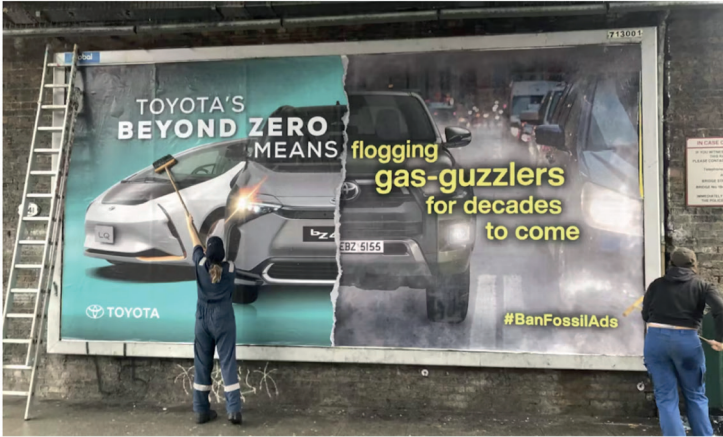
Birleşik Krallık merkezli aktivist sanatçı kolektifi olan Brandalism, reklam endüstrisinin yeşil aklamaya yardım ettiğini ileri sürerek karşıt tasarım çalışmaları yapmaktadır. Wherefrom gibi gönüllü aktivist tasarımcılarla çalışan Brandalism de yeşil aklama yapan küresel işletmeleri ve çalıştıkları reklam ajanslarını hedef alan tasarımlar yaparak açık hava reklam alanlarını işgal etmektedirler. Protestolarını, yeşil aklama yapan firmaların çalışmalarını çarpıcı şekilde yeniden tasarlayıp şehrin önemli noktalarındaki açık hava reklam alanlarını işgal ederek gerçekleştirmektedirler. Brandalism, yeşil aklama konusunda reklam ajanslarını da suçlamaktadır. Ajansların, yüksek karbon üreten şirketler adına yeşil aklama yaparak iklim krizi ve çevresel yıkıma ortak olduklarını iddia etmektedirler. Aktivist grup ajansların seçtikleri müşterilerle çalışmaları gerektiğini savunmaktadır (Brandalism, 2022).

Brandalism 2021 yılında Avrupa'nın birçok şehrinde 100'den fazla reklam panosunu işgal ederek (Görsel 10) reklam ajanslarını, fosil yakıt şirketleri adına gerçekleştirdikleri "yeşil aklama" çalışmaları nedeniyle eleştirmiştir (Ormesher, 2021). Reklamları, yeşil aklama karşıtı slogan ve görsellerle değiştirerek yeniden yayınladıkları çalışmaları 4 gün boyunca Avrupa sokaklarında yer almıştır.



Görsel 10. Şimdi yak, sonra öde. Yeni iklim politikamız. Brandalism tarafından Londra'da işgal edilen reklam panosu.

Aktivist grup, 2022 yılında uçuş talebini azaltma ve emisyonların daha fazla artmasını engellemek için KLM, Lufthansa, British Airways, Ryanair ve Easyjet gibi havayolu firmalarının reklamlarını hedef almıştır. Brandalism tasarımcılarından Tona Merriman (Brandalism, 2022) havayolu firmalarının çalıştıkları reklam ajanslarına, müşterileri yüksek karbonlu yaşam tarzına özendirmekten kaçınmaları için çağrıda bulunmaktadır. Merriman, Ogilvy, VCCP, Dentsu, DDB Munchen gibi reklam ajanslarının, çalıştıkları havayolu firmaları aracılığı ile emisyonların artmasında rolleri olduğunu bu nedenle British Airways, Easyjet, KLM ve Lufthansa gibi firmalarla çalışmaktan kaçınmaları gerektiğini söylemektedir.



Görsel 11. Toyota'nın Beyond Zero'su önümüzdeki on yıllar boyunca benzin yakanları kırbaçlamak anlamına geliyor. Brandalism tarafından yayınlanan billboard çalışması.

Brandalism gibi yeşil aklama karşıtı birçok uluslararası aktivist grup bulunmaktadır. Çalışmalarını ‘yıkıcı reklamcılık (subvertising)’ olarak tanımlayan bu gruplar, otomotiv, bankacılık, havayolu ve fosil yakıt firmaları gibi yüksek karbon salınımına neden olan firmaları ve bu firmalarla çalışan reklam ajanslarını hedef göstermektedir (Görsel 11).

Son yıllarda yüksek karbon salınımına sahip firmaları ve ürünlerin reklamlarının yasaklanması için aktivist gruplar tarafından birçok farklı noktada çalışmalar yapılmıştır. Reklamcılığın iklim kaosunu yönlendirmedeki rolüne dikkat çekerken yüksek karbonlu ürünler için tütün tarzı bir yaşağın getirilmesi gerektiğini savunmaktadırlar. Ortak olarak “#BanFossilAds” başlığını kullanarak yaptıkları yeşil aklama karşıtı çalışmalarını işgal ettikleri reklam panolarında, sosyal medya hesaplarında ve web sitelerinde sergilemektedirler (Görsel 12).



Görsel 12. Reklamların iklim krizini körüklemesini durdurun. Subversiters International grubu tarafından yapılan billboard çalışması.

Bu tarz yeşil aklama karşıtı örnekler artmaya başlasa da henüz sayıları çok azdır. Grafik tasarımcı vereceği tasarım kararlarının yanı sıra toplumu yönlendirme, bilgilendirme ve bilinçlendirme çalışmalarıyla da fayda sağlayabilmektedir. Tasarımın çevresel etkisinin olumlu ya da olumsuz olması da tasarımcının tercihleri ile belirlenebilir. Bu nedenle de çevre bilincine sahip tasarımcıların artması yeşil aklama çalışmalarının en önemli adımlarından biri olacaktır.

SONUÇ

Tüketicilerin artan çevre bilinci, satın alma kararlarında da doğaya zarar vermeyen, temiz içerikli ürünlere yönelmesine, bu yönelim ise yeşil pazarın büyümesine neden olmuştur. Firmaların öyle olmadığı halde, yeşil pazardan pay almak için çevreci görünme çabaları ise yeşil aklama çalışmalarında artışa neden olmuştur. Bu kapsamda, tasarım aşamasında uygulanan yeşil aklama çalışmaları ise tasarımcının sorumluluğunu ön plana çıkarmaktadır.

Tasarımcıların, yeşil aklamanın engellenmesi ya da açığa çıkarılması gibi sorumlulukları olduğu açık olsa da mevcut piyasa sisteminde, yeterli ekonomik özgürlüğe sahip olmadıkları zaman, bu sistemin dışında kalmaları pratikte imkansız hale gelebilmektedir. Yeşil aklama konusunda verilen tasarım örnekleri incelendiğinde, zekice oluşturulmuş imgelerin tüketicileri kolayca yanıltacağı ve sözde yeşil ürünlerin tüketimini artırırken, gerçekten yeşil ürünlerin karşısında daha kolay rekabet edebilecek duruma gelecekları de açıktır.

Yeşil aklama'yı durdurma/engel olma sorumluluğu yalnızca tasarımcıların inisiyatifine bırakılmayacak kadar ağır ve önemlidir. Bu konuda resmi organların pazarlama/reklam faaliyetlerini daha sıkı ve gerçekçi yöntemlerle incelemeleri; ihtiyaca çözüm olabilecek ve tüketicinin yanıltılmasını engelleyebilecek cezalar içeren yönetmelikler ve düzenlemeler ortaya koymaları; bu cezalar ve yönetmelikler ile firmaların tasarım adımına geçmeden ürün ve hizmetlerini gerçekten yeşil hale getirmeye zorlanması gerektiği görülmektedir. Yasal sınırlar çiğnenmediği halde tasarım ve tanıtım aşamasında kullanılan bazı göstergeler sayesinde üstü kapalı şekilde yeşil aklama yapılabilmesi ise tasarımcıların sorumluluğunu ön plana çıkarmaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan örnekler ve incelenen kaynaklardan hareketle, tasarımcıların üzerlerine düşen sorumluluğu yerine getirmeleri için yapabileceği birçok uygulama bulunmaktadır. Üniversite sıralarında başlayan tasarım eğitime “sürdürülebilirlik, iklim krizi ve yeşil aklama” konularının dahil edilmesi geleceğin tasarımcılarını hem çevre ve iklim krizi konusunda bilinçlendirmek hem de karşı mücadele konusunda harekete geçirmek için atılabilecek en temel ve önemli adımlardan biri olacaktır. Sadece baskı malzemesi seçimi için değil aynı zamanda bilgiyi tasarlamak ve yaymak için tasarımcılar önemli role sahiptir.

Tasarımcıların tutumları, iklim ve çevre krizi konusunda firmaların harekete geçmesini beklemek yerine tüketicilerin bireysel çabalarla itici güç oluşturmasına benzer bir öneme sahiptir. Tasarımcıların süreç boyunca alacakları inisiyatifler ya da müşterilerini seçme, yönlendirme şekilleri ile kendi paylarına düşen sorumlulukları yerine getirebilirler. Henüz çok yaygın olmasa

da son yıllarda sadece ekolojik ve çevreye zarar vermeyen firmalarla çalışmayı seçen ajanslar ya da bireysel tasarımcılar bulunmaktadır. Müşteri sayıları belki daha az olsa da suç ortağı olmayarak duruşlarını gösteren bu tasarımcılar öncü ve örnek olacaktır.

Müşteri seçimine ek olarak; yeşil aklamaya karşı proaktif duruş sergilemek, fosil yakıt firmalarını ve bu firmaların reklamlarını yapan ajansları protesto etmek hem kitlesel bir farkındalığa yol açacak hem de diğer tasarımcılara örnek olacaktır. Bu eylemlere paralel olarak tasarımcılar kirletici markaların reklamlarını yapmaktan kaçınmasalar bile çevreci örgütlere tasarım desteği vererek yeşil aklama mücadelesine destek olabilirler. Tasarımcıların bir araya gelerek neler yapılabileceği konusunu tartışmak için oluşturulan etkinlikler ve tasarım grupları da yeşil aklama ve tasarım ilişkisi konusunda atılabilecek önemli adımlardan biridir.

Sonuç olarak yeşil aklama önemsiz bir pazarlama hilesi gibi görünen ama özünde tüketiciyi kandırmaya ve beraberinde çevresel hasarı arttırmaya yönelik önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok farklı yöntemi bulunan yeşil aklamanın görsel iletişim yöntemleri ile göze batmadan ama etkili şekilde yapılabilmesi ise tasarımcıların sorumluluğunu öne çıkarmaktadır. Meslek örgütlerinin birçok konuda dil birliği yaptığı gibi bu konuda da ortak bir karar etrafında ilerlemeleri ekonomik olarak tasarım camiasını koruma altına alacağı gibi yeşil aklama yapan firmalara karşı mücadelede engelleyici bir adım olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akdeniz, P. C. & Leblebici Koçer, L. (2022). Yeşil Satın Alma Niyetinde Yeşil Reklam, Yeşil Güven ve Yeşil Marka İmajının Rolü. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 24(42), 12-31.

Akyüz, A. M. (2020). Reklamlarda Algılanan Yeşile Boyamanın Yeşil Tüketicilerin Tüketim Değerlerinin Farklılaşmasındaki Olası Rolü. *The Journal of International Scientific Researches*, 5(1), 22-37.

Ambrose, G. & Harris, P. (2013). *Grafik Tasarımda İmge*. (M. K. İz, Çev.) Literatür Yayınları.

Ambrose, G. & Harris, P. (2020). *Grafik Tasarımda Renk*. (B. Bayrak, Çev.) Literatür Yayınları.

Andreoli, T. P., Costa, E. D. S., & Prearo, L. C. (2022). Consumer Judgment on the Practice of Greenwashing: Scale Development and Validation. *BBR. Brazilian Business Review*, 19, 508-524.

Aravindan, A. & Lakshmi, S. (2024). Greenwashing: A Grey Shade of Green Marketing. *IPE Journal of Management*, 14(14), 243-248.

Bhatnagar, A. & Verma, S. (2019). Celebrity Footprint in Greenwashing. *4th International Conference On Recent Trends in Humanities, Technology, Management & Social Development*, 9 (Special Issue).

Boran, T. (2023). Çevre Dostu Mesajlar: 'Yeşil Pazarlama mı Yoksa Yeşil Yıkama mı?' Bir Literatür Taraması. *Doğuş Üniversitesi Dergisi*, 24(2), 323-339.

Chen, Y. S., Chang, T. W., Li, H. X. & Chen, Y. R. (2020). The influence of Green Brand Affect on Green Purchase Intentions: The Mediation Effects of Green Brand Associations and Green Brand Attitude. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17(11), 2-17.

Çavuşoğlu, S. (2021). Yeşil Reklam ve Yeşil Marka Farkındalığın Yeşil Müşteri Tatmini Üzerindeki Etkisi: Yeşil Satın Alma Davranışının Aracılık Rolü. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 20(3), 1355-1374.

Demiral, D. J. (2022). Greenwashing'ten Yeşil Aklamaya: Türkiye'de Yapılan Akademik Çalışmalar Üzerinden Kuramsal Bir Bakış. *Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 23(4), 77-93. <https://doi.org/10.53443/anadoluibfd.1112311>

Deren Van Het Hof, S. & Hoştut, S. (2020). *Kurumsal Sosyal Sorumluluk Kavramlar Uygulama ve Örnekler*. Nobel Yayınları.

Gallicano, T. D. (2011). A Critical Analysis of Greenwashing Claims. *Public Relations Journal*, 5(3), 1-21.

Jamala, F. N., Othmana, N. A., Salehb, R. C. & Chairunnisab, S. (2021). Green Purchase Intention: The Power of Success in Green Marketing Promotion. *Management Science Letters* 11(2021), 1607–1620.

Karaca Yılmaz, Ş. (2013). A Research on Investigation of Consumers' Attitudes on Green Products. *Ege Academic Review*, 13(1), 99-111.

Khandelwal, U. ve Bajpai, N. (2011). A Study on Green Advertisement and Its Impact on Consumer Purchase Intention. *Journal of Creative Communications*, 6(3), 259-276.

Kim, N. & Lee, K. (2023). Environmental Consciousness, Purchase Intention, and Actual Purchase Behavior of Eco-Friendly Products: The Moderating Impact of Situational Context. *Int. J. Environ. Res. Public Health*. 20(5312), 1-17.

Kuşku Özdemir, E., Topsümer, F., & Göztaş, A. (2017). Yeşil Aklama Kampanyaları ve Medya Gündemine Yansımaları: Volkswagen Emisyon Krizinin Amerikan Basınında Sunumu. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi (IBAD)*, 2(2), 357-370. Erişim: 15.10.2024. <https://doi.org/10.21733/ibad.2141>

Leblebici Koçer, Leyla., & Delice, Tuğba. (2017). Yeşile Boyama ve Yeşil Güven Arasındaki İlişkide Algılanan Yeşil Riskin ve Algılanan Tüketici Şüphesizliğinin Aracılık Rolü. *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, (50), 1-25. Erişim: 03.10.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesiibd/issue/33123/368560>

Meyers, H. M. & Lubnier, M. (2004). Başarılı Ambalaj Başarılı Pazarlama. (Z. Üsdiken Çev.) Rota Yayın Yapım Tanıtım.

Mishra, P. & Sharma, P. (2010). Green Marketing in India: Emerging Opportunities and Challenges. *Journal of Engineering, Science and Management Education*, 3, 9-14.

Özsoy, T. & Avcılar, M. Y. (2015). Measuring Truth on Green Claims of Ads: A Common Scale Possible? *Proceedings Of 33rd The IIER International Conference*, 26 August 2015, Germany, 76-79.

Rahmi, D. Y., Rozalia, Y., Chan, D. N., Anira, Q. & Lita, R. P. (2017). Green Brand Image Relation Model, Green Awareness, Green Advertisement, and Ecological Knowledge as Competitive Advantage in Improving Green Purchase Intention and Green Purchase Behavior on Creative Industry Products. *Journal of Economics, Business, & Accountancy Ventura*, 20(2), 177-186.

Sagala, Natasya A. & Simanjorang, F. (2024). The Effectiveness of Green Marketing on Consumer Loyalty to The Body Shop Consumers in Medan City. *Formosa Journal of Science and Technology*. Vol.3, No.2, 423-434.

Sapmaz Veral, E. (2022). Yeşil Yıkama ile Mücadele: Avrupa Birliği'nde Yeşil İddiaların Doğrulanması Girişimi. *Sayıştay Dergisi*, 33(124), 101-109. Erişim: 15.10.2024. <https://doi.org/10.52836/sayistay.1110591>

Sarıoğlu, C.İ. (2022). Yeşil Ürün Algısının Ekolojik Ürün Satın Alma Davranışına Etkisinde Çevreye Yönelik Tutumun Aracılık Etkisi. *Journal of Emerging Economies and Policy*, 7(2) 565-577.

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

Sevgi, O. (2020). Yeşil Terimler ve Anlamları. *Avrasya Terim Dergisi*, 8(1), 44-61. <https://doi.org/10.31451/ejtd.707863>

Sun, Y., Luo, B., Wang, S., & Fang, W. (2021). What You See is Meaningful: Does Green Advertising Change the Intentions of Consumers to Purchase Eco-labeled Products? *Business Strategy and the Environment*, 30(1), 694-704.

Şen, M. B. (2022). Sürdürülebilir Yaşam ve Sürdürülebilir Tüketim Odaklı Grafik Tasarım Örnekleri. *Art-E Sanat Dergisi*, 15(29), 392-415. Erişim: 13.10.2024. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1080125>

Torelli, R., Balluchi, F. & Lazzini, A. (2020). Greenwashing and Environmental Communication: Effects on Stakeholders' Perceptions. *Business Strategy and the Environment*, 29(2), 407-421. Erişim: 13.10.2024. <https://doi.org/10.1002/bse.2373>

Yapraklı, T. Ş., & Yıldız, T. (2018). Yeşil Aklamanın Algılanan Risk, Kalite ve Memnuniyet Üzerindeki Etkisi. *Kafkas Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 9(18), 359-378.

İNTERNET KAYNAKLARI

BP. (2000). Our Brands. Erişim: 05.10.2024. <https://www.bp.com/en/global/corporate/who-we-are/our-brands.html>.

Brandalism. (2022). Airlines+Airports. Erişim: 05.10.2024. <http://brandalism.ch/projects/airlines-airports/>

Cambridge Dictionary. (t.y.). Whitewashing. Erişim: 05.10.2024. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/whitewashing>.

Celery Design (2024). About. Erişim: 05.10.2024. <https://www.celerydesign.com/about>.

Coffee Tropic. (t.y.) Granül Kahveyi Neden Hayatımızdan Çıkarmalıyız? Erişim: 24.04.2024. <https://coffeetropic.com/granul-kahveyi-neden-hayatimizdan-cikarmaliyiz/>

- Design Declares. (2022). Design Declares UK. Erişim: 10.11.2024. https://designdeclares.com/?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAaaE-v7WhrI8LsQsvUmXg6vbbcMwTbT892vQPvWZjYI dxHxXADaAXUqhSlw_aem_dzhvaIEO_4zwWcrKs9wOZA.
- Egg Branding (t.y.). About Us. Erişim: 10.10.2024. <https://www.eggbranding.com/about/who-we-work-with>
- EPA. (t.y.). Learn About Volkswagen Violations. Erişim: 10.10.2024. <https://www.epa.gov/vw/learn-about-volkswagen-violations>
- Hamlett, P. (2008). Sustainability and Graphic Design. Erişim: 12.10.2024. <https://www.commart.com/columns/sustainability-and-graphic-design>
- H&M. (2019). H&M Conscious Collection Launches Worldwide with a Sustainable Fashion Future in Mind. Erişim: 12.10.2024. <https://about.hm.com/news/general-news-2019/h-m-s-conscious-collection-launches-worldwide-with-a-sustainable.html>
- Nakamura, A. (2024). The History of Greenwashing and its Modern Evolution. Erişim: 03.10.2024. <https://www.theclimateclub.co/sustainabilityblog/the-history-of-greenwashing-and-its-modern-evolution>
- Ormesher, E. (2021). London's Biggest AD Agencies Targeted in Anti-advertising Climate Protests. Erişim: 03.10.2024. <https://www.thedrum.com/news/2021/10/11/london-s-biggest-ad-agencies-targeted-anti-advertising-climate-protests>
- Ormesher, E. (2023). Brandalism Slams Toyota and BMW for Greenwashing in Latest Guerilla Billboard Campaign. Erişim: 11.10.2024. <https://www.thedrum.com/news/2023/10/16/brandalism-slams-toyota-and-bmw-greenwashing-latest-guerilla-billboard-campaign>
- Oxford Dictionary. (t.y.). Greenwashing. Erişim: 10.10.2024. https://www.oed.com/dictionary/greenwashing_n?tl=true
- Preuss, S. (2023). Greenpeace Greenwashing Study: Brands' Sustainable Promises are 'Fake Standards'. Erişim: 05.10.2024. <https://fashionunited.uk/news/business/greenpeace-greenwashing-study-brands-sustainable-promises-are-fake-standards/2023051169505>
- Shapiro, E. (2024). Greenwashing. Erişim: 01.11.2024. <https://www.commart.com/columns/greenwashing>,
- Sommer, A. (2022). "Declaring a Climate Emergency is Just the Beginning of the Journey". Erişim: 09.10.2024. <https://www.dezeen.com/2022/09/21/design-declares-alexie-sommer-opinion/>

Syal, Rajeev. (2009). Body Shop Ethics Under Fire After Colombian Peasant Evictions. Erişim: 13.10.2024. <https://www.theguardian.com/world/2009/sep/13/body-shop-colombia-evictions>

The Body Shop. (t.y.) The Body Shop Hakkında. Erişim: 23.04.2025. <https://www.thebodyshop.com.tr/hakkimizda>

UL. (t.y.). Sins of Greenwashing. UL Solutions. Erişim: 15.10.2024. <https://www.ul.com/insights/sins-greenwashing>

UN (t.y.) Greenwashing. Erişim: 23.11.2024. <https://www.un.org/en/climatechange/science/climate-issues/greenwashing#:~:text=Greenwashing%20manifests%20itself%20in%20several,company's%20operations%20or%20materials%20used>

VW. (2015). "Think Blue. Factory." Environmental Program: Volkswagen Reports Positive Progress. Volkswagen. Erişim: 22.10.2024. <https://media.vw.com/en-us/releases/563>

Yıldız, G. (2022). Mercedes "Nature or Nothing" Kampanyasıyla Yeşil Yıkama mı Yapıyor? Erişim: 20.10.2024. <https://www.marketingturkiye.com.tr/haberler/mercedes-yesil-yikama/>

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. EnerjiEkonomisi (t.y.). 1921 Yılından Bu Yana BP Logoları. Erişim Tarihi: 20.09.2024, <https://www.enerjiekonomisi.com/1921-yilindan-bu-yana-bp-logolari/13360/>

Görsel 2. Vogel, A. (2027). Het Hoe en Wat Van de Verkoop Van The Body Shop. Erişim: 20.09.2024, <https://retailtrends.nl/news/49122/het-hoe-en-wat-van-de-verkoop-van-the-body-shop>

Görsel 3. EWG's Skin Deep. The Body Shop Shea Nourishing Body Butter (2018 formulation). Erişim: 24.04.2024, https://www.ewg.org/skindeep/products/876217-The_Body_Shop_Shea_Nourishing_Body_Butter_2018_formulation/

Görsel 4. Kırmızı Ödülleri. (2018). En İyi Hızlı Tüketim Ürünü İlanı. Erişim: 12.10.2024, <http://kirmiziodulleri.com/basvurukunyesi/690>

Görsel 5. Ad Forum. (2024). Volkswagen ID Buzz. Erişim: 20.10.2024, <https://tr.adforum.com/creative-work/search?advertiser=Volkswagen>

Görsel 6. Ad Rubby. (2019). Volkswagen "Your Truck is Also an Ecosystem". Erişim: 12.10.2024. <https://www.adrubby.com/print-ads/volkswagen-your-truck-also-ecosystem>

Görsel 7. Barranzuela, I. (2022). Campaña demuestra que el logo de Mercedes Benz está presente en la naturaleza. Erişim: 3.11.2024, <https://www.mercadonegro.pe/publicidad/campana-demuestra-que-el-logo-de-mercedes-benz-esta-presente-en-la-naturaleza/>

Görsel 8. Ads of Brands (2022). Wherefrom Calls Out Mercedes for Using Stunning Images of Nature to Distract from the Climate Crisis. Erişim: 3.11.2024, <https://adsofbrands.net/en/news/wherefrom-calls-out-mercedes-for-using-stunning-images-of-nature-to-distract-from-the-climate-crisis/3465>

Görsel 9. Nørlund, E. (2022). Mercedes Tager Afstand fra Kampagne Efter Massiv Kritik. Erişim: 3.11.2024, <https://markedsforing.dk/artikler/nyheder/mercedes-tager-afstand-fra-kampagne-efter-massiv-kritik/>

Görsel 10. Ormesher, E. (2021). London's Biggest AD Agencies Targeted in Anti-advertising Climate Protests. Erişim: 17.9.2024, <https://www.thedrum.com/news/2021/10/11/london-s-biggest-ad-agencies-targeted-anti-advertising-climate-protests>

Görsel 11. Ormesher, E. (2021). London's Biggest AD Agencies Targeted in Anti-advertising Climate Protests. Erişim: 17.9.2024, <https://www.thedrum.com/news/2023/01/16/brandalism-slams-toyota-and-bmw-greenwashing-latest-guerilla-billboard-campaign>

Görsel 12. Robbie. (2024). Week of action on Airline Advertising. Erişim: 17.09.2024, <https://subvertisers-international.net/2024/05/week-of-action-on-airline-advertising/>

TÜRK VIDEO SANATINDA HALUK AKAKÇE VE VIDEO ESERLERİ

HALUK AKAKÇE AND HIS VIDEO WORKS IN TURKISH VIDEO ART

Öğt. Gör. Berkay Göçer

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Fotoğraf ve Video Bölümü
berkay.gocer@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-3373-0005

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 19 Kasım 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 12 Haziran 2025

Öz

Haluk Akakçe'nin özgün üslubu ve teknik yeniliklerle zenginleştirdiği video sanatı çalışmaları, Türkiye'de ve dünyada çağdaş sanat çevrelerinde dikkat çeken bir yere sahiptir. 20. yüzyılın sonlarında geleneksel sanat formlarının ötesine geçme arayışıyla ortaya çıkan video sanatı, Dışavurumcu Alman Sineması ve Sovyet Montaj Sineması gibi avangart sinema akımlarından beslenmiştir. Özellikle Türkiye'de 1970'lerden itibaren kendine alan bulan video sanatının 2000'lerde daha geniş bir kitleye ulaşması, Akakçe gibi sanatçıların yenilikçi çalışmaları sayesinde olmuştur. Türkiye, İngiltere ve ABD'de aldığı sanat eğitimi ile Akakçe, televizyon ve video teknolojilerini sanatsal bir ifade aracı olarak kullanmış ve bireyin teknolojiyle ilişkisini sorgulatan çok katmanlı eserler üretmiştir. Bu çalışmada, Akakçe'nin eserlerinin Türk video sanatı ve çağdaş sanat içerisindeki yeri incelenerek sanatçının bu alandaki katkıları ve bakış açısı değerlendirilmiştir.

Abstract

Haluk Akakçe's video art, enriched by his unique style and technical innovation, holds a significant place in both Turkish and global contemporary art. Emerging in the late 20th century to transcend traditional forms, video art drew influence from avant-garde movements like German Expressionist and Soviet Montage Cinema. In Turkey, it began to take root in the 1970s and expanded in the 2000s through pioneering artists such as Akakçe. Educated in Turkey, the UK, and the US, Akakçe utilized television and video technologies to create multilayered works exploring the individual's relationship with technology. This study examines his work in the context of Turkish video art and contemporary art, evaluating his artistic contributions and unique perspective within this evolving field.

Anahtar Kelimeler: Video sanatı, çağdaş sanat, Haluk Akakçe, avangart, sanat piyasası

Key Words: Video art, Contemporary art, Haluk Akakçe, Avant-garde, art market

GİRİŞ

Avangart doğası gereği hep yeninin arayışı içinde olan çağdaş sanat çalışmaları yıllar içerisinde sürekli değişiklik göstermiş ve birçok farklı üslup ve teknikle birlikte yeni sanat türlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Sanat edimi, düşünsel bir eylem olarak, birbirini destekleyen veya tamamen reddeden yeni anlatılar ve öncü arayışlar peşinde koşarak bir atılım içinde olmaya devam etmektedir.

Kökleri Dışavurumcu Alman Sineması ve Sovyet Montaj Sinemasının oluşturduğu avangart sinema diline dayanan video sanatı (Özgen, 2012 s.1), 20. yüzyılın sonlarına doğru sanat dünyasında, geleneksel sanat formlarının ötesine geçerek yeni ifade biçimleri ve deneyimler sunmaya başlamıştır. Özellikle 1970'lerin sonlarına doğru Türkiye'de de kendine bir alan bulmaya başlayan video sanatı 1990'larda hakimiyet alanını genişletmiş, çağdaş sanatın dinamikleri içinde önemli bir rol oynamaya başlamıştır. 2000'li yılların başında ise Haluk Akakçe video çalışmalarıyla Türk video sanatına yepyeni bir soluk getirmiştir. Bu bağlamda Haluk Akakçe, Türk video sanatının kendine has üslubu ile dikkat çeken temsilcilerinden biri olarak öne çıkmıştır. Sanatçının eserleri hem teknik yenilikleri hem de derin kavramsal içerikleri ile dikkat çekmekte, izleyicilere farklı algı deneyimleri sunmaktadır.

Türkiye, İngiltere ve ABD'de aldığı sanat ve tasarım eğitimlerinin de etkisiyle Akakçe'nin çalışmaları, televizyon ve video teknolojisinin sunduğu olanakları sanatsal bir ifade aracı olarak kullanarak, izleyicinin algısını sorgulayan ve dönüştüren bir yaklaşım sergilemektedir. Sanatçı, video sanatını sadece bir görsel iletişim aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel kimliklerin sorgulandığı bir platform olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda, Akakçe'nin eserleri, bireyin teknoloji ile olan ilişkisini, toplumsal anları ve bireysel deneyimleri bir araya getirerek, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya teşvik etmektedir. Sanatçı simgesel anlatılar, soyut formlar ve mekanik ritimler gibi unsurları bir araya getirerek, izleyicilere çok katmanlı bir deneyim sunmaktadır. Akakçe'nin çalışmaları başta ABD olmak üzere uluslararası sanat çevrelerinde ve çağdaş Türk sanatında önemli bir yer edinmiştir.

Bu makalede, video sanatının doğuşu ve gelişimi ele alınacaktır. Akakçe'nin eserlerinin çağdaş sanat evreni içindeki yeri ve önemi irdelenecektir. Sanatçının sanata ve mekâna bakış açısı da ayrıca değerlendirilecektir. Bu bağlamda Haluk Akakçe'nin video eserleri incelenecektir. Böylece, Türk video sanatının dinamikleri ve Haluk Akakçe'nin bu alandaki katkıları daha iyi anlaşılacaktır.

Makalenin yazımı için nitel araştırma yaklaşımı tercih edilmiştir. Nitel araştırma yaklaşımı irdelenen konuyu sorgulayıcı ve yorumlayıcı bağlamda inceler.

Bu yöntem konuyu kendine içkin bağlam ve koşul ilişkisi içinde irdeleme gayreti içinde olan bir yöntem olarak değerlendirilir. Konunun sorunsalının araştırılması süreci (akademik) literatür taraması, bilgi ve belge toplanması gibi yöntemlerden faydalanarak gerçekleştirilir. Araştırma sonucu ortaya çıkan oldular gerçekçi bir şekilde ele alınıp yorumlayıcı bir yaklaşımla irdelenir (Özgen, 2024 s.80-81).

VİDEO SANATI

Sinema ve televizyon kitle iletişim aracı ve sanatıdır. Video ise bireysel kullanım amacına uygun olarak tasarlanmış hareketli görüntü üretme ve izleme yöntemidir. İlk olarak 1951 yılında televizyondaki imajları kaydetmeye yarayan video kayıt cihazı Ampex şirketi tarafından üretilmiştir. Sony ise ilk taşınabilir video kamerayı üretmiş ve 1965 yılında kullanıcılara sunmuştur. Video, kamera veya video kayıt cihazı ile kaydedilen görüntülerin, kişisel kullanım alanlarında izlenebilen, durdurup yeniden başlatılabilen bir görsel araçtır.

Kitlelere hızla yayılmasıyla sinema ve televizyonun dışında başlı başına bir tür olarak görülen video, zaman içerisinde değişik mecralarda ve amaçlarda kullanılmıştır. Özellikle çağdaş sanat içinde önemli bir ifade aracı olarak kendine yer bulmuştur ve video sanatı kavramı ortaya çıkmıştır. Video sanatı, sanat deneyiminin tözünde yer alan anlatılmak ya da aktarılmak istenen kavramı, konvansiyonel plastik unsurlar yerine hareketli görüntünün ve sesin montajı yoluyla ifade eder ve izleyiciye sunar (Öçalan, 2007 s.29). Görüntü ve sesin montaj marifetiyle oluşturulan video sanatı, izleyiciye farklı bir deneyim sunar ve sanatın anlatım gücünü etkileyici bir boyuta taşıyabilir.

İletişim kuramcısı olan Herbert Marshall McLuhan'ın video görüntüsü üzerine görüşleri de video ile ilgili tanımlamaları destekler niteliktedir. McLuhan, video görüntüsünün film ya da fotoğrafla sözsüz bir gestalt ya da biçimlerin pozlanmasını önermesi dışında hiçbir ortak yönü olmadığını ifade eder. Videoda izleyici, ekranın kendisidir. Video görüntüsü, bilgilendirici olarak daha düşük bir düzeydedir ve durağan bir çekim değildir. Hiçbir şekilde fotoğraf değildir ancak parmakla taranarak dış hatları tasvir edilen cisimlerin görüntülerini sürekli olarak gözler önüne serer. Sonuçta ortaya çıkan plastik hat, ışığın üzerine düşmesiyle değil ışığın içinden geçmesiyle oluşur. Oluşan bu görüntü resimden ziyade bir heykelin ya da ikonun epistemesine sahiptir (McLuhan, 2003 s.345). Burada önemli olan nokta izleyicinin artık sanat performansının bir parçası haline gelmesidir. Bu performans, video ile ilgili olan aygıtları kullanırken, izleyiciyi (katılımcı) ve izleme (katılım) halini de sürece dâhil eder. Bunlar bir araya geldiğinde sanat performansı ortaya çıkmış olur.

Düşünür sosyolog Ulus Baker, Beyin Ekran kitabında meseleye şu şekilde yaklaşır:

“Video, imajları onları verene iade edebilmenin sanatıdır... Görsel-işitsel her şeyi “sinematografik” konvansiyonlar dâhilinde değerlendirmekten vazgeçebilirsiniz (“eninde sonunda bunlar da kurgu yapıyorlar” pek sağlam yaklaşım değil çünkü) herhalde videocuların neye yeltendiğini hissetmeniz daha kolaylaşacak” (Baker, 2011 s. 17-24).

Sanat akımlarının ortaya çıkışı, gelişimini tamamlayabilmesi, gereksinim duyduğu şartlara sahip ortamların varlığıyla doğru orantılı olmuştur. Yeni bir sanatsal atılım, ortaya çıkmak için uygun toplumsal, teknolojik gelişmeleri beklemek zorundadır. Toplumsal ve teknolojik gelişmeler video sanatının doğmasına zemin hazırlamasının yanında teknolojik bir icat olarak video, toplumları şekillendirerek gerek duyduğu sanat alanını yaratmıştır (Çankır, 2017 s.32).

Televizyonun 1920’li yıllarda icat edilmesinden kısa bir süre sonra, İskoç bilim insanı John Logie Baird, 1926 yılında İngiltere’de ilk televizyon gösterisini gerçekleştirmiştir. Berlin Olimpiyat Oyunları’nı 200 bine yakın seyirci ekranları başında canlı yayın olarak izlemiştir. 1930’lu yıllarda başlayan televizyon yayını teknolojisi yaklaşık 20 yıl içinde tüm dünyaya ulaşarak çok popüler bir aygıt haline gelmiştir. Medya kavramının televizyonun icadına kadarki kullanımı, zamanla televizyonun gücü sayesinde değişime uğrayarak, yeniden anlam kazanmıştır (Özgen, 2012 s.38).

Televizyon aynı film teknolojisinde olduğu gibi hayatı, insan yaşamına ait anları imajlar yoluyla sunmasının yanında kitleler için yeni metalar yaratmış, yeni görme ve duyma biçimleri üretmiştir. Işık, renk, mekân ve zaman gibi kendine has özellikleri ile televizyon geleceğe meydan okuyan bir teknoloji olarak kendini göstermiştir (Kılıç, 1995 s.10).

Televizyon, toplumu yozlaştıran, kişilerin gerçeklik ve benlik duygularını azaltan, etik değerlere saldıran bir virüs haline dönüşmüştür. Televizyonun etik bağlamdaki bu şanssızlığı, onun asıl gücü haline gelmiş, bu kötü huyları televizyonun gerçek gücü olmuştur. İktidarlar televizyonu kendi görüntüsü ve sesi olarak kullanmış, propaganda aygıtı haline getirmişlerdir. Elinde bu yeni medya aygıtını tutan iktidar olma şansını artırmış veya iktidarını sağlamlaştırmıştır (Bozkurt, 2005 s.80).

İktidar ile televizyon arasındaki güç ilişkisi günümüze dek varlığını sürdürmüştür. Ayrıca bu ilişkinin evrilerek geleceğe de etki edeceği öngörülebilmektedir.

Çağdaş sanatçılar, kurumların ve toplumun her katmanına etki eden bu ilişkiye itiraz eden kesim olmuşlardır. Sanatçılar televizyon üzerinden kitlelere aktarılan güç odaklı imaj-ses yayınlarına karşı yapı bozucu da denilen yeni bir imaj-ses odaklı düzen kurmaya başlamışlardır. Böylelikle video sanatı ortaya çıkmıştır (Özgen, 2012 s.40).

“Tüm hayatımız boyunca televizyon bize taarruz edip durdu, şimdi biz de karşı taarruza geçebiliriz” (Nam June Paik akt. Elves, 2005 s.5).

Video sanatı, televizyonla aynı temel ortamı kullanırken, onu öncelikle sanatsal bir ifade aracı olarak kullanan bireysel sanatçıların çalışmalarını ifade etmektedir. Öte yandan televizyon, öncelikle kitlesel izleyicileri bilgilendirmek ve eğlendirmek için kullanılmaktadır. Ticari televizyonun reddi, yalnızca doğrudan sosyal bir eylem olmamıştır. Düşük maliyetli taşınabilir video ekipmanlarının icadı yeni olsa da onları yapı bozucu amaçla kullanmak radikal olarak daha yeni bir durum olmuştur. “Medya ekolojisi”nin parçası olarak, video ortamları (video enstalasyonunun öncüsü) oluşturulmuştur. Bazıları, ticari televizyonun tek yönlü mesajını açığa çıkarmak ve engellemek için tasarlanmış etkileşimli durumlar olmuştur (Furlong, 1985 s.233).

1960’larda televizyon kurumuna meydan okumak aynı zamanda standart TV’den farklı görünen görüntüler yaratmak anlamına gelmekteydi. Böylece, şimdi bildiğimiz şekliyle “görüntü işleme”, her gün egemenin imajlarını eve getiren sistemi yıktığı görülen yoğun bir deney döneminden doğmuştur. Elbette başka motifler de olmuştur: dönen renkler ve çarpık formlar, halüsinojenik ilaçlarla ilişkili deneyimleri hatırlatmış ve “yeni gerçekliklerin” elektronik olarak sentezlenebileceğini göstermiştir (Furlong, 1985 s.234).

İlklerden biri olan Ernie Kovacs, 1952 yılında televizyon sinyallerini bozma yoluyla bazı çalışmalar yapmıştır. Videonun sanat içerisine girmesi ise Nam June Paik, Wolf Vostell ve Dara Birnbaum gibi sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir.

1960’lı yıllarda Nam June Paik ilk video denemelerini gerçekleştirmiştir. Mıknatıs yardımı ile televizyondaki görüntüyü bozmuş ve önceden kaydedilmiş video bandını oynatırken elle müdahalede bulunarak, videonun hızına etki etmiştir. Taşınabilir video ekipmanları kullanarak elektronik görüntüler üzerinde yeni çalışmalar yapmaya başlayan öncü video sanatçıları, videoyu kullanarak televizyonun çok ötesinde anlamlar elde etmişlerdir. Sanatçılar videoyu sanat işlerinde farklı tarzlarda kullanmışlardır. İki ve üç boyutlu tasarımların ses ve hareketle yönlendirilmesiyle elde edilen elektronik betimlemeler; videonun

renk sistemleri ile elde edilen görüntüler ve sesle üretilen elektronik çizimler ve boyamalar; görüntü ışık olarak yansıtıldığında ortaya çıkan video heykel gibi video biçimleri, üretilen ilk işlerde ortaya çıkmıştır (Kılıç'tan akt. Özgen, 2012 s.41).



Görsel I: Nam June Paik, Galerie Parnass (Batı Almanya)'ta "Elektronik Müzik – Elektronik Televizyon Sergisi" ni kuruyor, 1963

İlk video sanatçıları, elektronik görüntüyü sanat ortamına taşımak için teknolojiden yararlanarak çeşitli teknikler ve araçlar kullanmışlardır. Teknolojik bir sürecin sonucunda ortaya çıkan video sanatı, teknolojik bir olgu olarak kabul edilebilir. Video sanatı tekniğin ve teknolojinin sanata yansımaları olarak değerlendirilebilir. Video sanatının var olmasında başat rol oynayan video kamerasının, yapısında değişiklik yapılması video sanatının gelişmesi açısından oldukça önemli bir teknolojik yenilik olmuştur. Video kameraların ilk zamanlardaki hantal ve büyük hali video sanatı kavramına zıt olan bir durumken taşınabilir video kameralarının icadı görsel ve işitsel teknolojilerin de gelişmesi açısından çok önemli olmuş, video sanatının ortaya çıkmasını ve gerçek anlamına bürünmesini sağlamıştır (Çankır, 2017 s.33-34).

Elektronik görüntü oluşturmanın yanı sıra video kamera, sanatçıya görüntü oluştururken neredeyse sonsuz değişiklik olanağı da sağlamaktadır. Video

kamera gerçeği hem kaydetmekte hem de onu yeniden yaratmaktadır. Televizyon alıcıları ve monitörler, yalnızca bir gösteri mekanizması, video sanatının sergilendiği bir yüzey olmanın ötesine geçerek sanatçılar tarafından görüntü üretme ve yansıtma ortamları olarak yeniden kullanılmaktadır. Medya ekolojisinin bir parçası olarak içinde yer alan çeşitli görüntü ve ses aygıtları, video sanatı üretiminde sanatçılara görsel ve işitsel açıdan sayısız olanak sağlamaktadır (Kılıç, 1995 s.11).

1960'larda başlayan taşınabilir, daha az maliyetli video kameraların pazarlanması, video sanatının ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Bir bakıma video sanatı, sinemanın, ticari ve kamusal televizyonun tamamlayıcısı veya karşıtı sayılabilmektedir. En popüler dönemini 1960'lar ile 1980'ler arasında yaşayan video sanatı, günümüzde de çağdaş sanatçıların, sıkça tercih ettiği bir sanat türü haline gelmiştir.

TÜRK VIDEO SANATI

Video Sanatı Türkiye'de 1980'lerden sonra görünür olmaya başlamıştır. Ancak asıl 1990'lı yıllardan başlayarak plastik sanatlarla meşgul olan sanatçılar arasında yaygınlaşmaya başlamıştır. Ağırlıklı ressam ve heykeltıraş olan bu sanatçılar video sanatını yeni ve farklı bir ifade kipi olarak çabuk benimsemiş ve üretimlerinin merkezine konumlandırmışlardır (Uşar, 2006 s.67). Analog filmin aksine yeni gelen video teknolojisi aracılığıyla çekilen görüntüler başka hiçbir müdahale gerektirmeden ya olduğu gibi ya da kurgu marifetiyle hızlı ve kolay bir şekilde video sanatına dönüştürülebilmektedir. Bu kapsayıcı imkan çok farklı disiplinlerden gelen pek çok sanatçının video sanatına yönelmesinin ana nedenlerinden biri olmuştur. 2000'lerden sonra ise video sanatı çağdaş sanat piyasasının merkezine konumlanmıştır. O dönemde İstanbul Bienalleri, açılan vakıf müzeleri, yeni çağdaş sanat mekanlarının oluşturulması, düzenlenen çeşitli sanat etkinlikleri ve güzel sanatlar fakültesi öğrencilerinin gerçekleştirdiği etkinlikler, video sanatının bu gelişimini beslemiş ve sanatseverlerin ilgisini tetiklemiştir.

Nil Yalter ve Teoman Madra videoyu deneysel çalışmalarında kullanan ilk sanatçılar olmuşlardır. Türkiye'de video sanatının yaygınlaşmaya başladığı dönemde bu sanata ilgi duyan Muammer Bozkurt, yapığı televizyon ve monitör düzenlemeleri aracılığıyla videoyu plastik bir malzeme olarak gösteren yerleştirmeler tasarlamıştır. 1993 yılında üretmiş olduğu "Nameless Images" isimli video yerleştirme işi bu çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir. Yine bu dönemde Ayşe Erkmen videoyu hem bağımsız hem de yerleştirmenin bir parçası olarak ele almıştır. Bu alanda çalışmalar gerçekleştiren bir diğer sanatçı

Genco Gülan, farklı ortamları kullanarak, video-heykel için örnek olabilecek çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bunlardan bir tanesi “Taşınabilir Enstalasyon” (1995) isimli çalışmasıdır. 1990’ların ikinci yarısında Nermin Polat ve Kutluğ Ataman video enstalasyon çalışmaları üretmeye başlamış, 1999 yılında İnel İnal ve Nadi Güler video enstalasyon özelliklerine sahip olan bir çalışmayı İstanbul Sanat Merkezine sunmuştur (Arapoğlu’dan akt. Özgen, 2012 s.57). Resim, heykel, seramik, fotoğraf, video, sinema ve yerleştirme gibi birçok farklı sanat disiplininin yararlanarak çalışmalar gerçekleştiren ve video sanatının gelişimine katkıda bulunan Ömer Ali Kazma, Şükran Aziz, Şükran Moral, Canan Şenol, Gülsün Karamustafa, Esra Ersen, Hale Tenger, Halil Altındere ve Müşerref Zeytinoğlu, Nevin Aladağ, Köken Ergun gibi isimler de bu dönemde sanat üretimleriyle uluslararası ortamlarda sanatın ifade gücünü genişletmiş sanatçılar arasında yer almıştır.

2000’li yılların başlarında ise Haluk Akakçe, kendine has özgün üslubuyla ürettiği video çalışmalarıyla Türk video sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Çalışmalarında 3D bilgisayar animasyon teknolojisi, 3D mapping ve illüstrasyonlar kullanan Akakçe, fütüristik temaları oldukça stilize ve biçimci bir anlayışla ele almıştır (Özgen, 2012 s.59). Eserlerinde toplumsal olgular karşısında bireyin takındığı tavır, deneyim ve dönüşüm süreçlerini konu edinmiştir. Haluk Akakçe sadece Türk video sanatında değil dünya çapında adını duyurmuş ve video sanatına ivme kazandıran değerli sanatçılardan biri olmuştur.

Türk video sanatı, 1980’lerden bugüne kadar teknolojiyle doğru orantılı gelişmiş ve sanatçıların yenilikçi yaklaşımlarıyla zaman içerisinde dönüşüm geçirmiştir. 1990’ların başında, deneysel çalışmalarla başlayan bu süreç, zamanla daha geniş bir zemin kazanarak çağdaş sanatın merkezine yerleşmiştir. Hem yerel hem de küresel ölçekte kendine özgü bir kimlik geliştiren video sanatı Türkiye’de de çağdaş sanatın dinamik ve çok yönlü bir parçası haline gelmiştir. Bugün farklı sanat disiplinlerinden gelen pek çok sanatçı, video sanatını temel ifade kipi ve sanat aracı olarak benimsemiştir.

HALUK AKAKÇE’NİN SANATI

Sanat, tasarım ve sanat tarihi eğitimi alan Haluk Akakçe, disiplinlerarası bir çağdaş sanatçıdır. Ağırlıklı mekân yerleştirmeleri tasarlayan Akakçe, video, resim, desen ve fotoğraf gibi sanatın birçok disiplinini bir arada kullanarak çeşitli eserler üretmiştir. Haluk Akakçe, Doğulu sanatçılarda yaygın görülen politik, ulusal, tarihi, kimlik ve karşı kimlik gibi konuları çalışmamıştır (Uşar 2006 s.64). Akakçe eserlerinde kavramları daha bireysel ölçekte ve dolayimli bir üslupla üretmiştir. Çalışmalarında; günlük şehir hayatının kuşattığı insanın evrenle kurduğu olağanüstü ilişkiyi kendine içkin bakış açısı ve oldukça stilize

bir biçimsellikle ifade etmektedir (Korgül, 2002 s.136). Sanatçı; *Fütüristik Siber Bir Aşk Hikayesi*, *Sanal Doğum Sahnesi*, *Her Şeyin Ölçüsü*, *Kan Basıncı/ Yüksek Tansiyon* ve *Hiçlik* gibi çalışmalarıyla, kişisel hikayelerden sanat tarihine, kavramsal anlatılardan popüler kültüre kadar pek çok olguyu ele almıştır.

Haluk Akakçe kendine dönük (içbükey), kavramsallığa ve soyut sanata yakın duran çalışmalarıyla başta ABD olmak üzere dünya sanat çevrelerinde ilgi gören önemli bir sanatçıya olagelmıştır. Akakçe sanatının merkezinde olan simgesel anlatıları, loop filmler, beyaz üstüne beyaz videolar, gerçek görüntüler ile üç boyutlu animasyonları birlikte kullandığı videolar aracılığıyla sanatseverlerle buluşturmuştur.

Çalışmalarında kentli bireyin istemsizce maruz kaldığı teknoloji ile arasındaki ilişkiyi mesele edinmesinin yanı sıra biyoloji, geometri ve mimari gibi unsurları konu edinmiştir. Akakçe, video çalışmalarında çoğunlukla özgün beste ya da klasik müziklere yer vermiştir. Akakçe'nin eserlerindeki dijital imajların, müziğin melodi ve ritimlerine göre kurgulanmış olması, eserlerde hipnoz edici bir etki yaratmış ve hedeflenen duygulanımın izleyiciye güçlü bir biçimde aktarılmasına katkı sağlamıştır (Çalikoğlu, 2015, s.268). Ağırlıklı soyut formlarla kompoze edilmiş olan eserlerine bakıldığında gözlemlenen imaj-müzik diyalogisinin izleyicide delici bir punktum etkisi yarattığı söylenebilir (Özgen, 2024, s.87). Özgür ve kendine içkin bir üslupla ürettiği işler sayesinde dünya çapında başarılarla imza atmıştır. Çalışmaları yeni nesil sanatçılar için ilham verici bir miras oluşturmuştur.

Haluk Akakçe çağdaş Türk sanatında “Yeni Dalga” hareketinin öncü ve popüler temsilcilerinden biri olarak kabul görülmüştür. Türkiye’de aldığı iç mimarlık eğitimi sonrasında Amerika ve İngiltere’de görmüş olduğu sanat ve sanat tarihi eğitimi ile Amerikan çağdaş sanat ortamında sanatsal üretime başlamış olması Haluk Akakçe'nin sanatını şekillendiren başlıca etkenler arasında sayılabilir.

Haluk Akakçe, 2004 yılında *Radikal* gazetesi için Zeynep Şanlier’le yaptığı röportajda sanata ve mekâna bakışını şöyle dile getirmiştir:

“Benim inancıma göre mimari mekânlar, şehir ve içine girdiğimiz yapılar genelde sahne oldukları olayları etkiliyorlar. Onlar bizim psikolojik yapımızın bir parçası. Ben de işlerimde durumu tersine çevirerek olaylardan kaynaklanan elektriklenmeyi mekâna yansıtmaya çalıştım. Yani bu hisleri mekân yaşıyor ve buradaki kahraman o” (Şanlier 2004 s.22).

Haluk Akakçe, resimlerinde, şizofren bir ruhun gördüklerini, yüzeydeki perspektifi, nevrozlu kadınların hallerini, iki çizginin asla birleşemeyişini anlatmıştır. Videolarında, ne kadar bireysel kimlikler geliştiresek, sergilesek de

“toplumsal an”dan nasibimizi alacağımıza işaret etmiştir. Sanatçının, günümüzün “yarınsız” New York’undan hayli etkilendiği gözlenmektedir. Haluk Akakçe yapıtlarında, farklı imgeler aracılığıyla, değişik medyumlar kullanarak ertesi günün bireyine dair görsel ütopyalar sergilemiştir (Sönmez 2002 s.84).



Görsel 2: Akakçe, H. (2006). *i wish i was...* [Video Sanatı]. Paris, Fransa.

Akakçe eserlerinde toplumsal meseleler hakkında bireyin duygu, düşünce, deneyim ve değişimini ele almıştır. Eserleri ile meselelere müdahale etme gibi bir amacı olmamıştır. Akakçe'nin amacı yeni teknolojileri kullanarak düşünceleri şiirsel bir dille aktarmak olmuştur. Ancak yeni teknolojileri kullanmasına rağmen sanatçının iletişim tekniği eskiye dair kalmıştır. Eserlerinin dili daha plastik ve soyuttur (Şanlıer 2004 s.14 akt. Özgen, 2012 s.59). Bu açıdan bakıldığında Haluk Akakçe'nin eserleri insanda ayaktaiken rüya gördüğü etkisi yaratmaktadır. Sanat eleştirmeni Evrim Altuğ'a göre Akakçe'nin çalışmalarındaki figürsüzlük, “insansızlık” insana çok yakın durmaktadır. İşleri cisimleşmiş fikirler, nesneleşmiş insan fikirleri olarak izleyiciye yansımaktadır (Altuğ'dan akt. Özgen, 2012 s.59).

Alex Farquharson, Haluk Akakçe'nin “Sky is the Limit” isimli video yerleştirmesinin kitap baskısı için yazdığı deneme yazısında, Akakçe'nin eseri üzerine şöyle demiştir:

“Sınırsız olasılıkların yer aldığı...bir şeyin mümkün olabileceğine inanarak, insanın her şey olabileceği bir dünyaya bir kapı açıyor” (Farquharson,2007 s.12 akt. İstanbullu, 2007 s.10).

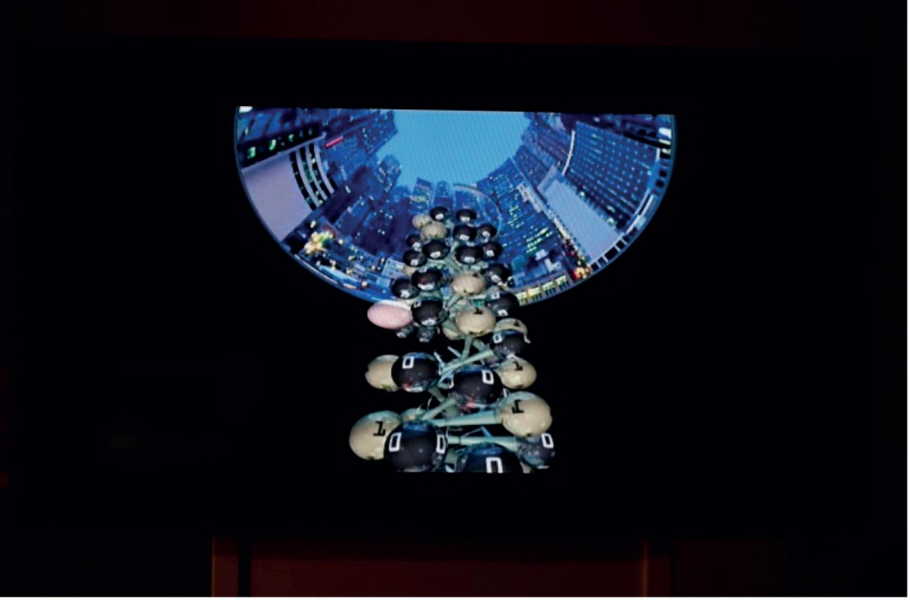
HALUK AKAKÇE'NİN ESERLERİ

Haluk Akakçe'nin yaratıcı kişiliği ile hayli üretken bir sanatçı olduğu söylenebilir. Eserleri dünyanın önde gelen galerilerinde sergilenmiş, sanatseverler tarafından oldukça ilgi görmüştür. Eserleri ve sergileri incelendiğinde: “Blood Pressure” (Deitch Projects, New York; Centre d'Art Contemporain Genève, Geneva, 2001), “The Measure of All Things” (KunstWerke - Institute for Contemporary Art, Berlin, Talbot Rice Gallery, University of Edinburgh, Edinburgh, 2001), “No Way Forward, No Way Back” (Aldrich Museum of Contemporary Art, Connecticut, 2001), “Nothing” (Platform Garanti Contemporary Art Center, İstanbul, 2002), “Still Life” (Bernier / Eliades Gallery, Athens, 2002), “Un Equilibrio Delicato” (Centro Nazionale per le Arti Contemporanee, Rome, 2002), “Illusion of the First Time” (Whitney Museum of American Art at Philip Morris, New York, 2002), “Animation No. 3” (Museum für Gegenwartskunst, Basel, 2003), “Cosmic Galerie” (Paris (with Annika Larson), 2003), “Perfect Coincidence” (The Drawing Room, London, 2003), “Blind Date” (Galería Nougeras / Blanchard, Barcelona, 2004), “Abstract Emotions” / “Transmental World” (Galerist, İstanbul, 2004), “Come To Me And The World Will Be Ours Tonight” (Galleria Massimo De Carlo, Milan, 2004), “Missing Piece” (The Approach, London, 2004), “Birth of Art” (Art Now / Lightbox, Tate Britain, London, 2004), “Panorámica” (Museo Tamayo Arte Contemporaneo, Mexico City, 2005), “Tomorrow is Another Day” (Galerie Max Hetzler, Berlin, 2005), “I wish I was...” (Galerie Max Hetzler, Berlin, 2006), “Haluk Akakçe: Sky is the Limit” (Creative Time NY in collaboration with Las Vegas Art Society Public installation to commemorate the 100th Anniversary of City of Las Vegas, Las Vegas, 2006), “They Call it Love I call it Madness” (Deitch Projects, New York 2007), “Fairy Tales Can Come True”, “It Can Happen to You” (Galerist Tophane, İstanbul, Turkey, 2009), “Reincarnation” (Galerist and Tabanlıoğlu, İstanbul, Turkey 2009), “Coming Home” (Alison Jacques Gallery, London, UK, 2010), “The Dervish” (Galerie Bob van Orsouw, Zürich, Switzerland, 2010), “We Invite You to Fall in Love” (İstanbul State Opera and Ballet, Galerist and TheBritish Consulate, İstanbul, Turkey, 2012), “Love Time Garden” (Galerist, İstanbul, Turkey, 2012), “Haluk Akakçe: Open Studio” (Galerist, İstanbul, Turkey, 2012), “Come Midnight” (Richard Taittinger Gallery, New York, 2015) (Wikipedia, 2023, Haluk Akakçe) isimli çalışmaların öne çıktığı gözlemlenebilir.

The Measure of All Things – Her Şeyin Ölçüsü (1999)

Haluk Akakçe'nin “Her Şeyin Ölçüsü” isimli video yerleştirmesi 3 boyutlu tasarım yazılımı ve canlı performans dijital video görüntüleri kullanılarak yaratılmıştır. Çalışma “Gelecek seni bekliyor” sözü ile başlamaktadır. Akakçe'nin 3 boyutlu videosu bir dizi senaryo içermektedir. Video cennetimsi siber bahçe,

arkeolojik detaylarla dolu bir sanal oda gibi bölümlerden oluşmaktadır. Sanal odanın içindeki örtüde “natura naturans” yani doğayı yaratan doğa yazmaktadır. Bu örtü daha sonra high-tech dölleme sürecine dönüşmektedir. Tüm bunlar olurken canlı bir kadın karakter internet ve teknolojinin değeri üzerine sorular sormaktadır. Film DNA'ya benzeyen bir yapının karanlıktan belirip ekranı kaplaması ile sona erer. Finalde Tony Benett'in “Stranger in Paradise” şarkısı duyulmaktadır.



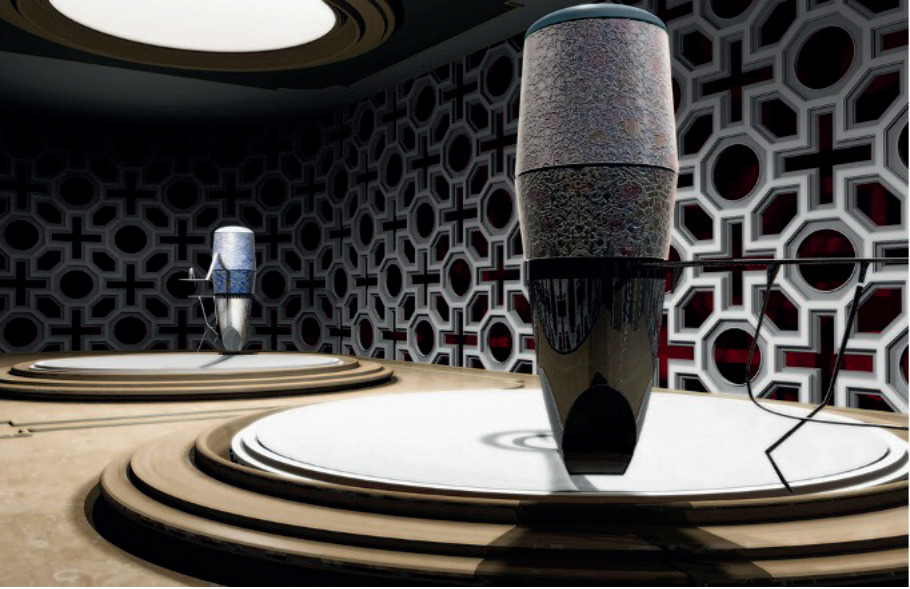
Görsel 3: Akakçe, H. (2000). *The Measure of All Things* [Video Sanatı]. New York, ABD. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/contemporary-art-online-new-york-2/haluk-akakce-the-measure-of-all-things>

Bu video yapımından iki yıl sonra, 2001 yılında KunstWerke çağdaş sanat müzesi Berlin ve Edinburg Üniversitesi Talbot Rice Gallery Edinburg'da gösterilmiştir. Bu video için “Out of Time” isimli makalesinde Alex Farquharson şöyle demiştir:

“Her Şeyin Ölçüsü videosu cennet fikrini konu edinen bir sergi için yaratılmış. Videonun ortalarında Michael Vecchio'nun video için bestelediği özgün beste yerini Tony Benet'in 'A Stranger in Paradise' şarkısına bırakıyor. Şarkının sözlerinde; bayağılıktan kurtulmanın bedeli olarak, cennette aşırı iyimser olmanın, kişiyi ümitsizliğin karanlığında boğulan kayıp bir yabancıya dönüştürme korkusundan söz ediliyor. Şarkıda olduğu gibi, güzellik kavramı Haluk Akakçe'nin filmlerinde ve çizimlerinde de korkutucu” (Farquharson, 2007).

Blood Pressure – Kan Basıncı – Yüksek Tansiyon (2001)

“Kan Basıncı”, Haluk Akakçe’nin resim, video ve mimari yerleştirmeyi iç içe eritip birleştirdiği (fusion) görsel projesidir. Sanatçı içinde yürünebilen canlandırılmış bir yerleştirme yaparak izleyiciyi akışkan uzayda geçmişe ve geleceğe götürmektedir. Galeri alanının kendisi bir işe/sanata dönüşmektedir. Yerleştirme resim ile sergi alanı arasındaki konvansiyonel ilişkinin sınırlarını zorlamaktadır. Çalışma iki boyutlu olmaktan çıkıp, uzamsal ve karmaşık bir alana kaymakta, uzay-uzam nesnelere ve duyulara beklenmedik şekilde müdahale eden bir örtüye dönüşmektedir. Eser canlı performans desteği ve barok müzik ile zirveye ulaşmıştır.



Görsel 4: Akakçe, H. (2001). *Blood Pressure* [Video Sanatı]. New York, ABD. <https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/blood-pressure>

Haluk Akakçe, *Skala Dergisi*'ndeki söyleşisinde şöyle demiştir:

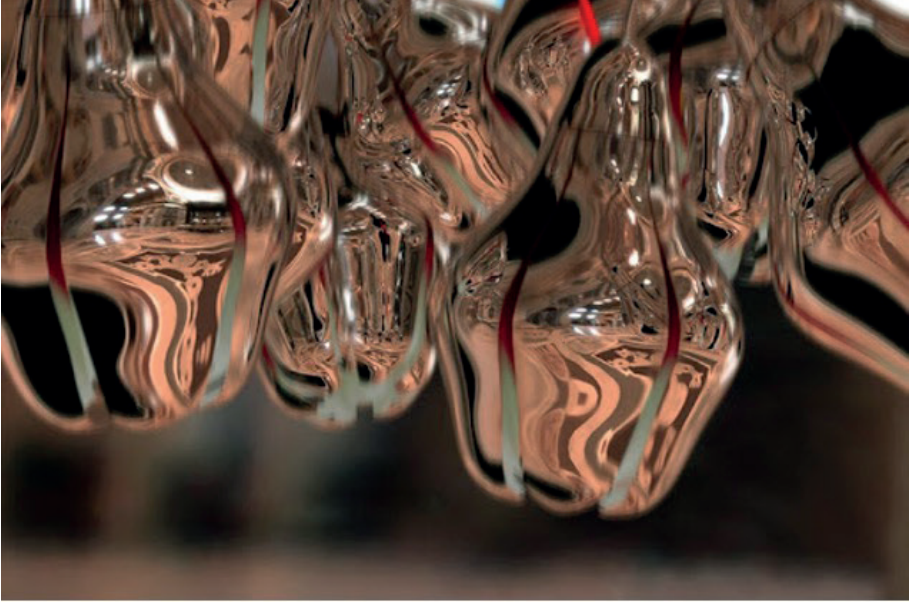
“Bazen mekânlar benim ve sizin içinizde istençdışı kasımlara sebep olur. Biz onları zihinlerimizde anı olarak yeniden inşa ederiz: Objenin ve onun içsel görüntüsünün ışığı olarak. Bazen mekânın hissi kalplerimizdeki hislere katılır, bizim kendi kanımızdan bir parçaya dönüşür ve bizimle bitlikte sonsuza dek yaşar. Kalbin ışığı bir damla kanda gizlidir... Kan basıncı, sakinlerinin asla gerçeği elde edemediği ama sadece bir geçiş hali olarak bulunduğu, yeni dünyada insanın durumu üzerine bir projedir. Sınırların eriştiği hal, kabulün ve bilginin ötesinde soyutlamanın içine kodlanmıştır.

Hareketin oluşumu zamanın sayesinde kendini yeniden tanımlar, katlar, kopyalar ve hareket noktasını, gideceği noktayı şaşırarak çoğaltır. Biz gider, gideriz: Bir yere yönelerek ama hiçbir yere ulaşamayarak. Topladığımız bilginin azaltılamaz çoğulluğu bizim biçimimizi mümkün bir uygunluğa doğru değiştirir. Bizim psikolojik alanımız bilinmeyen bir alanın dışının içindedir ve bu bizim en azından bir süre kaldığımız bir yerdir. Astımlı birinin derin taze bir nefes için istek duyması gibi biz de kendimiz için istek duyarız. Ben sizim ve siz artık yansımanın bir yüzeyi değilsiniz. Doğa rastlantısal dengesiyle, bir zamanlar tamamlanmış olan artık tamamlanmış değil, ta ki aşk dünya sınırlı zevklerde yeni bir anlam keşfedip doğaüstü olanlardan daha fazla ihtiyaç duyana dek. Vücut kendi üzerine katlanıyor, düşsel mekânların katlanmamışlığıyla birlikte" (Baykam 2002 s.60).

Birth of Art – Sanatın Doğuşu (2003)

Sanatın Doğuşu videosunda sanal bir dünyada bulunan aşırı gerçekçi çiçekler hareket düzeni içinde devinmektedirler. Video iki bölümden oluşmaktadır. Hem görüntüler hem de Michael Vecchio tarafından bestelenmiş olan özgün beste çağdaş yaşamın telaşlı duygusunu yansıtmakta, ardından dijital çiçeklerin yüzeyinde içsel dinginliğin simgesi olan bir katedral kaplaması belirlemektedir. Haluk Akakçe bu çalışmasında resim yapmanın sınırlarını ve ufku bilgisayar teknolojisi yardımıyla genişletmektedir. Bu video için "Out of Time" isimli makalesinde Alex Farquharson şöyle demiştir:

"Sanatın Doğuşu filminin ikinci yarısında, lale benzeri formlar büyük bir katedrali ya da yüce bir camiyi andıran bir arka fon içinde bale yaparcasına süzülüyorlar. Formların yaprakları içinde mükemmel yansımalar barındırıyor, tıpkı kültürde güzel hakkında üretilen düşünceler gibi, kendi özlerini göstermeyen değerli metallere minerallere benziyorlar. Yapraklar açıldıklarında, çok parlak bir kırmızı renge bürünüyorlar tıpkı bizlerin bıçağın altında olduğumuz gibi. Formun kıpkırmızı rengi Batının dinsel sanatındaki mücevhere benzeyen yaralarına benziyor. Akakçe'nin sibernetik faunası dinsel bir acı çekmeyi simgelemiyor elbette ama formlardaki o acımasızlık onları Baudelaire'in kötülüğün çiçeklerinin varisi yapıyor" (Farquharson, 2007).



Görsel 5: Akakçe, H. (2003). *Birth of Art* [Video Sanatı]. New York, ABD.
<http://www.bugadacargnel.com/en/exhibitions/50093-haluk-akakce/works/241>

Haluk Akakçe: Sky is the Limit- Sınır Gökyüzü (2006)

Haluk Akakçe 2005 yılında Las Vegas'ı ilk defa ziyaret ettikten sonra; şehri çöl gecesinin içinden beliren bir elektriksel resim ve kendi yapıtlarına bir metafor/ benzetme olarak görmeye başlamıştır. *Sky is the Limit – Sınır Gökyüzü* projesi sanatçının Las Vegas şehrinde edindiği deneyimi yorumlamasıdır. Sanatçı dünyanın en büyük ekranı olan Viva Vision Canopy ekranının göz hizasının üstünde olmasından çok iyi yararlanmıştı. Akakçe'nin deyişiyle Canopy algının sınırını temsil etmektedir. Bu dev video yerleştirme çalışmasının bestelerini ünlü besteci Don Donavon yapmıştır. Londra'nın öncü hareketli grafik şirketi Glassworks bu çalışmada Akakçe'ye eşlik etmiştir. Yaratıldığı dünyaların son derece sanal doğasına rağmen Haluk Akakçe yönteminin her zaman gerçek ve mekanik formlar üzerine temellendiğini belirtmiştir. *Sky is the Limit* sanal objelerin mekanik ve organik ritimli bir soyut bale eseri gibi tanımlanabilir.



Görsel 6: Akakçe, H. (2006). *Sky is the Limit* [Video Sanatı]. Las Vegas, ABD.
<https://www.unlimitedrag.com/post/haluk-akakce>

SONUÇ

Post modern düşünce ikliminde filizlenen başlıca sanat akımları arasında anılan Fluxus, Yeni Gerçekçilik ve Pop Art gibi akımlardan gelen sanatçıların video teknolojisini kullanmaya başlamasıyla birlikte video sanatının temelleri 1960'larda atılmıştır. Zamanla farklı sanat disiplinlerinden gelen sanatçıların video sanatına giderek artan ilgileri bu sanatı çağdaş sanat evreninin merkezine konumlandırmıştır.

Video sanatı Türk sanat evrenine 1970lerin sonunda girer ancak 1990lı yıllarda daha çok teveccüh görmeye başlar. İlk yıllarda deneysel işler yapan Türk sanatçıları etnik kimlik, cinsel kimlik, demokrasi, demografik hareketler ve sınıf çelişkileri başta olmak üzere ilgilendikleri pek çok sosyal meseleyi video sanatı aracılığıyla görünür kılmaya çalışmışlardır. Pek çok sanatçı ürettikleri video işleriyle uluslararası sanat çevrelerinde kendilerine yer edinmişlerdir. Bu sayede sanatlarına konu aldıkları meseleleri Türkiye dışında da göstermeduyurma imkânı bulmuşlardır.

Haluk Akakçe ise bu genel durumun aksine Türkiye'den dünyaya doğru gelişen bir görünürlük ve tanınırlık sürecine tabi olmamıştır. Akakçe önce ABD sanat çevrelerinde görünür olmuş ve belli bir şöhrete kavuşmuştur. Türkiye'deki

video sanatçıları ağırlıklı olarak politik, cinsel ve etnik olmak üzere kimlik meseleleri ve toplumsal sorunlar üzerine yoğunlaşan eserler üretirken Akakçe, bireysel, içsel ve soyut meseleleri ele alan bir sanatsal yaklaşımla Türk video sanatında yer edinmiştir. Ele aldığı içe dönük ve kişisel meseleleri soyut ve kavramsal yöntemlerle eserlerine yansıtmıştır. Bu bağlamda Haluk Akakçe'nin çalışmaları Türk video sanatının sınırlarını genişletmiştir. Akakçe ise özgün ve önemli bir yere sahip olmuştur.

KAYNAKÇA

- Altuğ, E. (24.01.2002). “Düşüncenin Elini Tutabilmek”, Milliyet Gazetesi.
- Altuğ, E. (01.01.2002). “İmaj Çölünde Bir Vaha”, Radikal Gazetesi.
- Altuğ, E. (2006). “Portre Haluk Akakçe”, Galerist Dergisi, 16-20
- Baker, U. (2011). Beyin Ekran, İstanbul: Birikim Yayınları
- Baykam, S. (2002). “Kan Basıncı Büyüteç Altında” Skala Dergisi, 60.
- Bozkurt, M. (2005). Video Sanatı Enstalasyon / Film / Performans, İstanbul: Bileşim Yayınevi
- Çalikoğlu, L. (2015). “Sanatçı ve Zaman=Artist in Their Time”, İstanbul: İstanbul Modern.
- Çankır, M.B. (2017). “Toplumsal ve Teknolojik Gelişmeler Bağlamında Video Sanatı”, Aydın Sanat, 31-37.
- Elves, C. (2005). “Video Art, A Guided Tour”, New York: I. B. Tauris&Co Ltd.
- Furlong, L. (1985). “Tracking Video Art: “Image Processing” as a Genre”, Art Journal, 45(3), 233-237.
- İstanbulu, F. (2007). “Sanat Şehri New York”, Galerist, 6-10
- Kılıç, L. (1999). “Elektronik Görüntü ve Video Sanatı”, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999, Ankara: Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Korgül, R. (2002). “Haluk Akakçe Dünya Sanat Piyasasında Genç Bir Türk”, Hillsider Dergisi, 54-58.
- Mcluhan, M. (2003). Understanding Media “The Extentions of Man”, New York: Gingko Press.
- Öçalan, G. (2007). “Çağdaş Sanatta Bir Anlam Dili Olarak Video ve Enstalasyon”. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Özgen, H.K. (2012). Video Sanatında Hava Perspektifi “Kuşbakışı Türkiye”. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Özgen, H.K. (2024). Selvi Boylum AI Yazmalı Filmine Punctum Kavramı Üzerinden Bakmak, Sanat ve Tasarım Dergisi, 2(34), 80-81, 87.
- Sönmez, A. (2002). “Ertesi Güne Dair”, Sanat Dergisi, 84-85.

Şanlıer, Z. (18.10.2004).“Akakçe'nin Soyut Hisleri” Radikal Gazetesi.

Uşar, M. (2006). “1990 Sonrasında Türkiye’de Video Sanatı ve Kimlik Sorunsalı”. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

İNTERNET KAYNAKLARI

Farquharson, A. (2007, Mart 20). Out of Time. Frieze. http://www.frieze.com/feature_single.asp?f=964

Wikipedia. (2023). Haluk Akakçe. https://en.wikipedia.org/wiki/Haluk_Akak%C3%A7e

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: Nam June Paik, Galerie Parnass (Batı Almanya)’ta “Elektronik Müzik – Elektronik Televizyon Sergisi” ni kuruyor, 1963 (https://gagosian.com/media/gallery/press/2020/McIllhagga_Samuel._Nam_Jugy._Artsy_May_11_2020.pdf, Erişim tarihi: 20.05.2024)

Görsel 2: Akakçe, H. (2006). i wish i was... [Video Sanatı]. Paris, Fransa. <https://www.maxhetzler.com/exhibitions/haluk-akakce-i-wish-i-was-catalogue-drawings-zimmerstrasse-9091-berlin-mitte-june-09-july-15-2006-film-installation-2006>

Görsel 3: Akakçe, H. (2000). The Measure Of All Things [Video Sanatı]. New York, ABD. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/contemporary-art-online-new-york-2/haluk-akakce-the-measure-of-all-things>

Görsel 4: Akakçe, H. (2001). Blood Pressure [Video Sanatı]. New York, ABD. <https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/blood-pressure>

Görsel 5: Akakçe, H. (2003). Birth of Art [Video Sanatı]. New York, ABD.

<http://www.bugadacargnel.com/en/exhibitions/50093-haluk-akakce/works/241>

Görsel 6: Akakçe, H. (2006). Sky is the Limit [Video Sanatı]. Las Vegas, ABD.

<https://www.unlimitedrag.com/post/haluk-akakce>

ANTİK DÖNEM ÇATALHÖYÜK BULUNTULARINDAN “BOĞA BAŞI/BOYNUZ” İMGELERİNİN SANATA YANSIMASI

REFLECTION OF “BULL HEAD/HORN” IMAGES FROM ANCIENT
PERIOD ÇATALHÖYÜK FINDS IN ART

Öğr. Gör. Dr. Rasim Bağırılı

Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Seramik Bölümü

rasimbagirli@selcuk.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-0881-1193

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 12 Mayıs 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 11 Haziran 2025

Öz

Günümüzün kültür yapısını anlayabilmek için geçmişin arkeolojik belge ve buluntularını anlamamız oldukça önemlidir. Bu açıdan değerlendirildiğinde bir Neolitik Dönem yerleşkesi olarak Çatalhöyük günümüz sanatçılara ilham veren önemli bir kültür sahasıdır. Bu araştırma kapsamında; Çatalhöyük'ten esinle eser üreten sanatçıların seramik, heykel, baskiresim gibi özgün çalışmaları incelenerek analiz edilmiştir. Her biri farklı teknik ve alanlarda üretimlerini sürdüren bu sanatçıların geçmişe ait izleri günümüz sanatı ile hangi şekillerde ve düşünceler ile birleştirdiği noktası bu çalışmanın ana kapsamını oluşturmaktadır. Araştırmanın son bölümünde ise Rasim Bağırılı'nın Çatalhöyük buluntularında kültürel bir unsur olarak “boğa başı/boynuzu” ana temasına odaklandığı özgün seramik formları üzerine değerlendirmelerde bulunmaktadır. “Bireysel Uygulamalar” bölümünde yer alan Bağırılı'nın çalışmaları boğa başı özelinde farklı istiflerle kompoze edilmiş seramik uygulamaları kapsamaktadır.

Abstract

In order to understand today's cultural structure, it is very important to understand the archaeological documents and findings of the past. When evaluated from this perspective, Çatalhöyük, as a Neolithic settlement, is an important cultural area that inspires today's artists. Within the scope of this research; original works such as ceramics, sculptures and printmaking of artists who produce works inspired by Çatalhöyük were examined and analyzed. The main scope of this study is the way and thoughts in which these artists, each of whom continues their production in different techniques and fields, combine traces of the past with today's art. In the last section of the research, evaluations are made on Rasim Bağırılı's original ceramic forms focusing on the main theme of “bull head/horn” as a cultural element in Çatalhöyük findings. Bağırılı's works in the “Individual Applications” section include ceramic applications composed with different stacks, especially the bull head.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Sanat,
Seramik, Antik Dönem, Çatalhöyük.

Key Words: Culture, Art, Ceramics,
Ancient Period, Çatalhöyük.

GİRİŞ

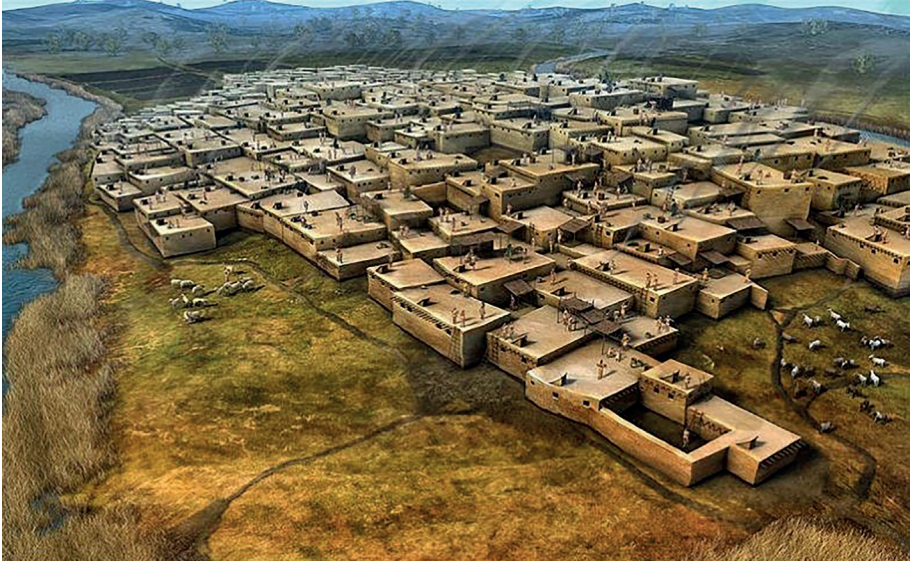
Günümüzde, yazının olmadığı antik dönemlere ait bilgilere arkeolojik buluntulara dair yapılan araştırmalar aracılığı ile ulaşabilmekteyiz. Bu döneme tarihlenen çoğu yerleşke hakkında bilgiler arkeologların yaptığı yoğun emek isteyen ve özverili kazıların ışığında olmaktadır. Yapılan bu kazılar değerlendirildiğinde antik dönemde yaşamış olan bazı kültürler günümüz toplumları için hala gizemini korumaktadır.

İnsanlığın yerleşik yaşam sistemine geçtiği Anadolu’da kültürel yapının en önemli temsil alanlarından biri olan Çatalhöyük antik yerleşim alanı insanlık tarihinin geçirdiği tüm koşulları “bellek” teması özelinde günümüze aktarılmasında oldukça önemli bir konuma sahiptir. Çatalhöyük, Neolitik Çağ’dan Kalkolitik Çağ’a (M.Ö. 7400-6200) uzanan bir yerleşim yeri olup, günümüz Türkiye’inde, Konya Ovası’nda yer almaktadır. Neolitik Çağ, insanlığın kültürel evriminde ve gelişiminde en kritik aşamalardan biri olarak kabul edilmesinin yanı sıra bu dönem içerisinde insanoğlunun yaşayış biçimi şeklinde köklü değişimler meydana gelmiştir. Bu köklü değişiklikler ile tarım ve hayvancılığa, yani geçici ve gezici yaşam biçiminden yerleşik hayata, avcılık ve toplayıcılıktan da üretime geçilmiştir. Bu yeni yaşam biçimi Anadolu ve Yakındoğu’nun bazı bölgelerinde ortaya çıkıp gelişimini tamamlayana kadar yaklaşık 4000 yıl bu coğrafyada varlığını sürdürmüştür, ardından Avrupa’nın iç kesimlerine yayılıp Avrupa uygarlığının oluşumuna katkı sağlamıştır (Özdoğan, 2007, s. 9-21). Neolitik dönemde medeniyetlerin kesişim noktası olan Anadolu topraklarında yer alan Çatalhöyük, 5-6 bin kişiye ev sahipliği yaparak o bölgede yaşamış insanların kültürlerine, tarım yeteneklerine ve mutfaklarına dair olağanüstü zenginlikte bulgular barındırmaktadır. Orta Anadolu kültürünün temelini ışık tutan Çatalhöyük bölgesindeki arkeolojik çalışmalar devam etmekte olup, yaklaşık 8000 yıl öncesine kadar olan dönemi açığa çıkarmaktadır (Aksoy ve Çetin, 2018, s. 125).

Çatalhöyük Kültürü ve Seramik Sanatına Yansıması

Bir bölgenin yeryüzündeki konumu, o bölgenin tarihi, kültürel ve jeopolitik yapısı gibi temel unsurlara doğrudan etki etmektedir. Bulunduğu benzersiz konum sebebiyle Anadolu, sadece Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu’ndan kalan İslami değerlere ev sahipliği yapmakla kalmayıp, aynı zamanda tarih öncesi çağlardan başlayarak Hitit, Phryg, Helenistik Dönem, Roma, Bizans vb. birçok kültürel değeri bağrında barındırmıştır. Çatalhöyük, Anadolu’nun zengin kültürel miraslarından birisidir ve Neolitik Dönem’e (M.Ö.9000-5500) tarihlenir. (Uyanık ve Berk, 2016, s. 1). Çatalhöyük, 1958 yılında James Melleart,

David French ve ekibi tarafından arkeoloji dünyasına tanıtılmıştır. Sahada gerçekleştirilen kazılar sonucunda ortaya çıkarılan kalıntıların büyüklüğü, nüfus yoğunluğu, köklü sanatsal ve kültürel gelenekleriyle dikkat çeken bu yerleşim, olağanüstü evrensel değerlere sahiptir ve arkeo-turizm açısından büyük bir potansiyele sahiptir (Tuncer ve Bulut, 2019, s. 278).



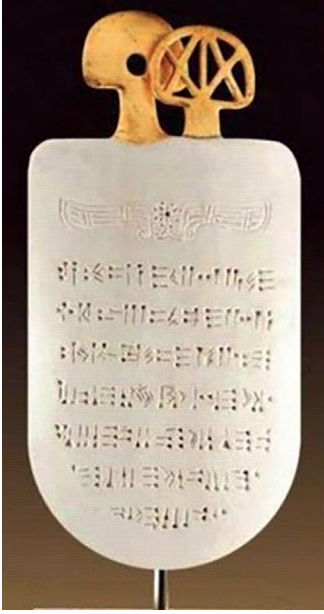
Görsel 1. Çatalhöyük Yerleşkesi Ev Düzeni, Konya

Dünyanın en eski arkeolojik alanlarından biri olarak bilinen Çatalhöyük, kültürel bir miras olarak sanat tarihi, kültür tarihi ve arkeoloji alanlarında çalışan uzmanlar için oldukça büyük bir öneme sahiptir. Çatalhöyük'te evler bitişik nizam inşa edilmiş, sokaklara yer verilmemiş ve girişler çoğunlukla çatıdan sağlanmıştır; bu durum, toplumsal örgütlenme, korunma ve mekânsal kullanım açısından günümüzde bile benzersiz bir model sunmaktadır. Yerleşimde bulunan duvar resimleri, kabartmalar ve ritüel nesnelere, inanç sistemleri ve toplumsal ilişkiler hakkında önemli ipuçları sunarken, buradaki maddi kültür, Neolitik dönemde tarım, hayvancılık ve ticaretin gelişimini anlamak açısından kritik veriler sağlamaktadır. Çatalhöyük, tarım, sosyal hukuk, mimari ve sanatı özgün bir biçimde hayata geçiren, ilk yerleşik düzen toplumunu simgeleyen önemli bir Neolitik kentsel yerleşimdir. Kent, modern yaşamın temellerinin atıldığı, toplumsal düzenin ve insan ilişkilerinin bir arada şekillendiği, kültürel ve sanatsal izler barındıran yapıyla dikkat çekmektedir. Sahip olduğu bu bütünlük ve evrensel değer sayesinde kendine özgü bir kimlik kazanmıştır (Öztürk, 2017, s. 27 ve 29).

Günümüzde gelişen teknoloji sanata etki ederek, sanat dünyasında önemli değişiklikler yaşanmasına sebep olmuştur. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, geleneklerin yıkılmasıyla gerçekleşen farklılaşmalar, görsel sanatların sınırlarını esnetmiştir. Sanatsal alanlarda ki bu değişimler kendini göstermekte ve sürekli yenileri eklenmektedir (İpşiroğlu, 2010, s.11). Arkeolojik kalıntılar, mitolojik anlatılar ve tarihsel dokular, sanatçılar için hem estetik hem de kavramsal bir ilham kaynağı oluşturur. Çağdaş sanatçılar, antik dönem yerleşim yerlerinden esinlenerek eserler üretirken geçmiş ile günümüz arasında sanatsal ve kültürel bir köprü kurarlar. Bu tür eserler, yalnızca eski medeniyetleri yeniden yorumlamakla kalmaz, aynı zamanda günümüz toplumuna dair eleştirel bakış açıları sunar. Sanatçılar, mekânsal hafızayı ve kolektif belleği/bilinci yeniden canlandırarak, geçmişin izlerini çağdaş sanat pratikleriyle harmanlar. Böylece antik yerleşimlerin mimarisi, düşünsel yapısı veya ritüelleri; heykel, enstalasyon, video sanatı ve performans gibi çeşitli disiplinlerde yeniden hayat bulur. Bu üretimler, tarihsel sürekliliği vurgularken aynı zamanda kültürel mirasın güncel sanatsal pratiklerle nasıl yeniden işlenebileceğini gösterir. Bu genel değerlendirme ile çağdaş sanat alanında sanatçılar tarafından her türlü konunun ve malzemenin kullanımı söz konusu olmaktadır. Bu çalışmada çağdaş sanatçıların içinde yaşadıkları kültürden esinlenmesi durumu Çatalhöyük antik yerleşkesi ve kültürü üzerinden incelenmektedir.

Seramik, binlerce yıldır insanların doğal malzemeleri işleyerek sanattan zanaata, mimariden günlük kullanıma kadar farklı alanlarda yararlandığı çok yönlü bir ifade biçimidir. Sanatçılar, doğadan esinlenerek form, renk ve dokularını şekillendirirken, kilin kendine has niteliklerini de kullanarak özgün eserler yaratmışlardır (Erdal, 2024, s. 887).

En yalın haliyle “pişmiş toprak” olarak ifade edilen ve ana malzemesi “kil” olan seramik, insanlığın günlük temel ihtiyaçlarından doğmuştur. İnsan uygarlığının erken dönemlerinde günlük hayata giren seramik, günümüzde de kesintisiz olarak kullanımını sürdürmektedir. Bazı kaynaklara göre seramik insanlığın tarihiyle yaşıt olarak görülmektedir çünkü insanlığın var olduğu her yerde seramiğin izleri bulunmuştur. Geniş bir kullanım yelpazesine sahip olan seramik üretimleri, taşıma ve saklama kapları, dini temalı adak heykelcikleri, yapı malzemeleri, oyuncaklar, süs eşyaları, mezar objeleri ve tabletler gibi farklı alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Bu paralellik göz önüne alındığında, insanoğlunun ilk sanatsal dışavurumlarına da rastlamak mümkündür. Su geçirmez killi toprak, balçık ya da çamur yani kil seramiğin ana malzemesidir. Tarih boyunca kolayca şekillendirilebilen ve doğada her yerde bulunan bu basit, iddiasız malzeme, insanoğlunun önemli bir aracı olmuştur. İlk sanatsal dışavurumlar olarak kabul edilen bu üretimler, ilkel insanlar tarafından doğa ve doğaüstüne karşı duydukları korku ve hayranlık duygularıyla ortaya çıkmıştır (Onur Erman, 2019, s. 144).



Görsel 2. Erdinç Bakla, Çatalhöyük İdolü, Seramik (Kılıç, 2024, s. 32).
Görsel 3. Sadi Diren, Çatalhöyük Evleri (Karaaslan Gasimov, 2008, s. 27).

Çatalhöyük buluntularından ilham alarak ana tanrıça figürlerini eserlerine yansıtan sanatçılar arasında Jale Yılmazbaşar, Gül Erali ve Serap Ünal yer almaktadır. İdollerden esinlenerek çalışmalar yapan Erdinç Bakla, biri Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde, diğeri ise Kayseri Arkeoloji Müzesi'nde bulunan bu figürleri kullanmıştır. Evlerin görüntüsünden ilham alarak çalışmasını sürdüren Mutlu Başkaya, kazılarda bulunan boynuz figüründen esinlenen Ayhan Yılmaz, ölü gömme geleneklerinden ilham alan Hasan Şahbaz, Çatalhöyük duvar resimlerini ele alan Ferit Cihat Sertkaya ve Elif Aydoğdu Ağatekin ise, eserlerinde bu tarihi izlere yer vermiştir (Kılıç, 2024, s. 25). Türkiye'de seramik sanatının önde gelen isimlerinden Erdinç Bakla, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını modern seramik heykellerine yansıtır (Görsel 2). Özellikle Ana Tanrıça figürlerinden esinlenerek oluşturduğu çağdaş idolleri, geçmiş uygarlıkların izlerini çağdaş ve estetik bir anlayışla sunar. Bakla, Anadolu topraklarının arkeolojik buluntularını kendi sanatsal bakışıyla yorumlayarak, modern insanın estetik algısına hitap eden özgün eserler üretmektedir. Türkiye'de seramik sanatının öncü sanatçılarından Sadi Diren ise, Çatalhöyük yerleşim düzeninden ilham alarak üst üste dizayn edilmiş odacıklardan oluşan ve boşluklarla kompozisyonun dengelendiği seramik form çalışmaları yapmıştır (Görsel 3). Sanatçı, odalara yerleştirilen soyut insanlar yardımıyla ev/oda/yuva kavramına gönderme yapmaktadır (Karaaslan Gasimov, 2008, s. 27). Ayrıca, Diren'in eserlerinde Anadolu uygarlıklarında güç simgesi olan boğa başı ve

boynuzlardan esinlenerek oluşturduğu formlar öne çıkmaktadır. Sanatçının çalışmalarında yer alan kadın, koruma, ev/yuva, idoller, tanrıçalar gibi temalar ile Anadolu medeniyetlerinin izleri, figüratif öğeler ve sembolik anlatımlar belirgin bir şekilde yer almaktadır (Onur Erman, 2019, s. 155).



Görsel 4. Jale Yılmabaşar, *Çatalhöyük Kadınları*, Seramik (Kılıç, 2024, s. 32).

Görsel 5. Gül Erali, *Toprağın Tanrıçaları*, Seramik (Kılıç, 2024, s. 32).

Görsel 6. Serap Ünal, *Bellek Anadolu*, Seramik (Kılıç, 2024, s. 36).

Türk tarihinde, kadın figürü doğurganlık özelliğiyle bolluk ve bereketin simgesi olarak erken dönemlerden itibaren önemli bir yer tutmuştur. Türk sanatının önde gelen eserlerinde, kadın, koruma, besleme, üretkenlik, birleştirme, bereket ve diğer pek çok sembolik anlam taşıyan motiflerle öne çıkmaktadır (Gürçay Yılmaz ve Pazarlıoğlu, 2024, s. 122). Görsel 4, 5 ve 6'da yer alan Çatalhöyük Ana Tanrıça figüründen esinlenen seramik sanatçıları, bu arkaik imgeyi çağdaş sanat bağlamında yeniden yorumlayarak toplumsal ve kültürel söylemler geliştirmişlerdir. Neolitik döneme ait olan bu figür, doğurganlık, bereket ve dişil güç sembolü olarak tarih boyunca birçok sanatçı tarafından farklı malzeme ve teknik yorumlamalarla ele alınmıştır. Günümüz seramik sanatçılarının bu figürü yeniden üretme süreci, hem geleneksel el işçiliğiyle olan bağı koruma hem de geçmişin sembollerini izleyici ile yeniden buluşturma çabalarını bünyesinde barındırmaktadır. Malzemenin doğasına uygun olarak şekillenen bu eserler, sanatçılar tarafından sadece tarihsel bir obje olarak değil aynı zamanda bugünün dünyasında hâlâ geçerliliği olan güçlü bir kavramsal ve sanatsal araç olarak da kullanılmaktadır.

Çatalhöyük “Boğa Başı/Boynuz” İmgesi ve Sanatçı Okumaları

Tek tanrılı dinler ortaya çıkmadan önce toplumlar; insan, bitki ve insan hayvan karışımı gibi çeşitli şekilleri kullanarak tanrısal figürü sembolize etmişlerdir, bu durum bilinen insanlık tarihinde gözlemlenmiştir. Yazarak tarihin kayıt edildiği

dönemden önceki zamanları anlamaya olanak sağlayan arkeolojik kalıntılar arasında, dinsel inanışla ilgili olduğu düşünülen tanrı sembollerinden biri de boğa başı ve boynuz kavramıdır (Aktan, 2018, s. 1221). Güç, bereket ve şans sembolü olan, geçmişte tanrıları betimlemede kullanılan boynuz figürü günümüzde etkisini sürdüren güçlü semboller arasında yer almaktadır. Boynuz, estetik biçimi ve ait olduğu hayvanların fiziksel ve manevi özellikleri nedeniyle, geçmişte kült objeleri için en çok tercih edilen figürlerden biri olmuştur. Boynuzlu dişi ve erkek hayvanlar, üreme, bereket ve güç gibi ortak özelliklere sahiptir. İlkel insan için neslinin devamı, barınma, beslenme ve korunma gibi temel ihtiyaçların giderilmesini sağlayan bu hayvanlar, tehlikelerden sakınmak için de güçlü bir figür olarak görülmüştür. İnanç değişikliğine uğramamış bazı toplumlarda çeşitli boynuz figürü ve motifleri kült objesi olarak kullanılmaya devam etmektedir. Bazı toplumlarda inanç sisteminde değişiklik yaşanmadığı için boynuz figürü ve motifleri kült objesi olarak kullanılmaya devam ederken, inanç ve toplumsal yapısında dönüşüm geçiren toplumlarda ise anlam değiştirerek günlük yaşam ve kültürel etkinlikler içinde varlığını sürdürmüştür (Öztürk ve Başbuğ, 2022, s. 59-60).

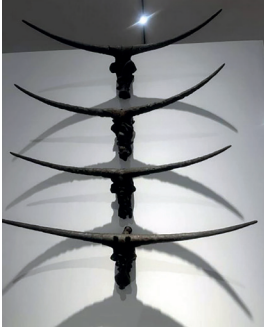


Görsel 7-8. Çatalhöyük Neolitik Yerleşkesi, Boğa Başları

Çatalhöyük halkının yaşadığı evler tek katlı olup kerpiçten yapılmışlardır. Bu evlerin penceresi olmamakla birlikte, içeri girmenin tek yolu da damda yer almaktadır. Genellikle iki odadan oluşan bu evlerin büyük bölümü, uyuma, oturma ve yemek pişirme alanı olarak kullanılan ana odadan, diğeri ise depo işlevi gören ek bir odadan meydana gelmektedir. Evler, yan yana bitişik nizamda inşa edilerek mahalle benzeri yerleşim kümeleri oluşturmuş, bu yapıların ortasında geniş avlular yer almıştır. Dinsel amaçlı olduğu düşünülen bu alanlarda duvarlara resimler, kabartmalar yapılmış ve üzeri kille kaplanmış boğa başları bulunmuştur. Atalar kültüyle bağlantılı olabileceği öne sürülen insan kafatasları, duvara monteli boğa başlarının altına yerleştirilmiştir (Sevin, 2004, s. 49-51-52).

Boğa kafataslarının altına yerleştirilen insan kafatasları, boğanın diğer hayvan kafataslarından farklı ve özel bir dinsel anlam taşıdığı fikrini en güçlü şekilde

destekleyen unsurdur. “Tapınak E.VII.21’in tabanı üzerinde dört kafatası bulunmuştur. Kafataslarından biri bir sepet içinde batı duvarındaki boğa başının altına, ikincisi doğu duvarın ortasındaki boğa başının hemen altına, diğer ikisi ise akbabaların betimlendiği platform üzerine bırakılmıştır” (Beydiz, 2016, s. 105). Oda içindeki boğa kafatasları ve insan kafataslarının yerleştirilme biçimi, boğanın dinsel bir anlam taşıdığı düşüncesini desteklemektedir (Aktan, 2018, s. 1222).



Görsel 9. Ayhan Yılmaz, *Çatalhöyük Boynuzları* (Kılıç, 2024, s. 38).

Görsel 10. Ferit Cihat Sertkaya, *Boynuzlar, Seramik* (Kılıç, 2024, s. 42).

Görsel 11. Emet Egemen Işık Aslan *Boynuz Yorumu, Seramik* (Çirkin Uyanık, 2022, s. 1616).

Sanatçılar, Anadolu topraklarının arkeolojik zenginliğini eserlerinde değişik biçimlerle ve yorumlarla kullanarak üretimde bulunmaktadır. Bu durum ise, kendi içinde zenginlik yaratan bir olgu haline dönüşmektedir (Sarıç, 2016, s. 43). Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Konya Büyükşehir Belediyesi ortaklığıyla oluşturulan Belleğin İzi: Neolitik Kent Çatalhöyük sergisinde yer alan çalışmada Çatalhöyük figürlerinden etkilenerek, boğa boynuzlarının evin içine ritüel olarak asılmasından ilham alan sanatçı Ayhan Yılmaz yarı natüralist ve yarı soyut bir biçimde yorumlamalar yapmıştır (Görsel 9). Ayrıca, Ferit Cihat Sertkaya, seramik pano çalışmalarında gücü simgelemesi ve inanç kavramının ön plana çıkmasından dolayı boğa başı kullanmaktadır (Görsel 10) (Kılıç, 2024, s. 38- 43).

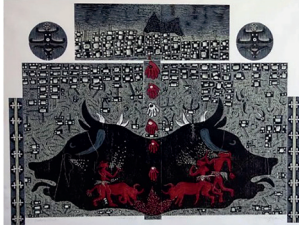
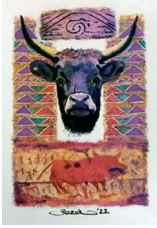
Çatalhöyük’te boğa başları ve boynuzları, hem Toprak Ana’nın gücünü destekleyen bir unsur hem de baş tanrının erkek figür olarak varlığını simgeleyen bir işaret olarak değerlendirilebilir. Yağmur, şimşek ve fırtına gibi doğa güçleriyle göksel tanrı insanlığın ekinlerinin geleceğine yön verir. Tarım üzerindeki etkisi ve gücü nedeniyle, ya bolluk ya da kıtlığa sebep olan göksel güç boğa ile sembolize edilmiş ve bu yüzden boğa kutsal kabul edilmiştir (Aktan, 2018, s. 1227). Akademisyen/sanatçı Emet Egemen Işık Aslan, kült gücün ve bereketin simgesi olarak Anadolu kültürlerinde yer alan boğa başı

ve boynuzunu çalışmalarında sıklıkla kullanmaktadır (Görsel 11) (Bozdemir, 2015:49). Kült objeleri, kutsal hayvanları veya ritüel amaçlı figürinleri imge olarak eserlerine dahil eden sanatçı, genç kuşak sanatçılara örnek gösterilebilir (Çirkin Uyanık, 2022, s. 1617).



Görsel 12. Merve Kılıç, *Boynuzlu Ev 4*, 2024, *Seramik Heykel*, (Kılıç, 2024, s. 52).

Merve Kılıç Çatalhöyük Duvar Figürlerinin Günümüz Seramik Sanatında Uygulanışı başlıklı lisansüstü tez çalışması kapsamında; boynuz kavramına farklı bir bakış açısı sunarak, seramik malzeme ile yaptığı boynuzları daha sonrasında plaka tekniği ile küçük kerpiç görünümlü evler aracılığı ile birleştirmiştir (Görsel 12) (Kılıç, 2024, s. 52).



Görsel 13. Barış Bozok, *Çatalhöyük Serisi*, 2022, *Karışık Teknik*, 30x42 cm, (Bozok, 2022, s. 1591).

Görsel 14. Hasan Kıran, *Çatalhöyük*.

Görsel 15. Naile Çevik, *Gözlem Sandalyesi Serisi II*, 2022 (Kayahan ve Çevik, 2024, s. 604).

Görsel 13'teki Barış Bozok'a ait çalışmada, çok renkli geometrik desenlerle bir zemin oluşturulmuş ve bu kompozisyonun merkezine gerçekçi bir boğa başı konumlandırılmıştır. Kompozisyonun alt kısmında ise, Çatalhöyük duvar resimlerinde görülen boğa figürü temsil edilmektedir. Bu figür, duvar resimlerinde kullanılan kırmızı/kırmızı tonlarla oluşturulmuştur (Bozok, 2022, s. 1591). Hasan Kıran'a ait çalışmada ise siyah leke olarak gözümüze çarpan boğa başı simetrik olarak tasvir edilmiştir. Egemen siyah lekenin içerisinde Çatalhöyük duvar resimlerinde karşımıza çıkan av sahnelerindeki kırmızı tonlar ile betimlenmiştir. Siyah lekenin etrafını çevreleyen gri tonlar resmin bir bütün olarak algılanmasına yardımcı olur ve aynı zamanda iki yan tarafta bulunan dikey şeritler kompozisyonda dengenin sağlanmasına yardımcı olmaktadır (Görsel 14) (Güven, 2025). Farklı alanların birleşiminden doğan

projeler, düşündürücü, geliştirmeye yönelik ve zihin açıcı bir yapıya sahiptir. Herhangi bir alanda yeni bir malzeme ya da teknik deneyen ve bu yenilikleri kendi alanlarında uygulayabilen bilim insanları ya da sanatçılar, zihinsel süreçleri besleyerek sürekli olarak yeniliğe ve yaratıcılığa yönlendiren bir süreci şekillendirmektedirler (Pazarlıoğlu Bingöl, 2022, s. 370). Bu bağlamda Görsel 15'te Naile Çevik'in, Gözlem Sandalyesi Serisi'nde yer alan çalışması linol baskı, elle müdahale ve dijital baskı tekniklerini kullanarak Çatalhöyük evlerinin kent görünümünü çağrıştıran üst üste dizilimini odağına alan özgün sandalyeler tasarlamıştır (Kayahan ve Çevik, 2024, s. 604). Ayrıca bu çalışmanın sağ tarafında yer alan boğa imgesi, Çatalhöyük duvar bezemelerinde yer alan boğa imgelerinden esinlenerek tasarlanmıştır.

“Boğa Başı/Boynuz” İmgesine Dair Bireysel Söylemler

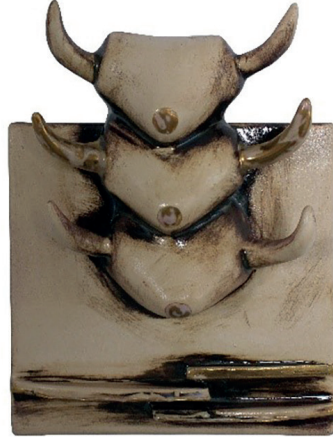
Değer aktarımının önemli basamaklarından biri olarak arkeoloji yer almaktadır. Arkeoloji biliminin sağladığı veriler, farklı disiplinler için yeni keşiflerin önünü açmakta ve çeşitli alanlara değerli bilgiler kazandırmaktadır. Kazı çalışmalarıyla elde edilen bulgular, geçmişin anlaşılmasını sağlarken günümüz ve gelecek için de önemli bir rehber niteliği taşımaktadır. Tüm sanat dalları, arkeolojiden büyük ölçüde yararlanmakta; seramik, heykel, fotoğraf, resim ve mimari gibi pek çok alanda hem görsel hem de bilimsel açıdan önemli kaynaklar sunmaktadır (Balyemez, 2018, s. 906-917).

Günümüzde seramik, işlevselliğinin ötesinde estetik açıdan da değerli bir malzeme olarak öne çıkmakta ve sanatçısının ellerinde duyguları ve hisleri yansıtan özgün eserlere dönüşmektedir. İnsanlık tarihi kadar köklü bir geçmişe sahip olan seramik sanatı, çağlar boyunca sanatın evrimsel sürecine eşlik etmiş ve teknolojik yenilikler ile gelişmeler sayesinde ilk dönemlerdeki önemini günümüzde de sürdürmektedir (Ağırlar, 2019, s. 5). Çağdaş sanat uygulamalarında, sanatçılar nesnelere, anıları, kültürel özellikleri, sosyo-ekonomik ya da politik görüşleri doğrultusundan bireysel şekilde yorumlayarak onlara yeni anlamlar yükleyerek sanat nesnesine dönüştürmektedirler (Bingöl ve Keskin, 2023, s. 142).

Sanatta ifade edilmek istenen düşünce, kimi zaman benzerliklerden, kimi zaman ise zıtlıklardan faydalanılarak aktarılır. Malzeme bakımından farklı olan boynuz ve seramik, ifade ettikleri değerler bakımından benzerlik sunmaktadır. Genel tanımı toprak olan yani seramiği oluşturan kil, bereketi ile çoğalmayı sağlayarak insanın güçlü ve umutlu bir şekilde nesiller boyu yaşamasına olanak sağlayan bir özelliği meydana çıkarmaktadır. Boynuz formunun sahip olduğu estetik çekicilik, seramik sanatı ile boynuz figürü arasında kurulan bir bağlantı niteliğindedir (Öztürk ve Başbuğ, 2022, s. 60).



Görsel 16. Rasim Bağırılı, Öykünme Serisi I, 2025, Seramik Elle ve Kalıpla Şekillendirme, 30 x 15 cm.



Görsel 17. Rasim Bağırılı, Öykünme Serisi II, 2025, Seramik Elle ve Kalıpla Şekillendirme, 20 x 15 cm.

Araştırmanın bu bölümünde, Rasim Bağırılı'nın son dönem çalışmalarından “Öykünme Serisi” kapsamında yer alan 4 farklı seramik kompozisyon incelenmektedir. İnsanlık tarihindeki öneminden yola çıkılarak Çatalhöyük kültüründe oldukça önemli bir yere sahip olan boğa başı/boynuz imgelerini odağına alan kişisel uygulamalarında sanatçı stilize edilmiş boğa kafalarını ve belirgin boynuzlarıyla birlikte görmektediriz. Kompozisyonda yer alan seramik boğa formlarının oluşturulmasında elle ve kalıpla şekillendirme yöntemleri kullanılmıştır. Şekillendirilen seramik formlarda, vakumlu beyaz kil, döküm kili ve sarı şamotlu kil kullanılmıştır. Görsel 16'da yer alan “Öykünme Serisi I” isimli çalışmada kırmızı demir oksit, diğer üç çalışma da (Görsel 17-18-19) ise mangan oksit kullanılmıştır. Ayrıca tüm çalışmalarda kullanılan bu oksitler aracılığı ile arkeolojik buluntuların geçmişten gelme özelliğine vurgu yapılmak istenmiştir. Özellikle monokrom renkler tercih edilen bu çalışmalar mat şeffaf sırta sırlanmış ve boynuz gibi vurgu yapılmak istenen alanlar kompozisyon dahilinde altın lüster ile renklendirilmiştir. Altın lüster ile yapılan bu vurgu özellikle boğaların boynuzları ve kompozisyonların sınırlarında kullanılmıştır.



Görsel 18. Rasim Bağırılı, Öykünme Serisi III, 2025, Seramik Elle ve Kalıpla Şekillendirme, 29x16 cm.



Görsel 19. Rasim Bağırılı, Öykünme Serisi IV, 2025, Seramik Elle ve Kalıpla Şekillendirme, 30 x 18 cm.

Uygulaması yapılan tüm tasarımlarda özellikle boğa başlarının istiflenerek oluşturulan kompozisyonlarda kalıpla üretim tercih edilmiştir. Boğa başlarının keskin ve detayları ile ortaya konabilmesi bakımından kalıpla şekillendirme yöntemi seçilmiştir. Zemin kompozisyonlarında köşe ve daire ile oluşturulan yapılar Çatalhöyük mimari evlerine gönderme yapmaktadır. Bu evlerin yan yana ve üst üste dizilimleri kompozisyonların genelinde biçim olarak vurgulanmaktadır. Seramik çalışmalarının tamamında hem dönemin ruhunu yansıtabilmek için hem de bir esin kaynağı olarak kompozisyonların odağına boğa başı/boynuzu yerleştirilmiştir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

Kökleri kadim bir gelenekten gelen seramik sanatı, kili şekillendirmenin yanı sıra üretenin bireysel, toplumsal ve kültürel benliğini de bir esin kaynağı olarak “bünyesine” aktarmaktadır. Bu süreç nesiller boyu aktarılan anonim bir kültürel bilgi niteliği de taşımaktadır. Kültür ve onun yansıması olan bireysel/toplumsal yaşam şartları değerlendirildiğinde geçmişin tanıklıkları bir anlamda günümüze ışık tutmaktadır. Bu süreç kendi içinde sanatçıların yeni imgelemlerini oluşturmalarına da olanak tanımaktadır.

Anadolu topraklarının üretim ve kültür bakımından ortaya koyduğu verimliliğin bir yansıması olan Çatalhöyük antik yerleşkesi özelinde yapılan değerlendirmeler sonucu çağdaş sanat alanında üretimlerde bulunan sanatçıların bu dönemden

esinlenerek üretimlerde bulunması dikkat çekmektedir. Çatalhöyük özelinde tarihlenen insanoglunun yerleşik yaşam koşullarına geçmesi bir anlamda günümüz kent yaşamının ve toplumsal yapının ilk temelleri olarak değerlendirilebilir. Bu sürecin sanat ve sanatçılara yansımaları kavramsal süreçte bir anlamda geçmişin izleri olarak da görülebilir. Sanatçıların kendilerini ifade etme olanakları söz konusu olduğunda ortaya çıkan sanatsal üretimler bir parmak izi kadar öznedir. Bu durum her sanatçının üretimlerinde konu ve malzemenin aynı olmasına bakılmaksızın kendini ifade edebilmenin öznelliğine/özgünlüğüne odaklanmaktadır.

Bu bağlamda çalışma kapsamında ele alınan birçok sanatçı farklı disiplinlerde Çatalhöyük kültüründen esinlenerek üretimlerde bulunmuştur. Bu sanatsal üretimlerin ortak paydası Çatalhöyük antik yerleşkesine ait fiziksel ve kültürel yapı taşlarının günümüz sanatına yansımaları olarak değerlendirmek mümkündür.

Çalışmanın Bireysel Söylemler bölümünde ise Rasim Bağırılı'nın Çatalhöyük kültüründen esinlenerek ortaya koyduğu Öykünme Serisi I-II-III ve IV isimli üretimleri yer almaktadır. Bu seri, boğa başı/boynuz ana temasına dair seramik üretimleri içermektedir. Bağırılı'nın bu seri çalışmalarında boğa başı teması güç, kudret, mülkiyet ve egemenlik gibi kavramlara gönderme yapmaktadır. Özellikle boğa başının düz zeminde yer alan seramik yüzeylerde istifi bir kontrast yaratmaktadır. Bu ifade ile geçmiş ve geleceğin bir ortak buluşma noktası olan “günümüz” ve seramik sanatına yansımaları söz konusudur.

Genel bir yaklaşım ile değerlendirildiğinde üretim alanı ve disiplini fark etmeksizin, sanatçılar, geçmiş ve gelecek arasında insanlığın ortak kültürel miraslarını bir köprü olarak kullanarak Çatalhöyük kültürünü bir esin kaynağı olarak yorumlamaktadırlar. Çatalhöyük imgelerinin ve kültürel yapılarının bu kullanımı bir anlamda toplumsal hafızaya da işaret etmektedir. Bu durum gelecek kuşaklara bilgi ve kültürel yapının aktarılması için değerli katkılar sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Ağırlar, N. (2019). Hitit seramik ve bezemelerinin Türk seramik sanat eğitimcilerinin yapıtlarına yansımaları [Yüksek lisans tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. Samsun.

Aksoy, M., & Çetin, K. (2018). Çatalhöyük mutfak yapıları ve araç-gereçlerinin 21. yüzyıl mutfak kültürüne yansımaları. *Journal of Tourism & Gastronomy Studies*, 6(1), 125–141.

Aktan, G. (2018). Çatalhöyük'te çıkarılan boğa boynuzlarını anlamlandırmada antik dönem mitolojilerindeki boğa figürü. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(50), 1221–1228.

Balyemez, A. (2018). Sanatı besleyen bir disiplin: Arkeolojiden ilham alan seramikler. *Ulakbilge*, 6(26), 903–919. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-06-26-05>

Beydiz, M. G. (2016). Mitolojiden sanata hayvan imgesi. *Arkeoloji ve Sanat Yayınları*.

Bingöl, M., & Keskin, B. (2023). Sanattan temel tasarıma nesne-anlam üzerine yorumlamalar. *Akademik Sanat*, 19, 140–156.

Bozdemir, O. (2015). Boynuzlu hayvan figürlerinin seramik formlarda yorumu [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi].

Bozok, B. (2022). Çağdaş sanat uygulamalarında antik bir kent: Çatalhöyük. *Tarih Okulu Dergisi*, 58, 1581–1596.

Çirkin Uyanık, N. (2022). Çağdaş Türk seramik sanatında arkaik kült obje imgelemi. *İdil*, 99, 1609–1619.

Erdal, O. (2024). Doğadan ilham: Biyomimikri ve seramik sanatının sentezi. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 14(4), 887–901. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1511526>

Gürçay Yılmaz, C., & Pazarlıoğlu, M. (2024). Türk resim sanatı tarihinde öncü kadın ressamlar. *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 34, 121–139.

İpşiroğlu, N. (2010). Görsel sanatlarda alımlama ve sanatlararası etkileşim (Sanat Kuramları: 07). *Hayalbaz Kitap*.

Karaaslan Gasimov, F. (2008). Neolitik çağ Çatalhöyük kültür unsurlarının çağdaş Türk seramik sanatına etkileri [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Kayahan, Z., & Çevik, N. (2024). Sandalye teması üzerine sanatsal söylemler. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 10(4), 595–608.

Kılıç, M. (2024). Çatalhöyük duvar figürlerinin günümüz seramik sanatında uygulanışı [Yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Onur Erman, D. (2019). Antik çağdan günümüze seramik kültürü ve sanatında doğurganlık kavramı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 24, 143–169.

Özdoğan, M. (2007). Neolitik dönem günümüz uygarlığının temel taşları. In N. Başgelen (Ed.), *12000 yıl önce: Uygarlığın Anadolu'dan Avrupa'ya yolculuğunun başlangıcı – Neolitik Dönem* (pp. 9–21). Yapı Kredi Yayınları.

Öztürk, M. (2017). Çatalhöyük arkeolojik sit buluntularının sanat eğitimi ve pratiklerine katkısı [Doktora tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].

Pazarlıoğlu Bingöl, M. (2022). Sanatta disiplinlerarasılık. In M. C. Atalay (Ed.), *Güncel sanat okumaları I* (pp. 365–391). Hiperyayın.

Sarıncı, K. Ö. (2016). Çağdaş Türk seramik sanatında arkeolojik imgelem. *Sanat Dergisi*, 28, 37–46.

Sevin, V. (2004). *Anadolu arkeolojisi* (4. basım). Der Yayınları.

Tüncer, B., & Bulut, İ. (2019). Arkeo-turizm potansiyeli açısından Çatalhöyük. *Journal of International Social Research*, 12(64), 278–292.

Uyanık, N., & Berk, F. M. (2016). Mekân-şehir ve medeniyet bağlamında Çatalhöyük. *Çatalhöyük Uluslararası Turizm ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 16, 1–16.

İNTERNET KAYNAKLARI

Güven, H. (2025). Hasan Kıran baskıları. Portfolyou. <https://www.portfolyou.com/yazilar/hasan-kiran-baskilari/>

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1 https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/10-maddede-neolitik-yerlesim-catalhoyuku-anlamak_3_134341.html, Erişim Tarihi: 27.02.2025.

Görsel 7- 8: https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/10-maddede-neolitik-yerlesim-catalhoyuku-anlamak_3_134341.html, Erişim Tarihi: 27.02.2025.

Görsel 14: Hasan Kıran, Çatalhöyük. <https://www.portfolyou.com/yazilar/hasan-kiran-baskilari/>, Erişim Tarihi: 27.02.2025.

Görsel 16-17-18-19: Rasim Bağırılı Kişisel Arşivi.

SERAMİK BÜNYELERDE “KADIN PORTELERİ” ÜZERİNE BİREYSEL SÖYLEMLER

INDIVIDUAL DISCOURSES ON “PORTRAITS OF WOMEN” IN CERAMIC BODIES

Dr. Öğr. Üyesi Seda Özcan Özden

Kapadokya Üniversitesi,
Mimarlık, Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
seda.ozcan@kapadokya.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-9181-9326

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 13 Mayıs 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 11 Haziran 2025

Öz

Küreselleşme ile birlikte farklı disiplinlerin arasındaki duvarlar eriyerek günümüz sanatının uygulama biçimlerine yön vermeye başlamıştır. Birbirinden beslenen disiplinler arası yaklaşım ile sanatçılar, çeşitli malzeme ve tekniklerin sunduğu imkânları kendi özgünlükleri ve ifade özgürlükleri çerçevesinde değerlendirerek sanat dünyasında büyük bir çeşitliliğin oluşmasına katkıda bulunmakla birlikte, dönemlerine özgü imgeler üreterek sanatsal yönelimlere etki etmektedirler. Bu bağlamda, kadın imgesi tarihsel süreç boyunca toplumsal değerleri, kültürel kodları ve teknolojik gelişmeleri yansıtan bir göstergeye dönüşmüştür. Sanat, toplumsal yapıdan bağımsız düşünülmemeyeceğinden, kadın temsilleri üzerinden dönemsel kadın algısı okunabilmektedir. Bu çalışma, sanatta kadın imgesinin seramik sanatı bağlamında portre okumalarını ele almakla birlikte sanatta kadın portrelerinin teknik olanaklarla dönüşümünü ve Seda Özcan Özden'in seramik üretimlerinde kadın imgesine yaklaşımını incelemektedir.

Abstract

With globalization, the barriers between disciplines have dissolved, reshaping artistic practices. Through an interdisciplinary approach, artists enrich the art world by creatively using diverse materials and techniques within their originality and freedom of expression. They produce images specific to their periods and influence artistic trends. Within this framework, the female image has historically reflected social values, cultural codes, and technological changes. Since art is inseparable from the social structure, representations of women offer insights into how societies perceived women over time. This study focuses on the portrayal of the female image in the context of ceramic art, examining the technical transformations of female portraits and Seda Özcan Özden's unique approach to representing women through her ceramic works.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Portre, Sanat, Çağdaş Sanat, Seramik.

Key Words: Woman, Portrait, Art, Contemporary Art, Ceramics.

GİRİŞ

Sanat ediminde kadın imgesi, sanat tarihi boyunca estetik, toplumsal ve ideolojik söylemlerin kesişim noktasında yer almıştır. Kadın portreleri, sadece bireysel temsiller olarak değil, aynı zamanda dönemlerinin kültürel kodlarını da yansıtan görsel unsurlardır. Bu bağlamda, sanatta bir ilham kaynağı olarak kadın portreleri sanatçının öznel bakışıyla birlikte oluşturulan imgelerin anlamlarını okuma yönünde oldukça önemli bir yere sahiptir. Sanat tarihinde kadın kavramı, hem temsil nesnesi hem de üretici özne olarak çok katmanlı bir şekilde ele alınmıştır. Uzun süre boyunca kadınlar, sanat eserlerinde idealize edilmiş bedenler, mitolojik figürler ya da duygusal semboller olarak yer almış; ancak sanat üretim süreçlerinde görünmez kılınmışlardır. Feminist sanat eleştirisi ve toplumsal cinsiyet kuramlarının etkisiyle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu durum sorgulanmaya başlanmış, kadın sanatçılar kendi bedenlerini, deneyimlerini ve kimliklerini merkez alarak sanatsal üretimlerini dönüştürmüşlerdir. Böylece kadın kavramı, sadece temsile dair bir mesele olmaktan çıkıp, sanatın politik ve toplumsal bağlamlarını açığa çıkaran bir analiz alanına dönüşmüştür. Bu çerçevede sanat, kadın deneyimlerinin görünür kılındığı, ataerkil normların sorgulandığı ve öznenin yeniden tanımlandığı bir mecra olarak önem kazanmıştır.

Aydın'a göre (2009, s.171), “Günümüz sanatı, öznenin gerçeği sorgulayarak ürettiği bir eylem ya da çok katmanlı çağrışımlarla dolu bir tasarım nesnesi biçiminde, sanatı kendisine özgü bir gerçeklik alanı olarak tanımlamamıza yol açmaktadır”. Ayrıca sanat, toplumun karmaşıklıklarını, özlemlerini ve çelişkilerini yansıtan, insanlığın kolektif bilincine kısa bakışlar sunan bir aynadır. Bu ayna aynı zamanda geçmişini koruyan, bugünü aydınlatan ve geleceği tasavvur eden bir hafıza aracıdır (Kayahan ve Arslan, 2024).

Kadın imgesi antik dönemde zaman zaman inanç nesnesi olarak kullanılsa da modern dönemlerde kadın kavramının her iki cinsiyetten sanatçıların çalışmaları ile öz varlığını sorgulamaya ve yerleşik değerlere karşı mevcudiyetini sağlamlaştırmaya çalışılmış olduğu gözlemlenmektedir (Çevik, 2016, s. 341). Kadının her zaman toplumların ayrılmaz ve önemli bir unsuru oluşu, insanlık tarihi boyunca her kültür ve dönemde izlenmektedir (Kızılkaya, 2004).

Çağdaş Sanatta Portreler Üzerine

Portre, edebiyat, resim, fotoğraf ve heykel gibi farklı sanat disiplinlerinde, bir bireyin yüzü ve yüz ifadesinin betimlenmesiyle ortaya konan eserlerdir ve genel olarak figüratif tüm anlatımların kapsamında görülen sanatsal

uygulamadır. Portrenin amacı, bireyin dış görünüşünü, duygusal durumunu ve benliğini olanca açıklığıyla yansıtarak kişinin suretini ölümsüzleştirme, anıları belgeleme, cinsiyetin iktidarını sorgulama ya da kendi ile yüzleşme isteği olarak düşünülmektedir (Uysal, 2009, s. 108; Kara, 2001, s. 1).

Portreler, meydana çıktıkları ilk dönemden günümüze dek plastik sanatlarda sıklıkla ele alınan bir tema olarak varlığını sürdürmektedir. Kişinin “benlik” duygusunu en derin haliyle yansıtan portreler, sanatçılar tarafından kalıcı bir forma bürünmektedir. Tarihsel süreç incelendiğinde, portrelerin çoğu zaman toplumların düşünsel yapısıyla örtüşen anlamlar taşıdığı görülmektedir. Sanatsal üretim biçimleri, teknolojik ilerlemelerle birlikte dönüşüm geçirirken, portrelerin işlevi ve kullanıldığı bağlamlar da bu değişimden etkilenmiştir. Özellikle fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte portre sanatında belirgin bir kırılma yaşanmış; günümüzde ise portre, kazandığı yeni anlamlar ve ifade biçimleriyle sanat alanında önemini korumaya devam etmektedir (Kayahan, 2019b, s. 399).

Karakterimizin ve duygularımızın en belirgin olarak yansıdığı organ, yüzümüzdür. Özellikle duyguların bir aynası görevindeki gözlerin de yer aldığı yüz, bir insanı tanımak/tanımlamak ya da anlamak için en önem verdiğimiz alandır. Pek çok kültürde ruhun kalpte değil, başta konumlandığı inancı dikkate alındığında, yüzün bedenden farklı olarak ruhu temsil ettiği söylenebilmektedir. Bedende herhangi bir diğer organın eksikliği fiziksel bir yetersizlik oluştururken, yüzün yokluğu bireyi adeta kimliksizleştirir; bu da yüzün insan olma halindeki belirleyici rolünü ortaya koymaktadır (Kocabıyık, 2010, s.92). Bu genel değerlendirme ile yüzlerimiz kimliğimiz gibidir. Tüm duyguları yansıtan mimik ve jestler ile insanları tanır onlar hakkında ilk izlenimimizi oluştururuz. Sevinçlerimizi, hüznümüzü, öfkemizi, korkumuzu ya da geçmiş anılarımızı taşıyan karakterimizin bir yansımasıdır yüzlerimiz (Köşker, 2015). Ortaçağ’da yeniden üretmek anlamına gelen *protrato* sözcüğünden gelen portre kavramı sanatçısı tarafından modeline yüksek derecede benzetilerek oluşturulan başın ön planda olduğu ve omuzları içine alan resim türü şeklinde tanımlanmaktadır (Akın, 2010). Portre, tarihsel süreçte sıklıkla dini inançlarla ilişkilendirilmiş; ölümden sonraki hayatta kimliğin korunması, ölümsüzlüğe ulaşma arzusu, güç ve otorite kurma isteği ile soyluluğa ait olmanın simgesel bir ifadesi olarak işlev görmüştür (Akkan, 2014, s. 6).

İktidarı ve gücü temsil eden portrelerin tanımlama gücü onu siyasi iktidarların kendini tanıtmaya ve tanıyan kişiler üzerinde bir otorite kurmak için kullanmalarına sebep olmuştur. Bazı prens ve prensesler yaşamları boyunca fiziksel olarak güçsüz, hastalıklı ya da zihinsel dengesi bozulmuş bireyler olmalarına rağmen, portrelerinde imparatorluk ve devlet propagandasına hizmet edecek şekilde

sağlıklı, zarif, insancıl ya da idealize edilmiş fiziksel özelliklerle tasvir edilmişlerdir (Ayyıldız, 2017; Özgan, 2013).

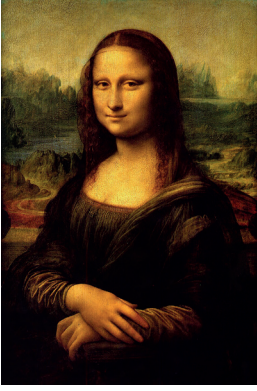
Plastik sanatlar alanında portre çalışmaları M.S.I. yüzyıllara kadar uzanır. İtalya'dan başlayarak tüm Akdeniz'e yayılan bu sanatın ilk olarak Roma Dönemi ile belirginlik kazandığı söylenebilmektedir. 4. yüzyıl dolaylarında, bireylerin fiziksel görünümleri idealize edilerek tasvir edilmeye başlanmıştır; ancak Roma, bu idealize edilmiş portreleri siyasi otoritesini pekiştirmek amacıyla araçsallaştırmıştır. Dönemin hükümdarları, büstler, resimler, heykeller ve sikkeler üzerindeki portreleri, ulaşmak ya da göstermek istedikleri politik ve toplumsal statülerin görsel temsilleri olarak kullanmışlardır (Turani, 2011).

İnsanlar arasındaki farklılıkların öneminin artması portrenin gelişiminde etkisini göstermiştir (Kurt, 2011, s.26). Portre, sanatçılar için yalnızca bireyin kendine yönelik bakışını değil, aynı zamanda bu bakıştan yola çıkarak çevresindeki dünyaya karşı takındığı tutumu ve modern dünyanın olumlu ya da olumsuz yönlerini sanatsal bir perspektifle sorgulama olanağı sunan güçlü bir ifade aracıdır (Usta, 2015, s. 229). Bir başka deyişle, portreler sanatçının imgeyi yüzeyde kalıcı kılma arzusunun bir yansıması olarak görülebilmektedir. Üretildikleri dönemin koşullarıyla birlikte ele alındığında, bu portreler zamanın tanığı olan yüzlerin günümüze ulaşmasını sağlamaktadır. Böylece, sanatçının eseri üzerinden yüzyıllar geçse bile, bu çalışmalar tarihsel ve kültürel bağlamda nesiller boyunca değerini korumaya devam etmektedir (Ayyıldız, 2017, s. 5).

Portre sanatının gelişimi iki yönde kendini gösterir. Birincisi, estetik yaratının değer kazanması ikincisi, gerçekçi tavrın önemsenmesidir. Bu tavırla birlikte portrenin fonu daha da serbestleşmiştir. Öyle ki, 15. yüzyıl sonunda portre ustaları seçtikleri konuya bu yönde müdahale ederek bir karakter oluşturmuşlardır. Bu dönemde dini konuların yanı sıra, portre sanatında da uzmanların yetişmesine tanık olmaktadır. Dürer'den Holbein'a, Tiziano'dan Bronzino'ya Velazquez'den Van Eyck'a ve Rigaud'a değin çağının önemli sanatçılarının günümüzde de korunan eşsiz portrelerine tanıklık etmekteyiz. Bu dönemlerde kişilerin sosyal yapıları ile psikolojik durumlarını gösteren portreler de yapılmaya başlanmıştır. Dönemin sanatsal akım ve beğenilerini yansıtan bu portreler aynı zamanda yine o dönemin teknik arayışlarının/çözümlemelerinin de tanığı durumunda bulunmaktadır (Akin, 2010, s. 36).

Sanat tarihinin en çok tanınan portrelerinden biri olan Leonardo da Vinci'nin ünlü Mona Lisa tablosu, sahip olduğu sırlarla da ilgi toplamaktadır. Leonardo'nun resim sanatına kazandırdığı önemli yeniliklerden biri olarak bilinen "sfumato" tekniği, ışık ve gölge geçişlerinin yumuşak biçimde kaynaşmasıyla ortaya çıkan puslu ve belirsiz bir etki olarak tanımlanabilmektedir. Bu sayede, resimdeki formların keskin sınırlar yerine, hafif bir ışığın içinde eriyerek yumuşak bir

görünümüne kavuştuğu izlenebilmektedir (Akın, 2010, s. 34). Görsel l’de yer alan Leonardo da Vinci’nin *Mona Lisa* adlı eseri, yalnızca teknik ustalığıyla değil, kadın imgesine yüklediği anlamla da sanat tarihinde özel bir yere sahiptir. Leonardo da Vinci’nin 16. yüzyılda yaptığı ve imzasız-tarihsiz oluşuyla dikkat çeken *Mona Lisa*, Giorgio Vasari gibi bazı sanat tarihçilerine göre Francesco del Giocondo’nun eşi Lisa Gherardini’nin portresidir. Üçgen kompozisyonlu bu figür, izleyiciyle arasına bilinçli bir mesafe koymasının yanı sıra arka plandaki manzara ise atmosferik perspektif ve sfumato tekniğiyle derinleştirilmiştir. Kaş ve kirpiklerin eksikliği, zamanla silinmiş pigmentlere bağlansa da modele soyut bir ifade kazandırırken modelin kadını kimliğini belirsizleştirir. Ellerin zarif duruşu, dönemin nezaket anlayışını yansıtırken, eserin ardındaki gizemli atmosfer, *Mona Lisa*’nın izleyiciyi izliyormuş hissiyle daha da güçlenir. Ayrıca bu portre, idealize edilmiş bir kadın tasvirinden çok, zamansız ve evrensel bir simgeye dönüşür. Bugün Louvre Müzesi’nde sergilenen bu başyapıt, hâlâ sanat tarihinin en çok konuşulan eserlerinden biri olmakla beraber dönemin ötesine geçen bir kadın imgesi sunar (Şahmaran Can, 2019, s. 46). Erken Rönesans Dönemi açısından değerlendirildiğinde kendi portresini yapan ilk sanatçılar arasında yer alan Albrecht Dürer kendi görüntüsünü çalışmıştır. Sanatçı, teknik araştırmalarını takip etmek veya sağlık durumunu belgelemek için otoportreler yapmıştır. Bu çalışmaları kapsamında değerlendirildiğinde sanatçı bazen dini kompozisyonlara kendi portresini dahil etmiştir. Sanatçının otoportrelerinde yalnızca resim yapma edimine göndermede bulunmakla yetinmeyip, otoportre kavramına bireysel ve özgün bir anlam kazandırma çabası dikkat çekmektedir. Özellikle saç kıvrımları ve yaka kürküne gösterilen aşırı ayrıntı yaklaşım, izleyici tarafından ilk bakışta fark edilen unsurlar arasında yer almaktadır (Gençler, 2015, s. 97-98). Özkanlı’ya (2006) göre “Albrecht Dürer bu otoportre ile bir anlamda kendisini yüceltir. Sanatçının otoportresinde ifade ettiği saçlarındaki gürlük, giysilerinin kürklü paltosu aracılığı ile izleyiciye sunduğu zenginlik dikkat çekicidir. Özellikle bu otoportrede yaka detayının yapmacıklı bir şekilde tutuşu Dürer’in, o dönemin parıltılı İtalya’sına başvurmadan kendi içine dönmesi biçiminde de yorumlanabilir (Görsel 2)”.



Görsel 1. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1507 / 1519, A. Ü. Y. B., 77x53 cm. Louvre Müzesi.



Görsel 2. Albrecht Dürer, *Otoportre, (Selbstbildnis im Pelzrock)*, 1500, 67,1 x 48,9 cm. Bavarian State Painting Collections, Münih, Almanya.



Görsel 3. Michelangelo Buonarroti, *İdeal Baş, Kâğıt Üzerine Kırmızı Tebeşir*, 20,5 x 16,5 cm. Ashmolean Müzesi, Oxford. Yüksek Rönesans.

Sanatında tutkuyu en yalın ve doğrudan biçimiyle beden aracılığıyla ifade etmeye yönelmiş; özellikle kas hareketlerini, duygunun fiziksel birer tezahürü olarak ele almış olan Michelangelo için insan bedenleri, yalnızca anatomik yapı değil, aynı zamanda ruhsal ve zihinsel durumların görsel karşılığıdır. Bu anlayış, kadın bedenine yaklaşımında da belirgindir Michelangelo'nun kadın figürleri, geleneksel güzellik anlayışının dışına çıkarak kaslı yapıları ve güçlü duruşlarıyla dikkat çeker. Görsel 3'te yer alan bu yaklaşım, izleyiciyi kadın bedenine dair normları yeniden düşünmeye davet eder (Charles ve Carl, 2019, s. 94).

Michelangelo'nun kadın figürleri, güçlü anatomik yapılarıyla geleneksel zarafet anlayışının ötesine geçer. Leonardo'nun *Mona Lisa*'sı ve Dürer'in otoportresindeki gizem ve tanrısal kimlik arayışıyla birlikte, bu figürler kadın imgesinin sadece güzellik değil, güç, ifade ve kimlik taşıyıcısı olduğunu vurgular. Bu durum, Rönesans sanatında kadın bedeninin çok boyutlu bir temsilini sunmaktadır.

Portre sanatında sanatçıların karşılaştığı zorluklardan biri, yaratma özgürlüğü ile modelin gerçekliğini yansıtmadaki dengenin kurulmasıdır. Rönesans'ta sanatçılar, kişisel tarzlarını ortaya koyma fırsatı bulmuşlardır. Leonardo bireysel özelliklere, Dürer idealize edilmiş portrelere, Michelangelo ise sadece düşsel portrelere yönelmiştir (Kurt, 2011; Ayyıldız, 2017). 18. yüzyılda portreler giderek artmış ve soylular, burjuva kesim ve varlıklı ailelere uzanan geniş bir yelpazeye uzanan talepler doğmuştur. Bir kişinin toplum içindeki statüsünü ve sınıfını yansıtan semboller, meslekleri temsil eden işaretler, giysiler ve nişanlar,

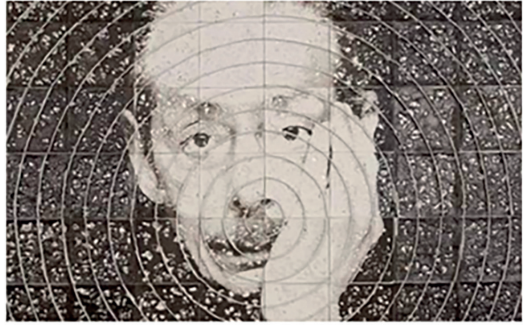
bu dönemin portrelerinde belirgin bir şekilde öne çıkmıştır (Akkan, 2014, s. 9). 19. yüzyılda ise Empresyonistlerin çalışmaları ile portrede değişim başlar. Fizikteki gelişmeler ile renk tayflarının bulunması ile resimlerde biçimlerin değişmesine sebep olur. Gerçek kenar çizgisinden başlayarak kimlik değiştirir, durağanlık kaybolur. Cezanne ise en önemli adımı atan sanatçılardan biridir. Klasik bir portre anlayışının dışında modelin önüne geçmiş bir sanatçı olgusu vardır (Kara, 2001, s. 2). Ekspresyonist sanatta, klasik portre anlayışına yer verilmez. Bu tür eserlerde, savaşın, toplumsal yapılar, teknoloji ve kentleşmenin bireylerin içsel dünyası üzerindeki etkileri, belirgin bir psikolojik ve politik bakış açısıyla yansıtılmaktadır (Nezir, 2010, s. 55).

20. yüzyılla birlikte değişen ve gelişen pek çok yapı sanat alanında da yeni ve köklü değişimlere fırsat verirken aynı zamanda bu durum sanat tanımının da varlık alanında çeşitli sorgulamalara neden olmuştur (Kırmızıgül, 2019). Sanatçının anonim varlığından sıyrılarak, özerk ve sanatı biçimlendiren güçlü bir figür olarak görülmesine doğru evrilen sürecin, bugün de sanatçının odağında olduğu bir şekilde devam ettiği söylenebilir (Özkul ve Küçükşen Öner, 2022). Bu dönemde birçok sanatçı, otoportre ve portre çalışmalarında yalnızca yağlıboya veya akrilik gibi geleneksel malzemelerle sınırlı kalmamış, alternatif tekniklere de yönelmişlerdir. Portre sanatında, fotoğraf, yalnızca bir resim aracı olarak değil, sanatçılar tarafından kolaj, baskı ve renklendirme gibi yöntemlerle işlenerek, tuval gibi farklı bir estetik anlayışıyla kullanılmaya başlanmıştır. Bu teknikler, sanatçılara sınırsız yaratım imkânları sunmuştur. Dadaizm'de fotoğraf, kolajla birleştirilirken; Pop-art'ta fotoğraf baskı üzerine renkli uygulamalar eklenerek yeni şekiller oluşturulmuştur (Özkanlı, 2006, s. 97). 20. yüzyılda sanatçılar, geleneksel resim kurallarını reddederek, kendi ifade biçimlerini yaratmış ve duygularını, düşüncelerini, sezgilerini özgürce yansıtmışlardır. Bu yaklaşım, sanatta daha önce görülmemiş bir görsel zenginlik ve çeşitlilik ortaya çıkarmıştır. Sanatçılar, artık bilinen kalıplar yerine, bilinmeyen ve henüz keşfedilmemiş kuralları hayata geçirmeye başlamışlardır (Ernur, 2012, s. 70). Modernite ile birlikte kavram odaklı bir hareket uzamı tüm alanlarda aktif bir durumsallığa fırsat verirken yeni oluşumlarla da sanat alanı genişlemeye başlamıştır (Kırmızıgül, 2020).

Sanatta bir ifade olarak portre teması, tarihsel süreçte olduğu kadar çağdaş üretimlerde de dikkat çekici bir alan olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışma kapsamında, seramik bünyelerde portreyi merkeze alan yaklaşımlarıyla öne çıkan sanatçılar ele alınmaktadır. Mehmet Kutlu, Johnson Tsang, Jess Riva Cooper, Christy Keeney, Ersoy Yılmaz, John Woodward, Adrian Arleo ve Christopher David White portreyi seramik malzeme aracılığıyla ifade eden sanatçılar arasında yer almaktadır. Bu sanatçılar, farklı teknikler ve estetik anlayışlarla portreyi yorumlamakta; kimlik, ifade, duygu ve toplumsal anlatılar

gibi temaları seramik formlar üzerinden yeniden şekillendirmektedir. Her bir sanatçının yaklaşımı hem bireysel hem kültürel düzeyde izleyiciye farklı okuma biçimleri sunmakta ve seramik sanatında portre konusunun zenginliğini ortaya koymaktadır.

Seramik sanatçısı Mehmet Kutlu, resimsel anlatımları seramik eserlerine yansıtarak desen, renk, ışık, gölge, perspektif ve doku gibi unsurlara önem vermektedir. Kutlu'nun büyük boyutlu seramik duvar panoları ünlü sanatçıların portrelerinden oluşmaktadır. Teknik açıdan bakıldığında, porselen yüzey üzerine uygulanan serigrafi yöntemi ve seramik hammaddelerinden pigmentler ve oksitler kullanarak renklendirmesi dikkat çekmektedir (İnan, 2018, s. 47-49).



Görsel 4. Mehmet Kutlu, Yeni Hikâyeler Serisi, "Ayla Algan Portresi", 2011, Porselen, Serigrafi, elle şekillendirme, 153X153 cm.

Görsel 5. Mehmet Kutlu, Yeni Hikâyeler Serisi, "Genco Erkal" Portresi, 2011, Porselen, Elle Şekillendirme.

Kutlu'nun (2013) *Resimsel Öğelerin Seramik Teknikleri ile Yorumu* isimli akademik çalışmasında, *Ayla Algan* eserinin (Görsel 4) toplamda 81 modüler parçadan oluştuğunu açıklamaktadır. Her bir modül, döküm çamurunun alçı plaka üzerine dökülmesi sırasında rastgele delikler oluşturularak üretilmiştir. Bu yöntemle, serigrafi uygulamasında delikli alanlarda serigrafinin oluşmaması avantaj sağlanmıştır. Kutlu'nun *Yeni Hikâyeler Serisi*'nde yer alan *Genco Erkal* portresi ise (Görsel 5) serigrafi tekniğiyle yapılırken, yüzeyde katmanlı yapı kullanımı söz konusudur (Kutlu, 2013, s. 54-55).

Hong Kong doğumlu sanatçı Johnson Tsang, gerçekçiliğiyle öne çıkan seramik çalışmaları ile dünya çapında tanınmaktadır. Özellikle figürlerinde yansıttığı yüz ifadeleri, onun gerçeklik anlayışını güçlü biçimde ortaya koymaktadır. Tsang'ın geliştirdiği özgün teknik sayesinde beyaz porselen yüzeylerde anlık duyguları ve ifadeleri kalıcı hâle getirmektedir. Çok disiplinli bir üretim pratiğine sahip olan sanatçı, çalışmalarında ağırlıklı olarak porselen malzeme kullanmayı tercih

etmektedir. Bu porselen heykeller, ilişkiler teması etrafında şekillenmektedir; nesnelere arasındaki ilişkiler, bireylerin çevreleriyle olan bağları ve insanlar arasındaki etkileşimler bu kapsamda değerlendirilebilir. Yirmi yılı aşkın süredir seramikle çalışan Tsang, ilhamını çoğunlukla kendi çocukluk deneyimlerinden almasının yanı sıra yaratım sürecinde geçmişiyile, özellikle de çocukluk anılarıyla bağlantı kurduğunu ifade etmektedir (Johnsontsangart, t.y.).



Görsel 6. Johnson Tsang, *A Touch of Smile*, *Lucid Dreams*, Seramik Portreler

Görsel 7. Johnson Tsang, *Red Knot I*, *Babies Series*, Seramik Portreler

Tsang'ın *Lucid Dreams* adlı serisinde (Görsel 6) yer alan portrelerinde, sanatçının odak noktası mimikler ve duygular arasındaki geçişlerdir (Alniak, 2020). Porselen eserlerinde son derece gerçekçi yüz ifadeleri oluşturan sanatçı, alternatif malzemeler olarak metal ve ahşabı da çalışmalarında tercih etmektedir (Altıncılık, 2019, s. 125). Tsang'ın bireysel rüya deneyimlerinden ilhamla ortaya çıkmış olan ve Görsel 7'de yer alan bu serisinde, sanatçı gördüğü rüyaları yıllarca kayıt altına alarak eserlerini yeniden kurgulamıştır (Gültekin, 2016).

Jess Riva Cooper, ekolojik dönüşüm ve insan yapımı çevre ilişkisini araştırma tavrı ile çalışmalarında doğanın yapılı çevreyi yeniden şekillendiğini yansıtır. Sanat pratiğinde figüratif seramikler ve enstalasyonlar oluşturan Cooper; renk, çizim ve kili birbirine eklemlemektedir. Sanatçı pişmiş parçaları, heykellerinin kırılmış kalıntılarını yeni formlarına dahil ederek üretimini sürdürmektedir. Geleneksel hikâyeleri kadın merceğinden yeniden yorumlayan Cooper, seramik kadın portrelerinde doğa ile beden arasındaki sınırları sorgulamaktadır. Ayrıca figürlerinde doğa ve bedenin iç içe geçtiği anları yakalayan sanatçı eserlerinde (Görsel 8), yaşam ve çürüme arasındaki sınırları bulanıklaştırarak hem ölümün hem de yeniden doğuşun izlerini ortaya çıkarmaktadır. Cooper'ın kadın portreleri yalnızca bireysel kimliği değil, aynı zamanda doğanın gücünü ve dönüşümünün kaçınılmazlığını yeniden doğuş temasıyla ilişkilendirmektedir (Jessrivacooper, t.y.).



Görsel 8. Jess Riva Cooper, *Seramik, Sırüstü, Lüster*, 2015, 28x 21x 45,7 cm.



Görsel 9. Christy Keeney, *Woman Of Galway, Seramik Heykel*

Christy Keeney bitirmiş olduğu heykellerini değişik parçalara ayırarak daha sonra ayırdığı parçaları tekrar toplayarak yeni ve değişik bir eser ortaya çıkarmıştır. Sanatçı çalışmalarında öncelikle seramik ile ilk yüzeyleri/formları oluşturur daha sonra parçaladığı seramikleri birbirlerinin üzerine ekleyerek sanatsal üretimlerinin ana yapısını oluşturmaktadır (Görsel 9). Sanatçı genellikle eserlerinde günlük yaşamda yer alan insan portrelerine, objelere, at/boğa gibi figürlere yer vermiştir (Erdoğan, 2021, s. 47).



Görsel 10. Ersoy Yılmaz, *O. Muti, Sır-altı el dekoru*, 40 cm., 2015.



Görsel 11. Ersoy Yılmaz, *Sofada Okuyan Kız, Sır-altı el dekoru*, 40 cm., 2014.

Sanatçının duyguları, deneyimleri ve bilişsel süreçleri iç dünyalarına açılan bir pencere görevi görmektedir. Ayrıca motivasyon, algı ve hafıza gibi psikolojik faktörler, benzersiz sanatsal stillerin geliştirilmesine ve konu seçimine de katkıda bulunmaktadır (Bağırılı ve Kaya, 2025, s. 56). Bu bağlamda konu, kavram ve teknik açıdan ortaya konulan çeşitlilik sanatsal üretimlerde özgünlüğü de ortaya çıkarmaktadır. Özgünlük kavramı sanatçı Ersoy Yılmaz'ın Görsel 10 ve 11'de yer alan uygulamalarında dikkat çekmektedir. Sanatçı, seramik bünyeler üzerinde uygulamasını yaptığı portrelerde sır altı dekor tekniği ile kendini ifade etmektedir. Bu teknikle seramik yüzeyle bütünleşen imgeler sadece estetik değil, aynı zamanda izleyiciye anlatsal bir derinlik ve gerçeklik de sunmaktadır. Bu portrelerde işlenen desen ve renkler katmanlı bir anlatım dili oluşturmakla birlikte figürlerdeki ışık ve gölgeler sır altı boya kullanımının detaylarını da yansıtmaktadır. Yılmaz'ın katmanlı imgeleri seramik yüzeye işlenen kadın portrelerindeki ince detaylarla dikkat çekmektedir.

Amerikalı seramik sanatçısı John Woodward'ın, figüratif seramik ve mekân kavramını aynı bünyede bir araya getirdiği *Verandanın Önü* adlı eserinde saçsız ve pürüzsüz yüzeye sahip olan büst üzerine bir manzara sahnesi resmettiği Görsel 12'de görülmektedir. Verandayı çevreleyen doğa öğeleri ve sokak görüntüsüyle oluşan manzara resmi yüzdeki ifadesizliğe anlam katan bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Doğal renk paleti tercih ederek ışık ve gölge geçişlerini etkileyici şekilde uygulayan sanatçının, büstün baş çevresine ağaç dalları yerleştirmiş olduğu izlenebilmektedir. Sadeleştirilmiş bir biçimde modellenen burun, dudak ve kulakların bireysel karakter özelliklerinden arındırıldığı ifade edilmektedir. Doğayla iç içe geçmiş çevresel öğeler aracılığıyla sadece gözlerin detaylandırılarak renklendirildiği yüz, izleyiciye içsel bir atmosfer ve duygu durumu yansıtmaktadır (Atalay Aktuğ, 2011, s. 115).



Görsel 12. John Woodward, *Verandanın Önü (Front of The Porch)* 23 x 12 x 10 cm., 1996.

Görsel 13. Adrian Arleo, *Greta, Kil, Sır*, 13 x 9 x 6,5 cm, 2019.

Görsel 14. Christopher David White, *That Sinking Feeling*, Seramik, Akrilik, 26 x 36.5 x 23.5 cm., 2017.

Sanat çalışmalarında doğadan gelen tüm verilerin oldukça sık kullanıldığı görülmektedir. Özellikle doğanın içerisinde yer alan her olgu hem resim hem de farklı sanat disiplinlerinde çok sayıda özgün yorumların elde edilmesi sanatın dinamiği açısından oldukça değerlidir (Bağırılı, 2022, s. 1495). Sanatçıların doğayla olan bu etkileşimleri yalnızca bireysel yaratım süreçlerini değil, aynı zamanda toplumsal ve çevresel farkındalığı artırma çabalarını da kapsamaktadır (Erdal, 2024, s. 900). Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Adrian Arleo'nun insan ve doğanın birbirini besleyen etkileşimini vurguladığı eserlerinden biri olan ve Görsel 13'te yer alan Greta eseri izleyiciyi insan ve doğa arasında kurulan bağlantılar üzerine düşünmeye davet etmektedir. Genellikle mitoloji ve arketiplerin izlerini taşıyan çalışmalarında insan ve doğa imgelerini bir araya getirerek kişisel ve çevresel gerçekliklere atıfta bulunmasının yanı sıra iç gözleme de gönderme yapmaktadır. Kil yüzeyde dokunun vurgulandığı eserinde Arleo, kadın imgesi ile içsel farkındalık alanı sunmaktadır (Lima, 2020).

Christopher David White, sanat pratiğinin merkez teması niteliğindeki insanın doğayla olan kopmaz bağıni seramik kadın figürü ile yansıtmaktadır. Biyolojik yapımızdan evrenin geniş yapısına kadar tüm varoluş düzeylerinde doğayla derin bir uyum içinde olduğumuzu düşünen White, buna rağmen modern yaşamın getirdiği ayrışma süreçleriyle insanlığın kendisini doğal çevresinden soyutlamış ve çevreyle çatışmalı bir konuma yerleştirmektedir. White'ın çalışmaları, günlük yaşam pratiklerini insan ve doğa ilişkisi bağlamında sorgulamaktadır. Bireyin doğayı algılayış ve çevresiyle kurduğu etkileşim biçimi temaları kadın figürünün yüz ifadesi ve elinin duruşu ile çenesinde konumlanışı ile yansıtılmaktadır. Sanatçı, ekolojik dengeyi tehdit eden tüketim odaklı yaşam tarzını dönüştürerek sürdürülebilir bir insan-doğa ilişkisi kurmanın zorunluluğuna da dikkat çekmektedir (Özrili, 2023, s. 84).

Seramik Bünyelerde Kadın Portreleri Üzerine Bireysel Yorumlar

Kadın imgesi sanatta bir ifade biçimi olarak sanatçılar için güçlü bir esin kaynağı niteliği taşımaktadır. Toplumsal rollerin ve bireysel anlamların taşıyıcısı olan bu imgenin, sanat tarihinde kültürel ve sosyal değişimlerle birlikte hem ifadesel hem de biçimsel olarak sürekli evrilmiş olduğu görülmektedir.

19. yüzyıl sonrasında bilimsel gelişmelerin hız kazanmasıyla birlikte sanatçılar, yeni ifade biçimleri arayışına yönelmiştir. Kolaj, asamblaj ve yeniden üretim gibi tekniklerle farklı malzemeleri sanatlarına katan sanatçılar, çağdaş sanatın gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Kübizmle başlayan bu dönüşüm günümüzde de sürerken, sanatçılar bireysel üslupları doğrultusunda özgün çalışmalar üretmeye devam etmektedir (Kayahan, 2019a, s. 630).

Portre uygulamaları, tarihsel dönemlerden günümüze uzanarak plastik sanatlar içerisinde ayrıcalıklı ve önemli bir konumda yer almaktadır. Bu özel konumu bağlamında ele alındığında, bireylerin hatırlanma arzusu ya da ölümsüzleşme isteği doğrultusunda portre yaptırdıkları görülmektedir. Sanat tarihi incelendiğinde, portrelerin yalnızca tekil figürleri değil, aynı zamanda birden fazla kişinin yer aldığı grup portrelerini de kapsadığı dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, yaşanan dönemin sosyal, kültürel ya da sanatsal dinamikleri doğrultusunda, farklı amaçlarla portrelerin üretildiğine tanıklık etmek de mümkündür. Uysal’a göre (2009); “Sanatçıların yaşama meydan okuduklarını kanıtlarcasına yaratımlarını ortaya koydukları düşünülürse, bu meydan okuma, portre yani canlılığın/canlı olmanın sembolü olan yüz ile belgelenir” (Uysal, 2009, s. 120).

Sanat alanının sınırsızlığı dikkate alınarak portreye bakıldığında, günümüzde kendini sürekli olarak yenilemekte olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçıların yaşadıkları her çağda elde ettikleri bilgiler ile evrenin bir parçası olarak insanı yeniden sorgulamış olmaları, sürekliliğin içerisinde evrene suretler ile varoluşa yönelik soru sorması edimine dayanmaktadır. Bu durum, sanatçının öğrenme eğiliminin, portre üzerinden insanı ve kendini anlama çabası olarak somutlaşmakta olduğunu göstermektedir (Erkal, 2013, s. 210-211).

20. yüzyıldan günümüze uzanan süreçte, sanat akımlarının gelişimi ile bu akımları benimseyen sanatçıların ürettikleri portrelerin; teknik, malzeme, üslup ve içerik açısından önemli farklılıklar taşıdığı görülmektedir. Sanatçılar, portrelerini kimi zaman güzellikten çirkinliğe, kimi zaman gerçeklikten olağanüstü olana uzanan bir yelpazede, içsel dünyalarının yansımaları olarak kurgulamaktadır. İfade biçimini belirlerken sanatçı, modeli ruhsal ve fiziksel bir bütünlük içinde değerlendirmekte; onu ya doğrudan gözlemediği biçimiyle betimlemekte ya da görünmeyen yönlerini yansıtmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde 20. yüzyıldan itibaren portre sanatının, sanat tarihinde önemli bir yere sahip olduğu kabul edilmektedir (Ernur, 2012, s. 169).

Seramik Bünyelerde Kadın Portreleri Üzerine Bireysel Yorumlar başlıklı bölümde, kadın imgesine dair Seda Özcan Özden’in bireysel özgün üretimleri ortaya konulmaktadır. Kadın imgesine ve sanatsal üretim pratiklerinin tarihsel arka planına referansla, günümüz bağlamında kadın figürüne ilişkin oluşturulan imajlar bir kadın sanatçının imge dünyasında şekillenen anlam katmanlarını da yansıtmaktadır. Bu imajlar, seramik malzemenin sunduğu yüzey olanakları kullanılarak resimsel bir yaklaşım ile ortaya konulmuştur (Görsel 15-16-17-18).



Görsel 15. Seda Özcan Özden, “Çağın Ruhuna Dalmak”, Beyaz Kil, Elle Şekillendirme, Sıraltı Dekorlama, 1010 °C, 24 cm, 2025.



Görsel 16. Seda Özcan Özden, “İz”, Beyaz Kil, Elle Şekillendirme, Sıraltı Dekorlama, 1010 °C, 24 cm, 2025.

Kadın portresi temasına sanat tarihsel bir okumayla odaklanan bu çalışma, her dönemin kendi dinamiğini yansıtan görsel unsurlara bir gönderme niteliği taşımaktadır. Görsel 15'teki “Çağın Ruhuna Dalmak”; günümüz kadın imgesine dair oluşturulan bireysel bir imajı yansıtmaktadır. Bu imaj, geometrik öğeler aracılığı ile oluşturulan kompozisyonda yer alan figürün boyun ve omuzlarından bedenine yayıldığını hissettiren bir geçiş aracılığı ile oluşturulmaktadır. Kadın imgesinin dünyada bıraktığı izlere metaforik bir yaklaşım sunan Görsel 16'daki seramik çalışma ise bireysel ve toplumsal iz kavramına katmanlı bir çağrışım yapması bağlamında “İz” olarak adlandırılmaktadır.



Görsel 17. Seda Özcan Özden, “Yankı”, Beyaz Kil, Elle Şekillendirme, Sıraltı Dekorlama, 1010 °C, 24 cm, 2025.



Görsel 18. Seda Özcan Özden, “Katmanlar Arasında”, Beyaz Kil, Elle Şekillendirme, Sıraltı Dekorlama, 1010 °C, 24 cm, 2025.

Portre sanatında bireyin görsel temsili sunulurken, onun zamanla değişmeyen temel niteliklerinin yansıtılmasına özel bir önem verilmektedir. Yüzde beliren güvensizlik, hüznün, şaşkınlık, korku, öfke, sevinç ve mutluluk gibi ifadeler, genellikle portrelerde sınırlı biçimde yer bulmaktadır. Duygusal tepkilerin geçici nitelikte olması ve zaman içinde değişkenlik gösterebilmesi bu durumun temel nedeni olarak görülmektedir. Günlük yaşamda bireyleri tanımlamak adına onların yaşam alışkanlıklarını ve davranışlarını gözlemleme eğiliminde olunmaktadır. Bu gözlem süreci, sanatçının yaratımında portreye yüklenen anlamı derinleştirmekte ve portreyi yalnızca fiziksel bir benzerlikten öte, kişiliği yansıtan bir araç hâline getirmektedir. Sanatçı açısından bakıldığında ise, temsil edilecek kişinin karakteristik özelliklerini tek bir yüz üzerinden ifade edebilmek, portreye sanatsal ve anlatımsal bir sorumluluk yüklemektedir (Dönmez, 2009, s. 3). Bu bağlamda, Görsel 17’deki “Yankı” isimli çalışma, yüz aracılığı ile ifadelendirilen duygu durumunun izleyicide uyandıracığı yankıya vurgu yapmaktadır.

Portreler, bireyin kişilik özellikleri, karakter yapısı, ruh hâli, fiziksel görünümü ve ait olduğu toplumun değerlerini yansıtması bakımından “kimlik” kavramı ile doğrudan ilişkilendirilmektedir. Bu yönüyle portre, benliğe dair saklı olanı görünür kılmakta ve bireyin içsel dünyasını dışa vurmaktadır. Bu açıdan ele alındığında, portrelerin yalnızca fiziksel varlığı değil, aynı zamanda toplumsal kodları da yansıttığı anlaşılmaktadır. Sanatçının biçimlendirdiği yüz imgeleri üzerinden bireysel ve toplumsal anlatılar biçimlenmekte; bu sayede hem görünen hem de görünmeyen kimlik katmanları okunabilir hâle gelmektedir (Sönmez, 2018, s. 44). Bu “saklı olma” durumu giz kavramı üzerinden, Özcan Özden’in, Görsel 18’deki “*Katmanlar Arasında*” isimli çalışmasında yansıtılmaya çalışılarak kimlik ve bellek kavramlarına işaret eden bir tavrı simgelemektedir.

Çalışmalarda beyaz kil bünyenin sır altı boyaların okunurluğunun rahat olması açısından özellikle tercih edilmektedir. Elle şekillendirme aşamasının ardından ilk pişirim sonrası katman katman uygulanan sıraltı dekorlama tekniği araştırmanın sanat tarihsel okumasına gönderme yapmaktadır. Motiflerin geometrik ve çizgisel fırça darbeleriyle yorumu, genellikle figüratif sanat pratikleri içinde değerlendirilen bir ifade biçimi olan portreye özgün bireysel bir anlatım sunmaktadır. Panolar beyaz kil tercih edilerek 24 cm.çapında elle şekillendirme yöntemiyle oluşturulmuştur. Bisküvi pişirimi 1000 °C olan bünyelere sıraltı dekorlama tekniği uygulanarak üzerine şeffaf sır püskürtme yöntemiyle atılarak sır pişirimi 1010°C’de gerçekleştirilmiştir. Sıraltı dekorlamada mavi, sarı, turuncu, yeşil renkler suyla ve kendi aralarında çeşitli varyasyonlarda karıştırılarak renk tonu zenginleştirilmiştir.

Sıraltı dekor boyasının bisküvi seramik parça üzerine yapışarak tutunması ve aynı zamanda üzerine çekilen sır ile uyuşmasının (Arcasoy ve Başkırkan, 2020,

s. 245) önemi göz önünde bulundurularak sıraltı boyaların sulu boya tarzında uygulanması aşamasında kullanılan su oranına özen gösterilmektedir. İdeal boya kullanımı için bisküvi pişirimi yapılmış farklı yüzeylerde denemeler yapılmıştır.

Görsel 15-16-17-18'de yer alan seramik panoların şekillerinin yuvarlak formda tercih edilişi dünya kavramına ve onun yuvarlak formuna gönderme yapmaktadır. Bu çalışmalarda figüratif bir unsur olarak kullanılan dört farklı kadın portresinin bir anlamda “kendi dünyalarını” oluşturmalarına odaklanılmaktadır. Bu panolarda farklı kadınlar tasvir edilmiş ve genel hatları ile merkeze yerleştirilen portrelerin çerçeve biçiminde noktasal formların etrafında yer alması her kadının kendine ait “kişisel alanı”nın belirlenmesi olarak düşünülebilir. Bu alanlar kişilerin öznel yaşantılarına da bir gönderme yapmaktadır. Ayrıca bu kompozisyonların merkezine yerleştirilen her bir kadın imgesi “kendi hayatının merkezinde” olma durumunu da ifade etmektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

Sanat, tarihsel ve kültürel olarak birey ve toplumun izlerinin sürülebildiği bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Sanatın her alanında portre, sanatçı ve izleyici için özgün bir ifade alanı sunması yönüyle dikkat çekici bir konu olmaktadır. Portre, bireyin yaşamına dair bir andan biyografik ve otobiyografik bir kesit sunmakla birlikte dönemine ışık tutan bir görsel belge niteliği de taşımaktadır. Portreler yalnızca fiziksel bir temsili değil, aynı zamanda bireyin kimliğini ve duygularını izleyiciye aktaran yapısıyla da sanatsal üretim bağlamında özgün ve güçlü ifade alanları oluşturmaktadır.

Sanat tarihi perspektifinden bakıldığında, başlangıçta ağırlıklı olarak yağlıboya tekniğiyle üretilen portrelerin zamanla teknolojik, toplumsal, kültürel ve ekonomik değişimlerin etkisiyle farklı biçim ve içeriklere evrildiği de görülmektedir. Günümüzde ise disiplinlerarası yaklaşımlar doğrultusunda, farklı malzeme ve tekniklerin bir araya getirildiği uygulamalar sayesinde portre, hâlâ çağdaş sanatın en etkili anlatım biçimlerinden biri olma niteliğini sürdürmektedir.

Disiplinlerarası bir yaklaşımla çağdaş sanatta farklı teknik ve malzemeler ile karşımıza çıkan portre üretimleri, kadın imgesi bağlamında seramik sanatına yansımaları açısından ele alınmaktadır. Bu kapsamda; Mehmet Kutlu, Johnson Tsang, Jess Riva Cooper, Christy Keeney, Ersoy Yılmaz, John Woodward, Adrian Arleo ve Christopher David White gibi sanatçıların sanatta bir ifade biçimi olarak portre konusuna farklı teknik ve tarzda yorumladıkları özgün üretimleri değerlendirilmiştir.

Sanatçı okumalarının odağında yapılan değerlendirmeler bağlamında; kadın imgesi, portre sanatı aracılığıyla yalnızca bireysel bir temsilden ibaret olmayıp, tarihsel, kültürel ve toplumsal kodların da görsel olarak ifadesine dönüşmektedir. Portre, sanatçının kişisel bakışıyla şekillenen estetik bir biçim olmanın ötesinde, kadının toplumsal konumunu, kimlik arayışını ve deneyimlerini görünür kılan bir araç haline de gelmektedir. Bu bağlamda, portrelerde yer bulan kadın figürleri, hem geçmişten bugüne uzanan normların bir yansıması hem de bu normlara karşı geliştirilen yaratıcı bir söylemin taşıyıcısı olmaktadır. Çalışmada üretilen özgün seramik portreler, kadın imgesine dair çok katmanlı bir okuma sunmasının yanı sıra kadın temsiline yeni bir bakış açısı da kazandırmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akkan, A. (2014). Şiddetin Plastik Yüzü. [Yüksek lisans tezi], Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Akın, A. (2010). İmgesel Portre Uygulamaları. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. [Yüksek lisans sanat eseri çalışması raporu]. Ankara.
- Altıncılıç, Arzu Emel. (2019). Çağdaş Artistik Seramikte Alternatif Malzemeler ve Alternatif Yüzeylerde Resimsel Dokular, [Sanatta yeterlik tezi], Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Arcasoy, A. ve Başkırkan, H. (2020). Seramik Teknolojisi, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Atalay Aktuğ, C. (Nisan-Haziran 2011). Batı seramik sanatında manzara betimlemeleri Seramik Türkiye, Türkiye Seramik Federasyonu Dergisi, s.112-119.
- Aydın, M. Ç. (2009). Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim. E Yayınları, İstanbul.
- Ayyıldız, A. (2017). Görme Olgusu “Portre, Yüz, Benlik”. [Yüksek lisans tezi], İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bağırılı, R. (2022). Çağdaş Seramik Sanatında Gemi Teması Üzerine Bireysel Söylemler, International Academic Social Resources Journal, (e-ISSN: 2636- 7637), Vol:7, Issue:43; s. 1488-1497.
- Bağırılı, Rasim ve Kaya, Furkan Mert. (Mart 2025). Sanatsal Üretime Yansıyan Psikoloji ve Yayoi Kusama Örneği, Plastik Sanatlar Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler, Editör: Prof. Dr. Emrah Uysal, Gece Kitaplığı, ISBN: 978-625-388-262-4, Ankara.
- Charles, V., Carl, K. (2019). 1000 Muhteşem Desen, (Çev.: Manolya Aşık Öztürk), Zedya Litap, İstanbul.
- Çevik, N. (2016). “Sanat Felsefesinde Kültürel Bir Metafor Olarak Kadın İmgelinin Çağdaş Seramik Sanatına Yansımaları”. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 6 (13): s.333- 342.
- Dönmez, N. (2009). Türk Resminde Portre ve Otoportre [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Erdal, Onurcan. (2024). Doğadan İlham: Biyomimikri ve Seramik Sanatının Sentezi. Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 14(4), s. 887-901. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1511526>
- Erdoğan, O. (2021). Portre Sanatı ve Seramik Malzeme ile Uygulamalar, [Yüksek lisans tezi], Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Uşak.

- Erkal, O. (2013). Resim Sanatında Portre, [Yüksek lisans tezi], Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Ernur, T. (2012). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Portrenin Yeri, [Yüksek lisans tezi], Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Gençler, B. (2015). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Dışavurumcu Oto-portre [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], Uludağ Üniversitesi.
- İnan, H. B. (2018). Seramik Form ve Yüzeylerde Resimsel Anlatımlar ve İmgeler [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], Hacettepe Üniversitesi.
- Kara, E. (2001). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Portre, [Yüksek lisans tezi], Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kayahan, Z. (2019a). Resimsel Bir Unsur Olarak Kadın İmgesi ve Çok Katmanlı Kurgusal Dil Bağlamında Bireysel Söylemler, Atlas Journal, 5 (21), s.617-632.
- Kayahan, Z. (2019b). Kişisel Mahremiyetin Bir İfade Aracı Olarak Portre ve Ekslibris'de Kullanımı Üzerine, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 40, s. 399-419.
- Kayahan, Z., & Arslan, M. (2024). Postmodernizm (1960 ve ötesi). M. Diğler & R. Soylu (Eds.), Pirimitif Dönemden Günümüze Sanatın Öyküsü (s. 691- 727). Pegem Akademi.
- Kırmızıgül, F. Ç. (2019). Moderniteye Bağlı Değişen Doğu-Batı İkileminde Düşünsel Bir Film Örneği: İki Yabancı. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 8(53), s. 25-39.
- Kırmızıgül, F. (2020). Eko-Dijital Uzamda "Tüketim" Odaklı Sanatçı Okumaları. Sanat ve Tasarım Dergisi (25), 215-235.
- Kızılkaya, H. (2004). Ana Soyluluktan Günümüze Kadın. İlya Yayınevi Matbaası, İzmir.
- Kocabıyık, E. (2010). Aynadaki Narkisos. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Köşker, F. (2015) Bir Tema Olarak Sanatçı ve Modeli. [Yüksek lisans tezi], Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Kayseri.
- Kurt, Ö. (2011). Foto-Gerçekçi Sanat Kapsamında Portre. [Yüksek lisans tezi], Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sakarya.
- Kutlu, M. (2013). Resimsel Öğelerin Seramik Teknikleri ile Yorumu. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Nezir, M. (2010). Ekspresyonizmde Bir Anlatım Aracı Olarak Portre ve Figür. [Yüksek lisans tezi], Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Özgan, R. (2013). Roma Portre Sanatı I. İstanbul: Ege Yayınları.

Özkanlı, Ü. (2006). Sanat ve Sanatçı Bağlamında Otoportre ve Portre. [Yüksek lisans tezi], Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Özkul, D. T., & Küçükşen Öner, F. (2022). Ben aslında yoktum: Sanatçının tarihsel serüveni. *Current Perspectives in Social Sciences*, 26(2), s. 223-228.

Özrili, Y. (2023). Hipergerçekcilik perspektifinden Uygur sanatının simülasyon ve simülakrlarla inşa edilen dünyası. *Journal of Literature and Humanities*, 71, 77-90.

Sönmez, E. (2018). Resim Sanatında Melezleşmenin Portre Üzerine Yansımaları [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], Gazi Üniversitesi.

Şahmaran Can, G. (2019). “Leonardo Da Vinci’nin ‘La Joconde’ünün Mona Lisa Modern ve Postmodern Sanatsal Pratiklerde Parodik Yeniden Üretimi”, *Researcher*, c. 7, sy. 3, ss. 44-64.

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

Usta, N. (2015). 1914 Çallı Kuşağından Günümüze Portre Resminde Karakter Çözümlemelerinin İncelenmesi [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi], Balıkesir Üniversitesi.

Uysal, Arzu. (2009). Yüzün Ötesi - Portre Kurmak Üzerine, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(4), s. 107-122.

İNTERNET KAYNAKLARI

Alniak, M. (2020). Johnson Tsang’ın Lucid Dream serisi. <https://www.keyfisanat.com/2019/12/johnson-tsang-in-lucid-dreamserisi.html>. Erişim Tarihi: 12.04.2025

Gültekin, Ö. H. (2016, Kasım 9). 3 soru: Şükrü Özçelik. <https://bantmag.com/3-sorusukru-ozcelik>. Erişim Tarihi: 12.04.2025

Jessrivacooper (t.y.). Jess Riva Cooper. <https://www.jessrivacooper.com/pagecv> Erişim Tarihi: 27.04.2025

Johnsontsangart (t.y.). <https://www.johnsontsangart.com/about-johnson-tsang>. Erişim Tarihi: 12.04.2025

Lima, L. (2020, November 23). Surreal Hybrids: surrealist ceramic sculptures evoking humanities by Adrian Arleo. <https://visualflood.com/post/surreal-hybrids-surrealist-ceramic-sculptures-evoking-humanities-by-adrian-arleo> Erişim Tarihi: 15.04.2025

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-1507 / 1519, A. Ü. Y. B., 77x53 cm. Louvre Müzesi. https://en.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa (Erişim Tarihi: 15.04.2025).

Görsel 2: Albrecht Dürer, Otoportre, (Selbstbildnis im Pelzrock), 1500, 67,1 x 48,9 cm. Bavarian State Painting Collections, Münih, Almanya. [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Albrecht_D%C3%BCrер_-_1500_self-portrait_\(High_resolution_and_detail\).jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Albrecht_D%C3%BCrер_-_1500_self-portrait_(High_resolution_and_detail).jpg) (Erişim Tarihi: 15.04.2025).

Görsel 3: Michelangelo Buonarroti, İdeal Baş, Kâğıt Üzerine Kırmızı Tebeşir, 20,5 x 16,5 cm. Ashmolean Müzesi, Oxford. Yüksek Rönesans. (Charles, V., Carl, K. 2019: 123)

Görsel 4: Mehmet Kutlu, Yeni Hikâyeler Serisi, "Ayla Algan Portresi", 2011. Porselen, Serigrafi, elle şekillendirme, 153X153 cm. (Kutlu, M. 2013: 54).

Görsel 5: Mehmet Kutlu, Yeni Hikâyeler Serisi, "Genco Erkal" Portresi, 2011, Detay, Porselen, elle şekillendirme, 2011. (Kutlu, M. 2013: 55).

Görsel 6: Johnson Tsang, A Touch of Smile, Lucid Dreams, Seramik Portreler. (Porselen) <https://www.johnsontsangart.com/lucid-dream-ii> Erişim Tarihi: 20.04.2025

Görsel 7: Johnson Tsang, Red Knot I, Babies Series, Seramik Portreler. <https://www.johnsontsangart.com/lucid-dream-ii> Erişim Tarihi: 20.04.2025

Görsel 8: Jess Riva Cooper, Seramik, Sırüstü, Lüster, 2015, 28x 21x 45,7 cm. <https://moodyartblog.weebly.com/plaster.html> Erişim Tarihi: 20.04.2025

Görsel 9: Christy Keeney, Woman Of Galway, Seramik Heykel. [http://christykeeney.co.uk/ceramics/#lightbox\[group-56601\]/29/](http://christykeeney.co.uk/ceramics/#lightbox[group-56601]/29/) Erişim Tarihi: 20.04.2025

Görsel 10: Ersoy Yılmaz, O. Muti, Sır-altı el dekoru, 40 cm., 2015. <https://seramiksanat.com/ersoy-yilmaz/> Erişim Tarihi: 21.04.2025

Görsel 11: Ersoy Yılmaz, Sofada Okuyan Kız, Sır-altı el dekoru, 40 cm., 2014. <https://seramiksanat.com/ersoy-yilmaz/> Erişim Tarihi: 21.04.2025

Görsel 12: John Woodward, Verandanın Önü (Front of The Porch), 23 x 12 x 10 cm., 1996. <http://www.johnwoodward.com/painted-narratives.html> Erişim Tarihi: 22.04.2025.

Görsel 13: Adrian Arleo, Greta, Kil, Sır, 13 x 9 x 6,5 cm, 2019 <https://www.adrianarleo.com/2020-present#/greta-201920/> Erişim Tarihi: 22.04.2025.

Görsel 14: Christopher David White, That Sinking Feeling, Seramik, Akrilik, 26 x 36.5 x 23.5 cm., 2017. <https://artaxis.org/artist/christopher-david-white/#jp-carousel-40268> Erişim Tarihi: 22.04.2025.

Görsel 15-16-17-18: Seda Özcan Özden Arşivi, 2025.

MEKÂNDA ESTETİĞİN DÖNÜŞEN ROLÜ VE SANALLIK ÜZERİNE ANALİZLER

THE TRANSFORMING ROLE OF AESTHETICS IN SPACE AND ANALYSES ON VIRTUALITY

Sıla Kaymakçı

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim
Dalı, Doktora Öğrencisi,
silakaymakci@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-7530-2167

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 27 Ağustos 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 11 Haziran 2025

Doç. Dr. İldem Aytar Sever

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Mimarlık Fakültesi,
İç Mimarlık Bölümü
ildem.aytar@msgsu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0003-2492-9845

Öz

Estetik, birçok disiplini etkilemiş bir kavramdır. Mimarlıkta da estetik değer yargıları değişikliklere uğrayarak mekanları şekillendirmiştir. Mekanlarda varlığını gözlemlediğimiz sanallığın, estetik-mekân bağlamına nasıl eklendiğini ve mekân ile estetik üzerindeki etkilerini incelemek araştırmanın amaçlarındandır. Nitel araştırmada estetik ve mekânın tarihte yaşadığı dönüşümler hakkında kavramsal çerçeve oluşturulmuş, iç mekanlarda sanal kavramı ve estetiğin rolü üzerine analizler yapılmıştır. Estetik doğrultusunda sanal-mekân ilişkisini incelemesi yönüyle özgün olduğu düşünülen makalede, sanallığın estetik unsur olarak iç mekanları güçlendirdiği ve dijitalleşmeyle etkisini arttıracacağı gözlemlenmiştir.

Abstract

Aesthetics is a concept that has affected many disciplines. In architecture, aesthetic value judgments have also undergone changes and shaped spaces. The aim of the research is to examine how the virtuality that we observe in spaces is added to the aesthetic-space context and its effects on space and aesthetics. In the qualitative research, a conceptual framework has been created about the transformations that aesthetics and space have experienced in history, analyzes have been made on the concept of virtuality and the role of aesthetics in interior spaces. In the article, which is considered original in terms of examining the virtual-space relationship in line with aesthetics, it has been observed that virtuality strengthens interior spaces as an aesthetic element and will increase its effect with digitalization.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Sanal, Estetik, Mimarlık, Teknoloji.

Key Words: Space, Virtual, Aesthetics, Architecture, Technology.

GİRİŞ

İnsanlık tarihinde oldukça eski bir geçmişe sahip olan estetik kavramı mimarlığı, sanatı, iç mekanları etkileyen bir unsur olarak var olmaktadır. Estetik kavramının süregelen etkisi zamanla yaşanan gelişmeler, görüşler, yenilikler doğrultusunda dönüşüme uğramış ve de mimarlığa yön veren bir unsur olmuştur. Estetiğin zaman içerisindeki değer yargılarının değişimi, mekanları devinim içerisinde güncel olarak dönüştürmeyi sürdürmüştür. Mekanların estetik anlayışında yaşadığı dönüşümün örneklerinden birisi de teknoloji ve dijitalleşmenin etkisiyle artan sanallık kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanallık ve sanal mekanlar, kökeni itibarıyla estetik gibi uzun bir geçmişe sahip olsa da teknolojik atılımlar ile birlikte çağımızda sıklıkla rastladığımız ve mekanları şekillendiren unsurlar olmuşlardır.

Böylelikle mekanlardaki varlığı hızla artan sanal kavramının, mekân-estetik ilişkisine nasıl dahil olduğunu ve etkilerini ortaya koymak araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Çalışmanın, teknolojinin etkisini arttırarak sürdürdüğü çağımızda estetik kavramı doğrultusunda sanal-iç mekân ilişkisini incelemesi yönüyle özgün olduğu düşünülmektedir. Nitel bir durum çalışması olan makalede, mekân ile estetik ve sanal kavramlarının ilişkisi incelenmiştir. Bu kavramlar ile ilgili yazılı kaynaklar belgesel tarama yöntemiyle taranarak kavramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Estetik ve sanal kavramları uzun bir tarihsel kökene sahip olsa da gerek görüşler, yenilikler doğrultusunda gerekse de teknoloji/dijitalleşme ile devinim halindeki güncel konulardır. Bu bağlamda araştırma kapsamında seçilen örnekler çağımızdan güncel örnekler ile sınırlandırılmıştır. Bu örneklerin maksimum çeşitliliğe imkân tanınması amaçlanmış ve edebiyat, sinema, müzik gibi disiplinlerden sosyal, kültürel ve deneyim odaklı çeşitli fonksiyonlardaki mekân türleri seçilmiştir. İncelenen konuyu destekleyen, tanınırlığı yüksek olan örneklerle ait görsel materyallerden de faydalanılarak içerik detaylandırılmıştır. Estetik kavramının tarihsel sürecine değinilerek mimarlıkta görülen estetik olgusunun dönüşümünü etkileyen unsurlar araştırılmış ve de sanal-estetik bağlantısı ulaşılmıştır. Bu doğrultuda, mekânda sanal kavramı ve bu kavramın mekandaki estetik rolü çalışma kapsamında ele alınmıştır.

Teknolojinin hızla gelişimini sürdürdüğü çağımızda sanal unsurların iç mekanlarda artan rolüne estetik bağlamında dikkat çekmesi yönüyle çalışma önemlidir. Estetik kavramının mekân ile ilişkisi çoğunlukla mimarlık disiplini bağlamında ele alınmaktadır. Araştırma, iç mekân bağlantısında estetik kavramına odaklanması yönüyle özgünlüğünü korumaktadır. Sanal kavramının, çağımızda iç mekanları etkileyen estetik bir unsur olarak karşımıza çıktığı ve teknolojinin de gelişimi ile bu ilişkinin güçlenerek varlığını sürdüreceği düşünülmektedir.

ESTETİK KAVRAMI VE TARİHSEL SÜRECİ

Estetik, daima incelenen, yeni yaklaşımlar kazandırılan, düşünürlerin ele aldığı bir kavram olmuştur. Günümüzde de etkin bir şekilde gelişimi sürerek yeni görüşler doğmaktadır. Antik dönemlere değin araştırılan bir kavram olan estetik, süreç içerisinde farklı şekillerde değer yargısı ve kriterlerine sahip olmuştur. Bu değer yargılarındaki dönüşümler sanat, mimarlık gibi pek çok branşı da şekillendirmiştir.

Kelime kökeni olarak estetik, duymak ve duygu anlamlarındaki Yunanca “aisthaneshai” ve “aisthesis” kelimelerinden türemiştir (Becerik, 2001, s.11). Kelime olarak 18. yüzyıla ilk kez Baumgarten tarafından ortaya konya da estetik kavramının literatürdeki varlığı Antik Çağ'a dayanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 2014, s.102). Estetiğin değer yargısı ilk olarak güzellik ve güzel olan ile bağdaştırılmış, ardından 18. yüzyılda bu değer yargısı algı, sezgi ve duylar ile ilişkilendirilmeye başlamıştır (Hasol, 2016, s.162). Antikite döneminde Platon, Aristoteles, Plotinos gibi pek çok düşünür/filozof estetiğin, ölçü, oran, düzen vb. matematiksel ölçümler doğrultusunda oluştuğuna dair görüşler ortaya koymuş olsa da yaşanan gelişmeler ile estetik yargısının, duysal veya psikoloji gibi etkenler ile şekillendiğine dair görüşler öne süren düşünürler de olmuştur (Tunalı, 1997, s.558-559).

Antik Çağ'dan itibaren birçok kişinin ilgilendiği estetiğin, Orta Çağ'da önemi azalsa da Rönesans ile yeniden gündeme gelmiştir (Sözen ve Tanyeli, 2014, s.102). Estetik, tarihte pek çok konu, düşünür, filozof, bilim, teknoloji gibi etkenler ile dönüşümünü sürdürmüş bir kavram olmuştur. Estetik değer yargıları, bu dönüşümler ile çeşitlenmiş ve sanat, mimarlık vb. disiplinleri etkilemiştir. Bu farklı görüşlere estetiğin, süje ve obje kavramlarıyla alt başlıklarda ele alınması örnek verilebilmektedir. Estetiğin ilk olarak güzel ile ilişkilendirilmesinin yanı sıra bu güzellik yaklaşımlarının obje ve süje doğrultusunda alt başlıklara ayrıldığı görülmektedir.

Obje doğrultusundaki güzellik, objektivist güzellik yaklaşımı olarak tanımlanmıştır. Nesnenin, objenin odakta olduğu objektivist güzellik anlayışı, içerikçi metafizik güzellik yaklaşımı ve biçimci güzellik yaklaşımı olmak üzere ikiye ayrılmıştır. İçerikçi metafizik güzellik yaklaşımında idea ile güzellik ilişkilendirilmekteyken, biçimci güzellik yaklaşımı ise matematik, ölçü, oran, düzen, simetri gibi kavramlar ile değerlendirilmektedir (Tunalı, 1997, s.558-559). Her iki görüşte de obje/nesnenin odakta olduğu bir yaklaşım mevcut olsa da Tablo 1'den de anlaşılacağı üzere güzellik değer ve yargıları oldukça farklılık göstermektedir.



Tablo 1: Estetik kavramı, yazar tarafından düzenlenmiş tablo (Tunalı, 1997, s.558-559).

Süje/öznenin odakta olduğu güzellik yaklaşımı ise felsefi görüş açısından güzellik ve psikolojik görüş açısından güzellik olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Felsefi görüş açısından güzellikte, süjenin/öznenin duyuşal, sezgisel bir beğeni olarak kavradığı bir güzellik mevcutken psikolojik görüş açısından güzellikte ise psikoloji disiplininin 19. yüzyıldaki bilimsel varlığı ile süjenin estetik yargısında psikolojinin etkinliği görülmektedir (Tunalı, 1997, s.559). Farklı birçok disiplini de etkileyen estetik kavramının sanatı da şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Sanatın alt branşlarından biri olan mimarlık da bulunduğu dönemin estetik değer yargılarından etkilenmiş ve de yapılar, iç mekanları bu doğrultuda şekillendirmiştir.

TARİHTE MEKÂNIN ESTETİK KAVRAMININ ETKİSİYLE DEVİNİMİ

Güzel sanatlar tarihte farklı şekillerde sınıflandırmalar ile dallara ayrılmıştır. Bu sınıflandırmadaki kriterler de üretimlerin duyularla ilişkisi, tercih edilen malzeme, eser boyutu gibi pek çok kıstas ile çeşitlenmiştir (Mülayim, 1994, s.59). Sanat dallarına ait bu sınıflandırmaların birçoğunda mimarlık da yer almaktadır. Estetiğin sanat ile yakın bağlantısı bilinmekle beraber bir sanat dalı olan mimarlık da estetik ile dönüşmektedir. Estetiğin değer yargılarında yaşanan dönüşüm ve gelişimler mimarlıkta da etkin bir konumdadır. Mimarlık disiplini ve üretimleri de ait olduğu dönemin estetik değer yargılarının birer yansıması niteliğindedir. Çağımızda mekânın estetik ile ilişkisinin incelenme sürecinde, öncelikle mimarlık ve iç mimarlık alanındaki estetiğin konumu ve dönüşümü tespit edilmelidir.

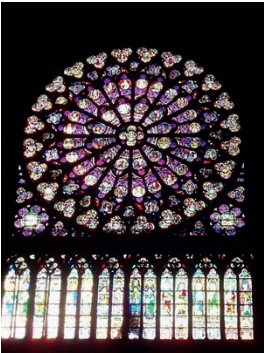
Tarihte mekân ile estetik ilişkisine, ilk olarak mağaralardaki duvar resimleri ve heykeller örnek verilebilmektedir (Kaymakçı, 2024, s.97). Bu örneklerden, bireylerin temel ihtiyaçlarından biri olarak mekanları süsleme ve estetik ihtiyacı götüğü sonucuna ulaşılmaktadır (Görsel 1).



Görsel 1-2: Estetiğin mimarlık ile ilişkisine örnekler; Altamira Mağarası ve Antik Yunan Tapınağı Örneği, Partenon Tapınağı

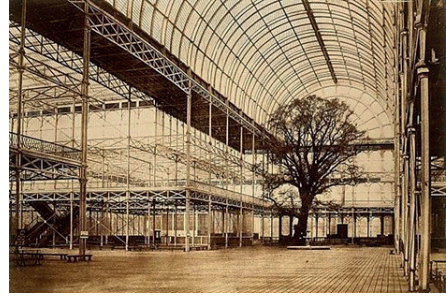
Mimari anlamdaki ilk üretimler yerleşik düzen ile birlikte karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu yapılar barınma türünde ve de barınma sonrasında inanç işlevleri doğrultusunda doğanın taklit edilmesiyle üretilmiştir (Yılmaz, 2018, s.18). Antikite ile birlikte de inanç yapıları üzerinde estetik üzerine düşünürlerin/filozofların görüşleri etkili olmuştur. Antik Yunan'da estetiğin değer yargısını ile düzen, simetri, oran vb. ölçütler ile mimari yapılar şekillenmiştir (Yılmaz, 2018, s.18-19) (Görsel 2). Antik Yunan filozoflarının estetik hakkındaki görüşlerinin biçimci güzellik yaklaşımı ile düzen, oran, ölçü gibi kavramlar üzerinde durduğu bilinmektedir (Tunalı, 1997, s.558-559). Filozofların estetik ile ilgili yaklaşımları ve değer yargıları mimariyi şekillendirmiştir.

Parçadan bütüne değin bir birlikteliğin söz konusu olduğu mimari yaklaşım Orta Çağ'da görülmeye başlamıştır ve de vitray gibi unsurlar aracılığıyla yapıda mistik bir etki sağlanmıştır (Becerik, 2001, s.39) (Görsel 3). Orta Çağ'da sanat bağlamında dini temaların görüldüğü bilinmektedir (Gombrich, 2015, s.165-166). Böylelikle mimarideki estetiğin konumu dini temalar ve öğeler ile sağlanmıştır. Estetik değerini, ya dini temayı nasıl yansıttığı ve iç mekânda oluşturduğu mistik ortam belirlemiştir. Rönesans'ta ise mimarideki estetik yaklaşımı Antikite dönemi ile benzerlik göstermektedir.



Görsel 3-4: Estetiğin mimarlık ile ilişkisine Orta Çağ ve Rönesans örnekleri; Notre Dame Katedrali ve Floransa Katedrali

Rönesans'ta *De Architectura* isimli Vitruvius'a ait kitabın gündeme gelmesiyle mimarideki estetik kavramı ölçü, oran gibi Antik dönemdeki matematiksel kavramlara yeniden yönlendirmiştir (Yılmaz, 2018, s.21) (Görsel 4). 18. yüzyıl ile estetik kavramında öznenin/süjenin etkin olması mimaride işlev önem kazandırmıştır (Yılmaz, 2018, s.23-24). Mekanları ve estetiği etkileyen bir diğer gelişme ise Endüstrileşme Dönemi'nde yaşanan yenilikler olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 5-6). Yeni üretim şekilleri ve malzemeler ile birlikte mimarlık estetik değerini şekillendiren bir unsur olmuştur (Becerik, 2001, s.41). Bu yenilikler ile birlikte 19. yüzyılda ise mimaride süslemeden kaçınılmıştır (Yılmaz, 2018, s.27).



Görsel 5-6: Estetiğin mimarlık ile ilişkisine Endüstrileşme Dönemi örneği;
Crystal Palace/Kristal Saray

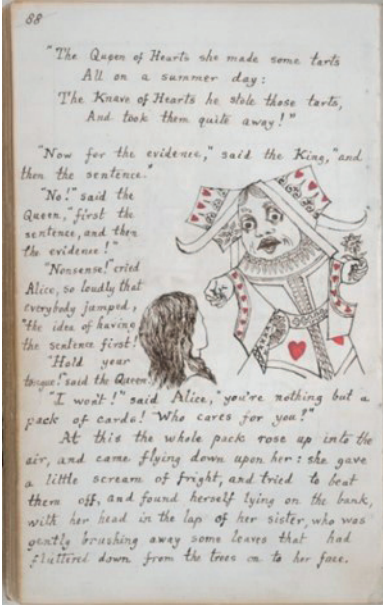
Estetik mekân ilişkisinin tarihsel süreç içerisindeki durumuna bakıldığında birbirini etkileyen ve dönüştüren kavramlar olduğu görülmektedir. Mimarlık disiplini ait olduğu dönemin teknolojisi, düşünceleri, değer yargıları gibi birçok konudan etkilenerek şekillenmektedir. Üretilen mimari yapıların, tasarımcısının estetik değer yargılarından, fikirlerinden ve ait olduğu dönemin üretim teknolojisi gibi unsurlarından ayrışması mümkün değildir. Bu bağlamda da değişen estetik yargılar mimari yapılarda da etkisini göstermiş ve ait olduğu dönemden izler taşıyan birer belge niteliğindeki üretimler yaratılmıştır.

Estetiğin süreç içerisindeki dönüşümünün mimarlığı da şekillendirdiği görülmektedir. Estetik, mekanlara dahil olarak sürdüğü değişimleri mimarlığa da yansıtmaktadır. Bu durum insanlık tarihindeki ilk mekanlardan, endüstrileşmede görülen yenilikler ile oluşan yeni yaklaşımlara değin örnekler ile tespit edilmiştir. Çağımızda da teknolojik gelişmeler estetiği ve de mekanları şekillendiren unsurlardandır. Teknolojik gelişmelerin etkisiyle ortaya çıkan yeni estetik değerleri ve mimarlık yaklaşımlarına verilebilecek örneklerden birisi de sanal kavramı olmuştur.

MEKANLARDA DEĞİŞEN ESTETİK ALGISI VE SANALLIK

Estetiğin mimarlığa yansımada çağımızda dijitalleşme ve teknolojinin etkin olduğunu söylemek mümkündür. Fiziksel mekanlara eklenen sanal veriler ile melez mekanlar yaratılabildiği gibi tamamen dijital veriler ile yaratılmış sanal veya siber mekanlar da estetik ile şekillenmektedir. Sanallığın kökeni olan kurgusal/düşsel mekanlar, Antik Çağ'a ve felsefi görüşlere ve de işitsel/fonetik sanatlardan edebiyat disiplinine değin uzanmaktadır (Kaymakçı, 2024, s.101-103). Kurgusal mekanların yaratımı, zihnin bir üretimi olarak edebi eserlerde görülmeye başlamıştır. Sanal mekanlar, temelini kurgusal mekân üretimlerine örnek olan resim ve edebiyat türlerine ait eserlerden almaktadır (Ünsaçar, 2023, s.14). Sanallık ve sanal mekanlar güncel kavramlar olmasının yanı sıra tarihsel olarak köklü bir süreç geçirmiştir.

Sanal kelimesi, Türk Dil Kurumu'na göre zihin veya dijital bir ürün olarak tasarlanan ve yaratılan olarak nitelendirilmektedir (Türk Dil Kurumu, t.y.). Sanal mekanlar yalnızca dijital bir veri olarak değil, zihnin ortaya koyduğu bir yaratımdır. Bu yönüyle de sanal mekanlar, köken itibariyle kurgusal mekân niteliği taşımaktadır. Kurgusal mekanların teknoloji ve dijitalleşme ile gelişen etkisi sanal mekân, melez mekân, siber mekân gibi kavramların var oluşunu etkilemiştir. Teknolojinin gelişimi ile de kurgusal mekân yaratımların skalası genişleyerek tümüyle dijital olan sanal mekanlar da ortaya konmuştur.



Görsel 7-8: Düşsel mekâna roman ve sinema türünden örnekler, Alice Harikalar Diyarında

Sanal mekanların kökeni ilk olarak güzel sanatlar ile bağlantılı disiplinlerde zihnin ürünü olarak yaratılmış mekanlar olan düşsel mekanlar ile özdeşleşmektedir (Ünsaçar, 2023, s.14). Bu kurgusal mekanların yaratımına örnek olarak Görsel 7’de yer alan “Alice Harikalar Diyarında” adlı yapıt verilebilmektedir. “Alice Harikalar Diyarında” adlı eser, farklı yaş gruplarından birçok kişinin bildiği ve edebiyat, sinema, müzikal, sergi gibi birçok branşta ele alınmış tanınırlığı yüksek bir örnek oluşturması yönüyle incelenmiştir. Yazarın zihninin üretimi olan fantastik bir dünyada geçen eser, sinema perdesinde de yer almaktadır (Alice Harikalar Diyarında, t.y.). “Bu romanda söz konusu olan düşsel mekanlar, kitap içerisinde görselleştirilmekle kalmayarak bulunduğu dönemin şartları ile diğer disiplinlere de yansımıştır.

Görsel 8’de görülen aynı temanın işlendiği ve estetik kaygının mevcudiyetini koruduğu bir disiplin olan sinema türündeki örnekte ise dijital verilerden oluşan sanal mekanlar bulunmaktadır. Film, yeşil perde yöntemiyle fiziksel mekandansa sanal olarak yaratılan mekanlar ile üretilmiştir (Alis Harikalar Diyarında Film, t.y.). Teknolojinin estetik anlamda etkisini sürdürdüğü başka bir alan da sergileme yöntemleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağımızda sergileme mekanlarında ziyaretçilerin aktif katılım gösterdiği ve deneyim odaklı üretimler sergilenmeye başlamıştır. Bu sergileme yöntemlerinde fiziksel mekâna yansıtılan sanal veriler ile mekânlar birleştirilerek algısal yeni alanlar oluşturulmakta ve de melez mekanlar yaratılmaktadır. Yine aynı temanın işlendiği bir sergi Görsel 9 ve 10’da yer almaktadır. Bu serginin temasını oluşturan ve yazarın zihninin bir ürünü olan romana ait mekanlar, bulunduğu dönemin estetik değerleri ve teknolojik gelişmelerin durumu ile mekânsal anlamda şekillendiği görülmektedir.



Görsel 9-10: “Alice Harikalar Diyarında Merakın Sürükleyici Deneyim Sergisi”, X Media Art Museum

Sanal mekanlar, birçok farklı şekilde bireyler ile etkileşime geçebilmektedir. Gerek tamamen dijital verilerden oluşan sanal mekanlar mevcut iken fiziksel mekâna eklenmiş dijital veriler ile fiziksel mekâna yeni bir katman kazandırılmaktadır. Bu mekanların ortak özellikleri ise taşıdıkları estetik değer yargısı olarak nitelendirilebilmektedir.

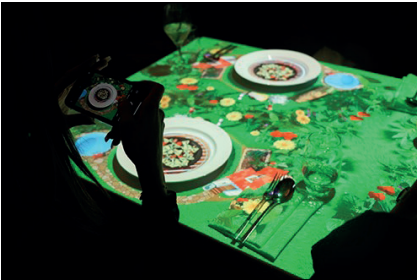
Fiziksel mekanlardan, sanal mekanların tasarımında da yararlanılabilmektedir. Görsel 11 ve 12’de bulunan görseller bu konuya verilebilecek örneklerdendir. Çin’de bulunan dağlardan referans alınarak “Avatar” adlı filmde sanal ortamın yaratımında gerçeklikten faydalanılmıştır (Ünsaçar, 2023, s.10). Bu doğrultuda sanal ve gerçeklik kavramlarının birbiriyle olan ilişkisinin oldukça iç içe oluşan katmanlar meydana geldiğini söylemek mümkündür.



Görsel 11-12: Fiziksel dünyadan referans alınan sanal mekân örneği, Sırasıyla Çin, Huangshan Dağları ve Avatar Filmi (2009)

Gerek fiziksel mekânın tasarımında gerekse de sanal mekanların tasarımında, mimarlık disiplini ve de bu bağlantıda estetik büyük bir rol oynamaktadır (Kaymakçı, 2024, s.105-106). Sanal mekanlar, zihinsel bir yaratım sürecinin sonucunda diğer bireylere çok çeşitli şekillerde sunulduğundan mimarlığın ve tasarımcıların varlığına gereksinim duyulmaktadır. Estetik kavramının etkisi ile tarih boyunca dönüşen, yeni yaklaşım ve uygulamalar kazanan mimarlığın, sanal mekanlardaki etkin rolü ile estetik yargılar doğrultusunda şekillenerek üretilmektedir.

Mekân, fiziksel unsurlarının yanı sıra algılar ve duyular ile hissedilen, var olan bir kavramdır (Ching, 2022, s.100). Estetik yaklaşımındaki mekanlara bakışa açısı, fiziksel mekân veya sanal mekân ile sınırlanmamalıdır. Çağımızda birçok mekânda, çeşitli dijital ve teknolojik uygulamalar ile yeni algısal ortamlar yaratılmakta ve bu mekanlar birçok duyu ile desteklenerek bireyler için fiziksel mekanlara eklenmiş sanal/dijital veriler ile yenilikçi deneyimler sunmaktadır.



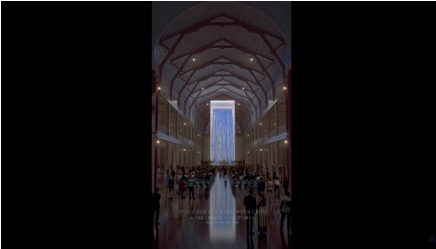
Görsel 13-14: Sanallığın ve fiziksel mekânın estetik anlamda buluşmasına bir örnek, Le Petit Chef, Roma

Türkiye’de de iki şehirde bulunan global anlamda pek çok ülkede de bulunan “Le Petit Chef” adlı restorandaki deneyimde, çeşitli mutfak kültürlerinden şef avatarları ile yemek hazırlanış sürecine dair sanal olarak üretilmiş görüntüler fiziksel mekâna üç boyutlu video haritalama yöntemleri ile aktarılmaktadır (Le Petit Chef Antalya, t.y.). Restoran mekânları, estetik, atmosfer gibi pek çok unsur ile tasarımının şekillenmesiyle bireyler için bir deneyim sunulmaktadır (Aytar Sever, 2024, s.102). Bu restoran örneğinde de kullanılan yöntemler aracılığıyla dijital/sanal verilerin dahil edildiği melez bir mekân yaratılmaktadır. Yemek deneyimini sağlayan mekanlar olan restoranlarda, bu uygulamaların görülmesi ziyaretçiler için yenilikçi ve eğlenceli bir deneyim oluşturulmasının amaçlandığını göstermektedir. Aynı zamanda ticari bir işlevi de barındıran bu mekanlar, estetik bir amaç güderek sanal veriler ile fiziksel mekânı buluşturmakta ve de öne çıkmayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda da restoran, estetik bir uygulama ile zenginleştirilmiştir.



Görsel 15-16: Sanallığın ve fiziksel mekânın estetik anlamda buluşmasına bir örnek, Le Petit Chef, Roma

Restorandaki deneyim sürecine ek estetik amaçlı bir görselleştirme mekânda mevcut olabildiği gibi farklı disiplinlerde de fiziksel mekanlarda bireylere estetik deneyim sunmak amacıyla dijital görselleştirme yöntemlerinden faydalanılmaktadır. Örneğin Görsel 17-18’de görülen konser esnasında dijital sanat türünden faydalanılmıştır.



Görsel 17-18: Jesse Woolston & Orchestra Victoria, Music for 18 Musicians Now or Never

Güzel sanatların bir branşı olan müzik performanslarında da dijital anlamda eklenen uygulamalar mevcuttur. Viktoria Orkestrası’nın gerçekleştireceği

bir performans için dijital yapıtlar üreten Jesse Woolston adlı sanatçıdan bir eser talep edilmiştir (Orchestra Victoria, t.y.). Bu talep ile estetiğin etkin olduğu bir sanat branşı olan müzikte de estetik kaygı güdülerken performansın desteklenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda sanal/dijital eser aracılığıyla müzik performansının gerçekleştirildiği fiziksel mekân güçlendirilerek bireyler için yenilikçi ve aktif deneyim sunulması amaçlanmıştır. İşitsel duyular, dijital görsel veriler ile zenginleştirilerek mekânda seyirciler için bütüncül bir deneyim oluşturulmuştur.

Araştırmada gözlemlenen bulgulardan da anlaşıldığı üzere teknoloji ve dijitalleşme birçok disiplin üzerinde dönüşümler doğurmaktadır. Pek çok olguya bağlı olarak tarih boyunca gelişen dinamik bir kavram olan estetik, mimarlığı etkileyerek daima mekânları şekillendirmiştir. Estetik ve mimarlık bağlantısında dönüşen mekânlarda, güncel bir kavram olan sanallık karşımıza çıkmaktadır. Yaşanan yenilikleri daima bünyesine dahil eden mimarlık disiplini, estetik bir kaygı ile bu teknolojik atımlara da yer vermektedir. Çağımızda aktif bir kullanıcı deneyiminin ön planda olduğu yaklaşım ile gerek fiziksel mekâna dahil edilen sanal veriler ile yaratılan algısal ve melez mekânlar gerekse de sanal mekânlar sıklıkla karşılaştığımız ortamlar olarak bireyler ile buluşmaktadır.

Araştırmada elde edilen bulgular özetlendiğinde şu sonuçlarına ulaşılmıştır:

- Mimarlığın, estetik ile yakın ilişkisi teknolojik gelişmelerden etkilenmekte ve bunlardan birisi de sanal kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır.
- Çok farklı işlevlerden oluşan mekânlarda görüldüğü üzere, estetik kaygı bazen ticari amaçlı olarak bazen de seyircilere başarılı bir deneyim sunmaya değin geniş bir skalada çeşitlenebilmektedir.
- Araştırmada ele alınan restoran örneğinde görülen sanal deneyimin, ulusal ve global anlamda pek çok örneğinin bulunması da mekânlarda sanal veriler ile desteklenen estetik anlayışın evrenselliğine bir gönderme niteliği sunabilmektedir.
- Sanat ile bağlantılı olan mekânların, estetik kaygı güdülerken sanallık ile birleştirilmesinde çeşitli duyular ile bu ortamların zenginleştirilmesiyle seyircilere başarılı ve bütüncül bir deneyimin sunulması hedeflenmektedir.
- Araştırmadaki son iki örnekten de anlaşıldığı üzere, bireyler için sunulan yemek ve sanatsal deneyimlerine ek olarak destekleme, estetik anlamda güçlendirme amacı güdülmekte ve de bu yöntemler ile fiziksel mekânlar, algısal mekânlara ve melez mekânlara dönüşmektedir.
- Sanallık ve estetik ilişkisine örnek olarak verilen “Alice Harikalar Diyarında” temasının etkin olduğu görseller incelendiğinde, tarih boyunca aynı temanın işlendiği örneklerden olmalarına rağmen yaşanan teknolojik gelişmeler ile çeşitlendiği ve gelişerek zenginleştiğine kanıt sunmaktadır.

SONUÇ

Estetiğin mimarlık ile ilişkisi, tarih boyunca birlikte şekillenerek ilerleyişini sürdürmüştür. Bulunduğu dönemin şartları, düşünürlerin estetiği yorumlama şekilleri, yeni malzemelerin ve uygulama yöntemlerinin keşfi gibi birçok unsur mimarlığı etkileyerek dönüştürmüştür. Toplumun mimarlıktan beklediği estetik algısı dinamik bir kavram olarak yenilenmekte ve de bu yeniliği oluşturan alanlardan biri de teknoloji ve dijitalleşmenin etkisiyle sanal kavramının mekanlara dahil olmasıyla gerçekleşmektedir.

Teknoloji çağımızda pek çok disiplini şekillendirdiği gibi mimarlığı ve de mekanların estetik ile ilişkisini de dönüştürmektedir. Bu doğrultuda araştırmada, estetik kavramının mimarlık ile ilişkisinde günümüzde etkin olmaya başlayan sanal kavramının mekanlara nasıl dahil olduğu üzerinde durularak konunun aydınlatılması amaçlanmıştır. Çalışmada ilk olarak estetik kavramının tarihsel süreci aktarılarak mimarlıkta görülen estetik olgusunun dinamik ve dönemin şartları doğrultusunda şekillenen bir yapıya sahip olduğu tespit edilmiştir. Mimarlık ve estetiğin bağlantısındaki bu tarihsel sürecin günümüzdeki basamaklarından biri olan sanal kavramına değinilerek mevcut örnekler ve görseller üzerinden konu araştırılarak mekanlar analiz edilmiştir.

Mimarlığın temel unsurlarından birini de estetik oluşturmaktadır. Estetiğin, Antik Çağ'da simetri, oran ve ölçü, Orta Çağ'da dini temalar, Rönesans'ta antikiteye dönüş, Endüstrileşme Dönemi ile de yeni yapı malzemeleri ve yapım tekniklerinin mimarlığı şekillendirdiği görülmüştür. Çağımızda ise dijitalleşme, teknolojik gelişmeler ve kullanıcı ilişkisinde deneyimin ön planda olmasıyla mekanlarda sanallik etkin olmaya başlamıştır. Sanal kavramının dahil edildiği mekanlar gerek ticari gerekse sanat bağlantılı mekanlar gibi pek çok farklı işlevlerden oluşabilmektedir. Ana işlevlerinin çok geniş bir çeşitliliğe sahip olduğu mekân türleri sanal veriler ile zenginleştirilmektedir. Bu uygulamaların çoğunlukla mekânda bulunan bireyler için başarılı bir deneyim oluşturmak amacıyla tercih edildiği görülmektedir.

Sanal kavramının mekân ve estetik bağıntısına dahil olma yöntemleri; tümüyle sanal mekân yaratımı, fiziksel mekanlara eklemlenen sanallik ile melez mekân veya algısal mekân uygulamaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireyler için başarılı bir deneyim sunmak için yaratılan bu mekanlarda, birçok duyu eş zamanlı olarak desteklenmektedir. Sanal kavramının değişen yeni estetik ilişkisinde önemli bir rol oynaması yalnızca ulusal çapta sınırlı kalmamaktadır. Global anlamda pek çok mekân türünde sanallik ile mekanlar yaratılmakta ve estetiğin bir unsuru olarak önemli bir konumda bulunmaktadır.

Mimarlığın geçmişten günümüze birçok gelişme doğrultusunda şekillendiği göz önüne alındığında, çağımızın önemli faktörlerinden olan teknoloji ve sanallığın

mimarlığı ve mekanları şekillendirmesi olağan bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçmişteki ilk örneklerde mimarlık disiplini ile kabuk bağlamında sınırlı kalan estetiğin etkisi yönünü iç mekân tasarımlarına çevirerek bireylerdeki deneyim sürecini zenginleştirmeye odaklanmaktadır. Sanallık ile şekillenen estetik-mekân bağlantısının gelecekte de etkisini arttırarak sürdüreceği görülmektedir. İç mimar ve tasarımcılar için yeni sayılabilecek bir alan olan bu kavramların gelecekte önem teşkil edeceğini söylemek de mümkündür. Bu doğrultuda araştırmanın sağladığı yararlarından birisi de iç mekân bağlantısında estetik kavramına odaklanmasıyla günümüzdeki sanal ve mekân ilişkisinin durumunun tespitini sağlamaktır.

KAYNAKÇA

- Aytar Sever, İ. (2024). İç mekân tasarım algısının Michelin restoranlar üzerindeki önemi. *Journal of Interior Design and Academy*, 4(1), 95-104. <https://doi.org/10.53463/inda.20240271>
- Becerik, B. (2001). Mimarlıkta estetik olgusu ve değerlendirilmesi sorunu. [Yüksek Lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Ching, F. D. K. (2022). Mimarlık: biçim, mekân & düzen (4. Baskı). (G. Aydın, Çev.). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Gombrich, E. H. (2015). Sanatın öyküsü (9. Baskı). (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Hasol, D. (2016). Ansiklopedik mimarlık sözlüğü (14. Baskı). Yem Yayınları.
- Kaymakçı, S. (2024). Dijital sanatın fiziksel mekânda buluşması: Sanal ve estetik. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Mülayim, S. (1994). Sanat tarihi metodu (2. Baskı). Bilim Teknik Yayınevi.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2014). Sanat kavram ve terimleri sözlüğü (13. Baskı). Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1997). Estetik. Z. Rona ve M. Beykan, (Ed.), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1) (s.558-560). YEM Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (t.y.). Sanal. İçinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri. 25 Mayıs 2024'te <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alınmıştır.
- Ünsaçar, A. S. (2023). Mimarlık disiplininin sanal mekân araştırmalarındaki yerinin bibliyometrik analizi. [Yüksek lisans tezi]. KTO Karatay Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Konya.
- Yılmaz, İ. (2018). Çağdaş mimaride estetik kavramı ve tüketim kültürüyle ilişkisinin otel yapıları üzerinden incelenmesi. [Yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLARI

Alice Harikalar Diyarında (t.y.). Vikipedi. Erişim tarihi: 19 Mayıs 2024, https://tr.wikipedia.org/wiki/Alice_Harikalar_Diyar%C4%B1nda

Alis Harikalar Diyarında Film (t.y.). Vikipedi. Erişim tarihi: 19 Mayıs 2024, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Alis_Harikalar_Diyar%C4%B1nda_\(film,_2010\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Alis_Harikalar_Diyar%C4%B1nda_(film,_2010))

Le Petit Chef Antalya (t.y.). Le Petit Chef. Erişim tarihi: 1 Ağustos 2024, <https://lepetitchef.com/antalya?lang=TR>

Orchestra Victoria (t.y.). Music for 18 Musicians Now or Never. Erişim tarihi: 2 Ağustos 2024, <https://www.orchestravictoria.com.au/performances/music-for-18-musicians-now-or-never-festival>

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. Altamira Mağarası (t.y.). Vikipedi. Erişim tarihi: 5 Mayıs 2024, https://tr.wikipedia.org/wiki/Altamira_Ma%C4%9Faras%C4%B1

Görsel 2. Partenon (t.y.). Vikipedi. Erişim tarihi: 5 Mayıs 2024, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Partenon>

Görsel 3. Notre Dame Katedrali (t.y.). Vikipedi. Erişim tarihi: 6 Mayıs 2024, https://tr.wikipedia.org/wiki/Notre_Dame_Katedrali

Görsel 4. Floransa Katedrali (t.y.). Vikipedi. Erişim tarihi: 6 Mayıs 2024, https://tr.wikipedia.org/wiki/Floransa_Katedrali

Görsel 5-6. Arkitektuel (t.y.). Kristal Saray. Erişim tarihi: 17 Mayıs 2024, <https://www.arkitektuel.com/kristal-saray/>

Görsel 7. Alice Harikalar Diyarında (t.y.). Vikipedi. Erişim tarihi: 19 Mayıs 2024, https://tr.wikipedia.org/wiki/Alice_Harikalar_Diyar%C4%B1nda

Görsel 8. Alis Harikalar Diyarında Film (t.y.). Vikipedi. Erişim tarihi: 19 Mayıs 2024, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Alis_Harikalar_Diyar%C4%B1nda_\(film,_2010\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Alis_Harikalar_Diyar%C4%B1nda_(film,_2010))

Görsel 9-10. Artfulliving (2024, 16 Temmuz). X Media Art Museum'dan "Alice Harikalar Diyarında Merakın Sürükleyici Deneyim Sergisi". Erişim tarihi: 31 Temmuz 2024, <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/x-media-art-museumdan-alice-harikalar-diyarinda-merakin-surukleyici-deneyim-sergisi-i-30720>

Görsel 11-12. Avatar, Film (t.y.). Vikipedi. Erişim tarihi: 23 Mayıs 2024, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Avatar_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Avatar_(film))

Görsel 13-16. Le Petit Chef Roma (t.y.). Le Petit Chef. Erişim tarihi: 1 Ağustos 2024, <https://lepetitchef.com/rome>

Görsel 17-18. Steve Rich & Jesse Woolston & Orchestra Victoria (2023, 19 Ağustos). Youtube. Erişim tarihi: 1 Ağustos 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=dONa59Rbz1Y>

USING FLOWCHARTS AND STATE DIAGRAMS AS TOOLS FOR INDUSTRIAL DESIGN PLANNING OF SMART PRODUCTS

AKILLI ÜRÜNLERİN ENDÜSTRİYEL TASARIMININ PLANLANMASINDA AKIŞ VE DURUM DİYAGRAMLARININ ARAÇ OLARAK KULLANIMI

Doç. Dr. Hüseyin Özkal Özsoy

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü
ozkal.ozsoy@msgsu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-5531-3539

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 14 Mayıs 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 12 Haziran 2025

Abstract

This study investigates the integration of flowcharts and state diagrams into industrial design, emphasizing their potential for design planning, modeling smart product behavior, and facilitating interdisciplinary communication. While these tools are commonly utilized in engineering and software, their application in industrial design is explored through a case study of a smart desk lamp. The process starts with storyboards for user scenarios, followed by a comparison of flowcharts and state diagrams. The tools are evaluated based on interaction counts, time spent, and structure. Results indicate that flowcharts effectively support sequential planning, while state diagrams more accurately represent condition-based behavior. Their combined use provides both creative flexibility and technical clarity.

Öz

Bu çalışma, akış ve durum diyagramlarının endüstriyel tasarım süreçlerine entegrasyonunu inceleyerek, bu araçların tasarım sürecinin planlanması, akıllı ürün davranışlarının modellenmesi ve disiplinler arası iletişimi desteklemedeki potansiyel katkılarını ortaya koymaktadır. Genellikle mühendislik ve yazılım gibi teknik alanlarda kullanılan bu diyagramların, endüstriyel tasarım bağlamındaki sistematik ve işlevsel kullanımı, çalışmada bir akıllı masa lambasının geliştirilmesine dayalı bir vaka çalışması üzerinden ele alınmıştır. Süreç, hikâye panolarıyla başlayan kullanıcı senaryosu modellemesini takiben, akış ve durum diyagramlarının karşılaştırmalı analizine yönelmiştir. Araçlar; kullanıcı etkileşim sayıları, süre ölçümleri ve diyagram yapısı açısından değerlendirilmiştir. Bulgular, bu iki diyagram türünün birlikte ve tamamlayıcı şekilde kullanımının tasarım sürecine hem yaratıcı düşünce hem de teknik netlik sağladığını göstermektedir.

Key Words: Flowcharts, State Diagrams, Industrial Design Process, Smart Product Behavior, Interdisciplinary Collaboration

Anahtar Kelimeler: Akış Diyagramları, Durum Diyagramları, Endüstriyel Tasarım Süreci, Akıllı Ürün Davranışı, Disiplinlerarası İş Birliği

INTRODUCTION

In industrial design, especially when developing interactive or smart products, tools that support structured thinking and clear communication are essential (Self, 2012; Wang et al., 2023). This study investigates the use of flowcharts and state diagrams by comparing them with the more intuitively visual storyboard approach (Simon, 2012), seeking to establish a bridge between visual narrative thinking (Campbell & McDonagh, 2009) and formal system logic (Adelt et al., 2021).

The central research question addressed in this article is: *“How do flowcharts and state diagrams contribute to the industrial design process of smart products compared to storyboards, and in what ways might they be more effective?”* To explore this question, a smart desk lamp was selected as the focus of the case study.

Although diagrammatic tools are widely studied in engineering and software development contexts, their systematic application within industrial design remains relatively underexplored in the literature. This study aims to fill the gap by exploring how these tools can not only support design planning but also serve as a shared visual language to enhance interdisciplinary collaboration (Kim & Lee, 2016; Micheli et al., 2012).

PRODUCT DESIGN PLANNING

Tools that structure thinking and enhance communication play a central role in industrial design, especially when planning smart products with dynamic, user-driven behaviors (Self, 2012). While storyboards have long been used as a visual method for mapping user interactions (Simon, 2012), the increasing complexity of today’s smart products has challenged their expressive capacity. This section critically examines three tools—storyboards, flowcharts, and state diagrams—not only in terms of their representational features but also as cognitive scaffolds and shared design languages. Their comparative potential is discussed through the lens of interaction design theory and system modeling, including Norman’s execution-evaluation model and user-centered design principles (Norman, 1988).

Storyboards

Originating in film and animation, storyboards are used to depict sequences of interaction through visual narratives (Goldman et al., 2006; Simon, 2012). In design, each frame illustrates a specific moment in a product-use scenario,

such as part of a daily routine, often accompanied by annotations that convey user intent or emotion (Truong et al., 2006).

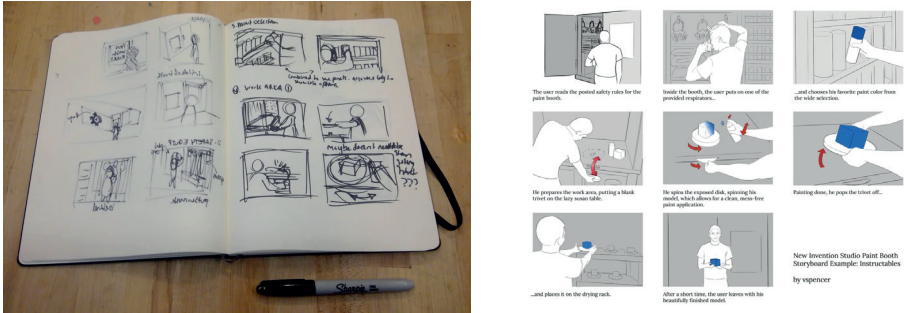


Figure 1: Storyboarding for Product Design (Spencer, 2025)

As shown in Figure 1 (Spencer, 2025), storyboards have become common in early-stage product development, helping designers empathize with users, identify context-specific challenges, and frame the problem space (Östlund, 2022; Rodda et al., 2022).

Despite their narrative richness, storyboards lack formal logic, making them less suitable for modeling system-driven behavior. Their static and often linear structure does not accommodate feedback loops, branching scenarios, or algorithmic detail, which are central to smart product functionality (Wang et al., 2024). According to Norman’s action cycle, storyboards visualize only the “execution” of user goals, with limited ability to represent the system’s internal “evaluation” processes (Norman, 1986, 1988).

Flowcharts

Flowcharts provide a structured method for representing the procedural logic of a system (Weng, 2024). Initially developed for engineering and business applications (Chinofunga et al., 2025; Hossain et al., 2024), they use standardized symbols to depict processes, decisions, and transitions in a clear, step-by-step sequence (Newman, 1998), as shown in Figure 2 (Creately, 2025).

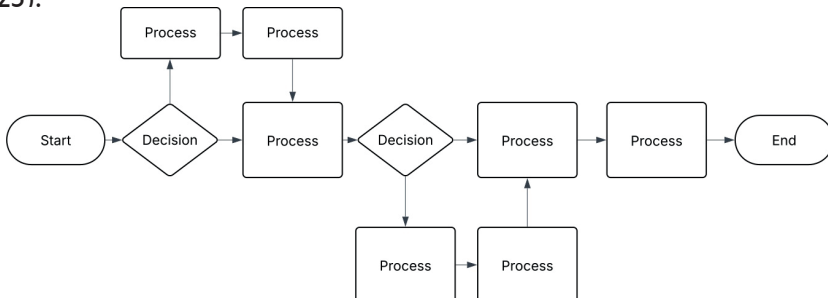


Figure 2: A sample flowchart that contains various processes and decisions (Creately, 2025)

From a design cognition perspective, flowcharts serve as externalized mental models, aligning with Norman’s concept of “knowledge in the world” (Doyle, 2002). They make procedural logic explicit and testable, facilitating iteration and discussion across team members. While they answer the question, “*What happens next?*”, they do not inherently capture the system’s current state or its readiness for transition.

State Diagrams

A state diagram models the different states a system operates during its life cycle, also showing the transitions between states and the events triggering those transitions (Olivé, 2007). It begins with an initial state and progresses through various transitions based on defined actions or events (Jacob, 1985), like the possibility of a door being in three distinct states: open, closed, or ajar (Ma & Yu, 1998). Actions such as pushing or pulling the door initiate transitions between these states (Jacob, 1985). These diagrams are rooted in algorithmic thinking, where problems are framed through a logical series of steps, inputs, and outputs (Herman & Choi, 2017). This methodical structure enables the modeling of complex functions (Kant, 1985).

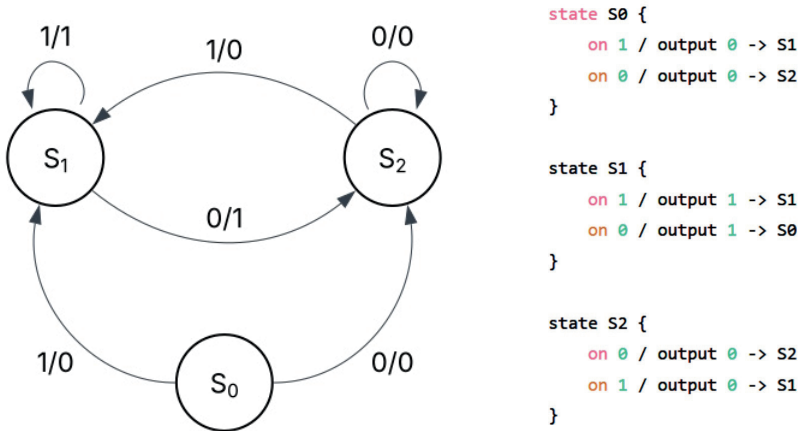


Figure 3: Left: State diagram with S0, S1, and S2 states. Each edge is labeled with “j/k”, where j is the input and k is the output (“State Diagram,” 2025)

Right: The UML language representation of the same diagram (by the Author)

Figure 3 presents a typical example. On the left is a state diagram with S0, S1, and S2 states, where each edge is labeled with “j/k,” denoting input and output. On the right is the UML representation of the same model (“State Diagram,” 2025). States are illustrated as circles or rounded rectangles, with transitions represented as arrows labeled by the triggering input (Jacob, 1985). Outputs may also be indicated on these transitions (Koskimies & Mäkinen, 1994).

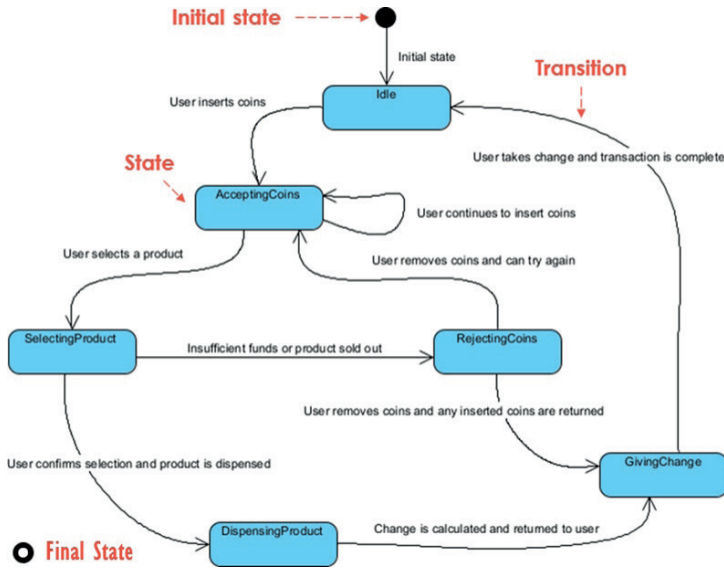


Figure 4: The state diagram of a vending machine (Vpadmin, 2023)

State diagrams can be created by hand or with digital tools such as Lucidchart (Diagramming Powered By Intelligence, 2025), Draw.io (Draw.io, 2025), or UML software (Alhir, 2003), which provide predefined shapes and connectors. Originally used in software and systems engineering, state diagrams remain central in UML for structuring object behavior (Alhumaidan, 2012; Jäger et al., 1999). They are also applied in electrical engineering, robotics, service design, and healthcare, modeling system responses and task transitions as shown in Figure 4 (Bagnati & Del Bello, 2024; Bowman, 2024; Guiochet, 2015; Konrad & Cheng, 2002; Palovuori, 2017; Willett et al., 2018). Generally, a state diagram helps answer, “What condition is the system in, and what causes it to change?” (Welte, 2009).

Operation of Flowcharts and State Diagrams

A virtual machine (Goldberg, 1973) running a flowchart executes the diagram steps sequentially, and the program counter continuously increases, pointing to the command being executed as long as the program execution continues (Pavel, 1978). Therefore, flowcharts are generally accepted as more appropriate for planning and documenting design procedures, production steps, or administrative workflows that are inherently sequential (Granfelt, 2017). On the other hand, in a virtual machine running a state diagram, the program counter, which changes millions of times a second, does not necessarily affect the machine state (Millhouse, 2018). The machine waits in a state for a specific input or event to immediately switch to any other state,

not necessarily following any order or sequence (Shaw, 1992). This reduces delays in system operations, making state diagrams beneficial in designing smart, connected, interactive, and quick-responding entities (Basheri, 2010).

The planning of design procedures and the specification of product behavior in smart products constitutes a particularly suitable context for the integrated application of flowcharts and state diagrams (Helin et al., 2007). Exploring potential alternative uses for them requires a clear understanding of their differences, allowing industrial designers to choose the most appropriate one based on the specific nature of the tasks they intend to perform (Self, 2012).

Application to Design Process

Industrial design involves structuring design problems to make them more understandable and solvable (Jonassen, 2000). The design process is inherently complex, systematic, and iterative, encompassing multiple phases (Wynn & Eckert, 2017). These phases, outlined in Table 1, include tasks such as problem identification, data collection, concept development, feedback integration, and implementation (Giuliani et al., 2024).

Design Phase	Description
Research	Collecting user needs, trends, and technical constraints.
Ideation	Brainstorming, sketching, and generating alternatives.
Concept Development	Selecting ideas, making mockups, or low-fi prototypes.
Detail Design	CAD modeling, selecting materials, form/function refinement.
Prototyping	Building physical or digital prototypes.
Testing	Usability testing, refinement, and feedback loops.
Finalization	Preparing for production or presentation.

Table 1: Basic phases of the industrial design process

The designer can treat each phase of the design process as a “step” or “state”, while transitions represent actions, decisions, or conditions that move him/her from one to another.

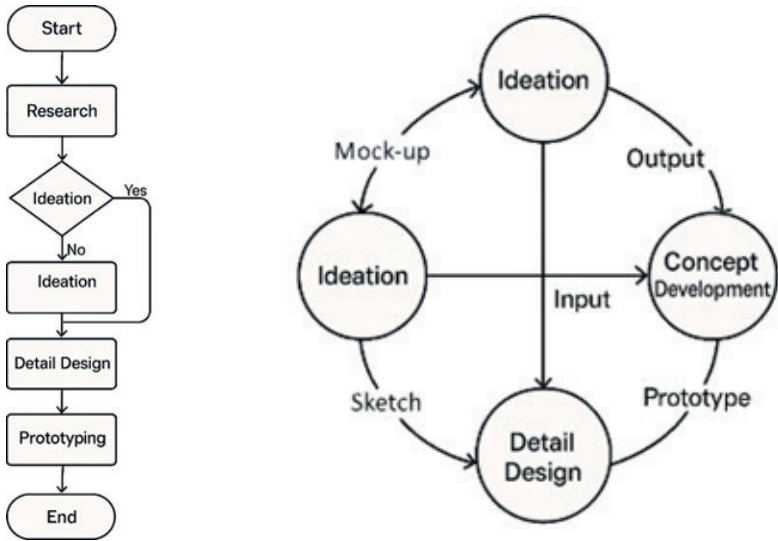


Figure 5: Flowchart(left) and state diagram(right) of the basic design process (Author's drawings)

This systematic approach is suitable for utilizing new tools, such as flowcharts and state diagrams, to visualize and test the behavioral aspects of software-based smart products, revealing hidden inconsistencies and assisting teams in making clearer decisions more quickly. The alignment of these tools with software and physical modeling techniques also enhances communication among industrial design, engineering, and programming teams who need to work collaboratively, facilitating more informed cross-disciplinary decision-making during smart product development.

Application to Products Being Designed

If directly applied to product designs, flowcharts, and state diagrams may serve distinct but complementary roles in shaping logic and functionality (Harel, 1987). Flowcharts can be useful for mapping out the internal processes of a product, such as the steps a smart appliance follows when executing a cleaning cycle or the startup routine of an electronic device (Shina, 2012). They can also help identify input/output relationships, operational branches, and sequences that must be logically ordered for the product to function (Vegte & Breemen, 2009).

State diagrams, on the other hand, can model a product's behavior by transitioning between different operational modes in response to contextual changes or user interactions, such as handling interruptions and managing sensory data (Garzon & Louis, 2020). They can be essential for designing

functions where transitions do not occur with a fixed sequence but on unscheduled conditions or events, such as waking up from sleep mode, sensing events, error handling, or multi-user settings.

METHODOLOGY

This study adopts an exploratory, qualitative case study approach (R. Ponelis, 2015) to investigate how flowcharts and state diagrams can be used as modeling tools in the industrial design process of smart products. Rather than aiming for statistical generalization (Wah et al., 1995), the research focuses on understanding the functional and cognitive contributions of these tools through a focused design experiment. The experiment was conducted by the author, acting as a single designer, to test how effectively these diagrammatic tools could support process planning, behavior modeling, and interface logic within a compact design cycle.

The design scenario centers on the conceptual development of a smart desk lamp, chosen for its relevance as an everyday product with multiple user interaction points and context-dependent behaviors. This product offers sufficient complexity to model decision logic, sensor input response, and multi-mode operation, making it well-suited to evaluate diagrammatic tools. The methodology involves the creation of storyboards, flowcharts, and state diagrams for three distinct but connected purposes:

- Planning the design process itself.
- Modeling the lamp's functional behavior.
- Designing the user interface logic via a small display on the product.

To evaluate and compare the tools, several empirical metrics were recorded:

- Interaction-based metrics: Number of shape additions, drag-and-drop events, text edits, undo/redo actions, zoom/pan movements, and tool switches.
- Time metrics: Total time spent per tool, average time per iteration, and ratio of idle vs. active time.
- Artifact metrics: Number of states or blocks, labels or annotations, revision passes, and conditional branches or loops.

These metrics were collected manually and via activity logs generated by diagramming software (Lucidchart, 2025; Draw.io, 2025).

CASE STUDY: DESIGNING A SMART TABLE LAMP

To investigate the practical application of flowcharts and state diagrams, we employed them in the industrial design process of a conceptual smart table lamp. During the study, we analyzed the role of these tools in two key areas mentioned in the previous section: structuring the design process and modeling product functionality.

Storyboarding the Design

We began by storyboarding the design process and functionality of the smart table lamp as two separate sequences of images and notes. This is done on a drawing template, containing a 4-column, 3-row matrix of empty rectangle frames, serving as a visual narrative tool to depict tasks or events. The frames are filled with drawings and notes, each representing a specific moment in time, showing the task in the design process or how the lamp responds to user actions. The two storyboards helped us to visualize the design process and intuitive human-product interaction holistically, clarifying how context and user behavior influence the lamp's operation. We did the drawings in a computer environment, supported by an artificial intelligence (AI) tool, as shown in Figure 6. We provided short text prompts describing the action in each frame. These prompts were input into the AI image generation tool (Vizcom AI, 2025). The AI tool created illustrations that aligned with the described interaction, allowing for rapid visualization without traditional sketching. While this approach speeds up storyboarding by easily creating scenes, the AI input prompts can also be helpful in later design phases to determine product features.

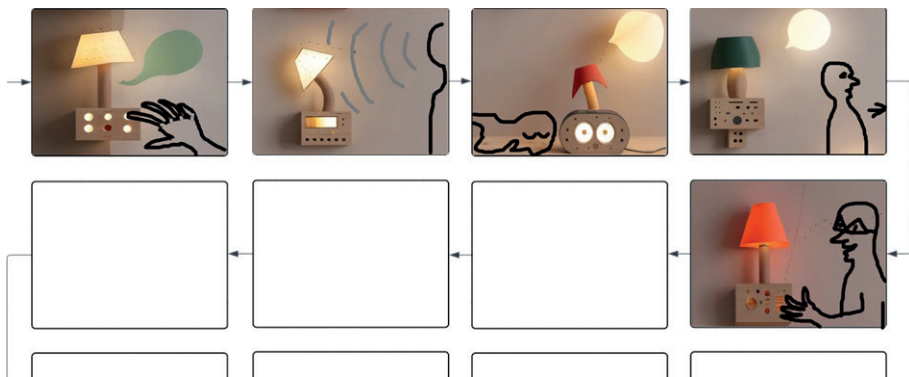


Figure 6: Sample storyboard representing product functionality, made in Lucidchart, containing images created in vizcom.ai (The actual storyboard images have been omitted from this article.)

Flowchart of Design Process for the Smart Table Lamp

Table 2 below lists the design tasks, action descriptions, and decision points in the general design process used in this study.

No.	Design Task	Action Description	Conditional Branch / Feedback Loop
1	Define Design Brief	Establish product goals, constraints, and target users	—
2	Conduct User and Context Research	Research usage environments and user preferences	Is user data sufficient? → Yes: Proceed, No: Continue research
3	Identify Functional Requirements	List expected product features (e.g., sensors, manual override, profiles)	Do features align with user needs? → Yes: Proceed, No: Re-prioritize features
4	Map User Scenarios	Write use cases (e.g., evening work, bedtime reading, away from the table)	—
5	Sketch Storyboards	Create visual scenes of user-product interactions	Are interactions clear and intuitive? → Yes: Proceed, No: Revise storyboard
6	Create Initial Flowchart of Behavior	Diagram product logic (e.g., detect motion → light on → adjust brightness)	Are all logical paths and exceptions covered? → Yes: Proceed, No: Add missing logic
7	Develop a State Diagram	Define states and transitions (e.g., Idle, On, Night Mode, Override)	Are all transitions consistent and non-contradictory? → Yes: Proceed, No: Revise
8	Build a Low-Fidelity Prototype	Construct a basic model to test the form and user flow	Does the prototype match the intended logic? → Yes: Test, No: Adjust design or flowchart
9	Conduct Self-Test / Scenario Simulation	Simulate different user cases to identify logic gaps and friction points	Are usability issues found? → Yes: Revise diagrams/prototype, No: Proceed
10	Refine Design	Finalize visual design, logic, and user feedback features	—
11	Document & Prepare for Handoff	Compile diagrams, storyboards, and specifications for development	—

Table 2: Phases of the smart table lamp design process

This sequence of tasks is represented as a flowchart drawn in Lucidchart as shown in Figure 7.

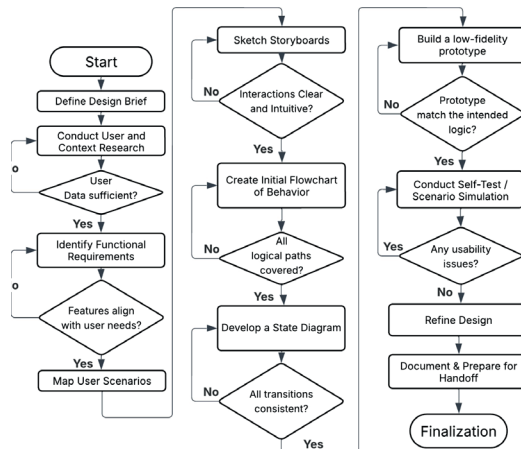


Figure 7: Flowchart of the smart table lamp design process

The State Diagram of the Design Process for the Smart Table Lamp

Table 3 lists the design phases as distinct states with transitions triggered by key decisions or milestones, transforming the process into a state machine.

Current State	Event / Trigger	Next State	Notes / Actions
Define Design Brief	Design scope is clearly outlined	User & Context Research	Begin investigating user needs and usage environments
User & Context Research	Sufficient user/context data collected	Identify Functional Requirements	Move from research to translating findings into features
User & Context Research	Data insufficient	User & Context Research	Loop back to continue gathering more data
Identify Functional Requirements	Requirements align with user needs	Map Scenarios & Storyboards	Ready to model usage interactions and context
Identify Functional Requirements	Misalignment found	Identify Functional Requirements	Refine the feature list based on feedback
Map Scenarios & Storyboards	Storyboards illustrate clear interaction logic	Create Behavior Flowchart	Proceed to structure the behavior logically
Map Scenarios & Storyboards	Interactions are unclear or contradictory	Map Scenarios & Storyboards	Revise scenarios for clarity
Create Behavior Flowchart	All logic paths and exceptions are defined	Build the State Diagram	Proceed to model internal system behavior
Create Behavior Flowchart	Gaps in flow or logic	Create Behavior Flowchart	Add missing branches or revise the conditional logic
Build Behavior State Diagram	Valid and complete state transitions	Prototype	Behavior modeling complete—start prototyping
Build Behavior State Diagram	Inconsistent or unclear transitions	Build the state diagram	Revise the state diagram for logical completeness
Prototype	Prototype reflects intended logic	Test & simulate	Ready for testing key user scenarios
Prototype	Gaps between the prototype, charts and diagrams	Refine Flowchart or State Diagram	Adjust the design documentation or prototype behavior
Test & simulate	Usability issues resolved	Refine & Finalize Design	Final refinements ready
Test & simulate	Issues found during testing	Prototype / Chart / Diagram	Loop back as needed, depending on the source of the issues
Refine & Finalize Design	Design is validated	Document & Handoff	Prepare for implementation or presentation
Document & Handoff	Documentation complete	Final State	Process completed, ready for handoff

Table 3: Smart table lamp design process as a state machine.

This state machine is represented by the state diagram drawn in Lucidchart, shown in Figure 8.

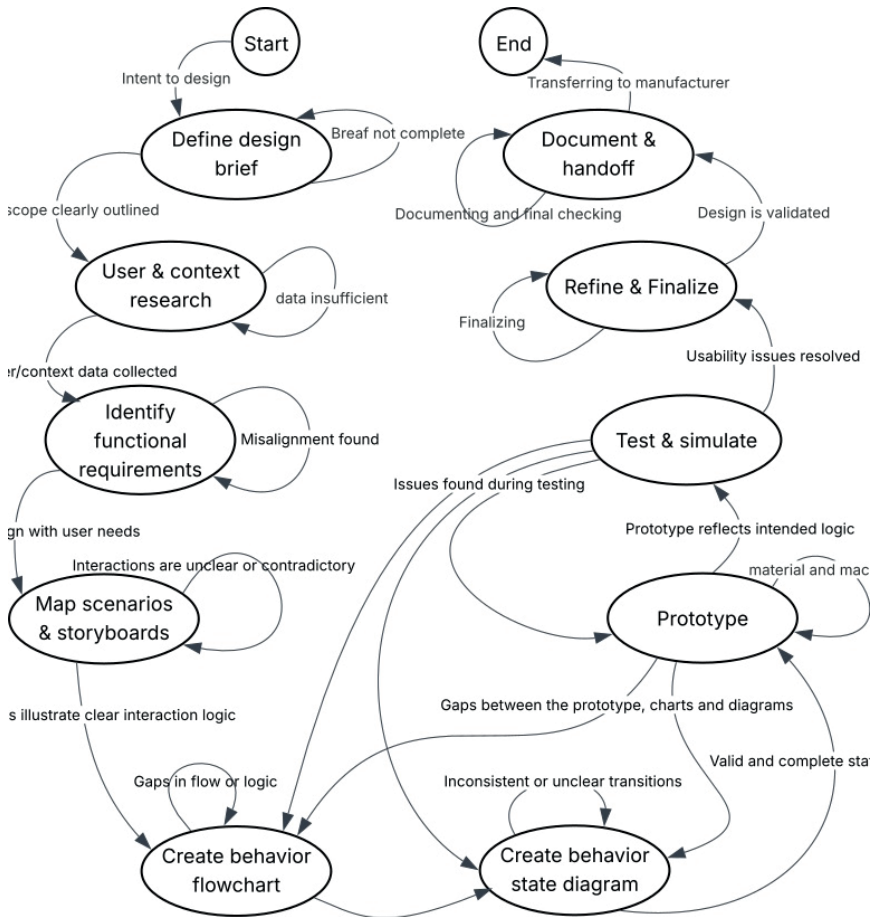


Figure 8: The state diagram of the smart table lamp design process.

Design Brief for the Smart Table Lamp

This conceptual product will possess several advanced features that elevate it beyond a mere lighting device, transforming it into an interactive, context-aware system. According to functional requirements determined with the support of user and context research, the lamp:

- Detects ambient light levels and adjusts brightness.
- It has a real-time clock.
- Switches between modes such as day, night, etc., based on time of day or a schedule set by the user.
- Turns on when a user is nearby, turns off or fades out when the user leaves.
- Allows the user to override automation.

- Stores user preferences and puts frequently used functions in quick menu selections.
- May have Internet and Bluetooth connections, accepting input from multiple sources such as mobile apps or voice assistants.
- Can learn user habits over time and adjust automatically.
- Can change this behavioral schedule based on user habits.
- Can download and install new features.

Table 4 below outlines the key functional properties of the smart lamp and evaluates the appropriateness of using flowcharts and state diagrams for modeling each function. The table highlights how both tools offer complementary strengths, and selecting the appropriate one depends on whether the emphasis is on linear logic or responsive system behavior.

Lamp Property	Purpose/Function	Flowchart Use	State Diagram Use
Ambient Light Sensing	Adjusts brightness based on the environment	Defines decision logic for brightness adjustment	Model transitions: <i>Idle</i> → <i>Adjusting</i> → <i>Stable</i>
Time-Based Modes (Day/Night/Focus)	Switches modes automatically or on schedule	Outlines scheduled tasks and user-defined rules	Maps states like <i>Day Mode</i> → <i>Focus Mode</i> → <i>Night Mode</i>
Presence Detection	Turns on/off based on motion or proximity	Shows conditional logic: <i>If no motion for X mins → turn off</i>	Describes state flow: <i>Off</i> → <i>Sensing</i> → <i>On</i> → <i>Standby</i>
Manual Touch Override	User interrupts automation to control the light manually	Shows input handling and override procedures	Adds override layer: <i>Auto Mode</i> → <i>Manual Mode</i> → <i>Auto Resume</i>
User Profiles / Scenes	Saves and applies the user preferences	Explains steps to create/edit/select a profile	Illustrates behavior shift: <i>Profile A</i> → <i>Profile B</i>
App / Voice Assistant Control	External device integration	Represents the flow of commands and system response	Ensures consistent behavior: <i>Listening</i> → <i>Executing Command</i> → <i>Idle</i>
Energy Saving Mode	Reduces power after inactivity	Plans inactivity timer and wake conditions	Models sleep logic: <i>Active</i> → <i>Low Power</i> → <i>Active (on motion)</i>
Adaptive Behavior	Learns and adjusts based on user habits	Depicts data input and decision points for learning logic	Reflects adaptive state changes over time

Table 4: Functions of the smart lamp and their suitability for flowchart - state diagram use

Structuring the Functional Scenario of the Table Lamp as a Flowchart

Table 5 presents a structured sequence of functional steps that define the operational scenario of the smart lamp, modeled in a flowchart format. The scenario begins with system initialization and quickly distinguishes between manual and automatic modes based on user interaction. Conditional logics such as ambient light thresholds, motion detection, and time-of-day evaluations determine whether the lamp turns on, adjusts brightness, or enters energy-saving states.

Step No.	Action / Process	Condition / Decision	Next Step (Yes)	Next Step (No)
1	Start / Initialize System	—	Proceed to Step 2	—
2	Check for Manual Override Input	Was manual mode input received?	Step 3: Activate Manual Mode	Step 4: Check Ambient Light
3	Activate Manual Mode	Wait for user interaction And execute the order	Step 12: Monitor for Exit	—
4	Read Ambient Light Sensor	Is ambient light below the threshold?	Step 5: Turn On the Lamp	Step 6: Enter Idle Mode
5	Turn On the Lamp Automatically	—	Step 7: Monitor Motion	—
6	Enter automatic Mode	Wait for ambient light drop or user input	Step 4: Sensor readings	—
7	Monitor Motion Sensor	Is motion detected?	Step 8: Adjust Brightness	Step 9: Start Inactivity Timer
8	Adjust Brightness Based on Ambient Light	—	Step 10: Evaluate Time of Day	—
9	Start Inactivity Timer	Has time expired (e.g., 10 mins)?	Step 11: Turn Off the Lamp	Loop back to Step 7
10	Evaluate Time of Day	Is the current time within the Midnight Mode schedule?	Activate Night Mode (Dim Light)	Maintain current brightness
11	Turn Off the Lamp	—	Step 4: Wait for the next input	—
12	Monitor for Exit from Manual Mode	Did the user double-tap to exit or timeout?	Step 4: Return to Automatic Mode	Loop in Manual Mode
13	Security mode control	Is there any security breach	Give alarm warnings	Step 4: Return to Automatic Mode
14	Sleep mode control	Is the sleep mode on?	Start sleep timer	Music-play setting control.
15	Music-play setting	Has the sleep timer expired?	Stop music	—

Table 5: Functional scenario steps of the smart table lamp

The flowchart drawn in Lucidchart to map these steps as a flowchart is presented in Figure 9.

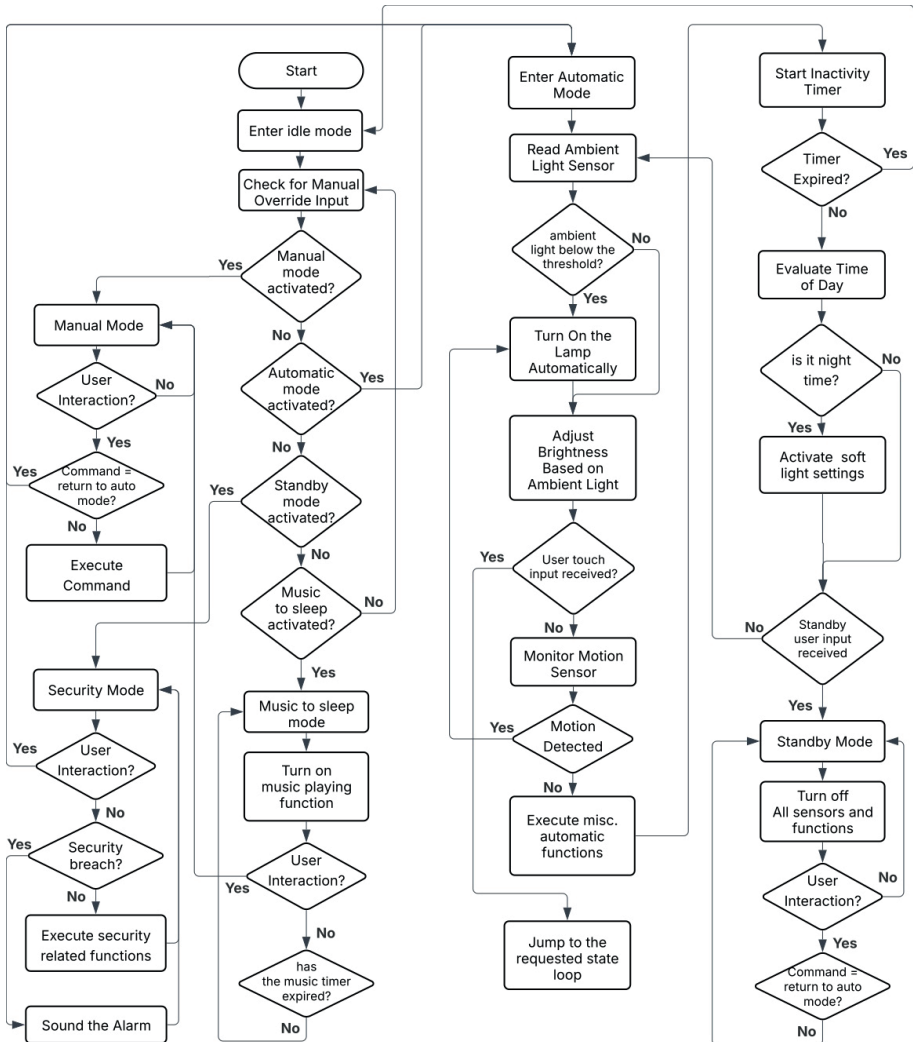


Figure 9: Functional scenario flowchart of the smart table lamp

Structuring the Functional Scenario of the Table Lamp as a State Diagram

Operational modes or states of the state diagram are determined as follows.

- *Idle*: A low power, listening state; The sensors and touch display are active, time and date are displayed on the screen, all other functions are off.
- *Manual*: This is a user-controlled state; The lamp functions are adjusted by the user and stay unchanged until a new user input comes, regardless of automated triggers and sensor data.
- *Automatic*: A range of automated tasks are performed

- *Brightness Adjustment according to sensor data*
- *Auto on-off according to user presence detection*
- *Fade-in, out, smooth changes, etc., various lighting effects*

are possible

- *Remote command detection is active*
- *Security:* The lamp doesn't go into standby mode, stays ready for normal use, lighting and screen messages are off, and security sensors are on.
- *Alarm:* A wakeup or security alarm is sounded.
- *To sleep:* The light is on for a time pre-set by the user.
- *Sleep:* The user is asleep. A wake-up alarm can be preset.
- *Stand-by:* A low-power state, entered with a power-down command; all functions, screen, and sensors are off, waiting for the power-up command.

Table 6 defines the operational states of the smart table lamp, the events or inputs that trigger transitions between these states, and the system's corresponding outputs or actions.

Current State	Input / Trigger (Event)	Next State	Output / Action
(Power Off)	Power supply connected / Start	Idle	Initialize sensors and timers
Idle	Auto Touch input detected	Automatic	Switch to automatic operation
Idle	Manual Touch input detected	Manual	Switch to manual control
Idle	No activity for a set time	Stand-by	Nobody home, switch to standby to save power
Automatic	Motion detected	Adjust Brightness	Adapt brightness based on presence and environment
Automatic	No motion for timeout duration	Standby	Dim or turn off the lamp
Automatic	Touch input detected	Manual	Override automation, Enter manual setting
Automatic	If a specific period is preset by the user	Automatic	Set warm, dim lighting
Adjust Brightness	Ambient light > threshold	Automatic	Turn off or dim the lamp
Security	Security breach detected	Alarm	Return to max brightness, perform alarm functions
Alarm	Touch input detected	Manual	The user manually turns off the alarm
Music to sleep	The preset sleep time has passed	Sleep	Fade the light out and stop music/radio
Manual	Touch input (double-tap or exit button)	Automatic	Resume automatic control
Manual	Touch input (via on-screen button)	Idle	Switch to idle mode
Manual	Touch input (via on-screen button)	Security	Switch to security mode
Manual	Touch input (via on-screen button)	Standby	Switch to standby mode
Manual	The user adjusts brightness manually	Manual	Set brightness as per user input
Manual	Inactivity timeout	Sleep	Turn off the lamp

Table 6: *Operational modes or states of the smart table lamp, inputs that trigger state changes, and the corresponding outputs or actions.*

Each state change is linked to a specific input, such as a touch command, a sensor trigger, or a timer expiry, and results in clearly defined actions. This

model captures not just logic but also behavioral responsiveness, making it well-suited for systems with contextual sensitivity and interactive features.

The functional scenario state diagram of the smart table lamp, drawn in Lucidchart, is presented in Figure 10.

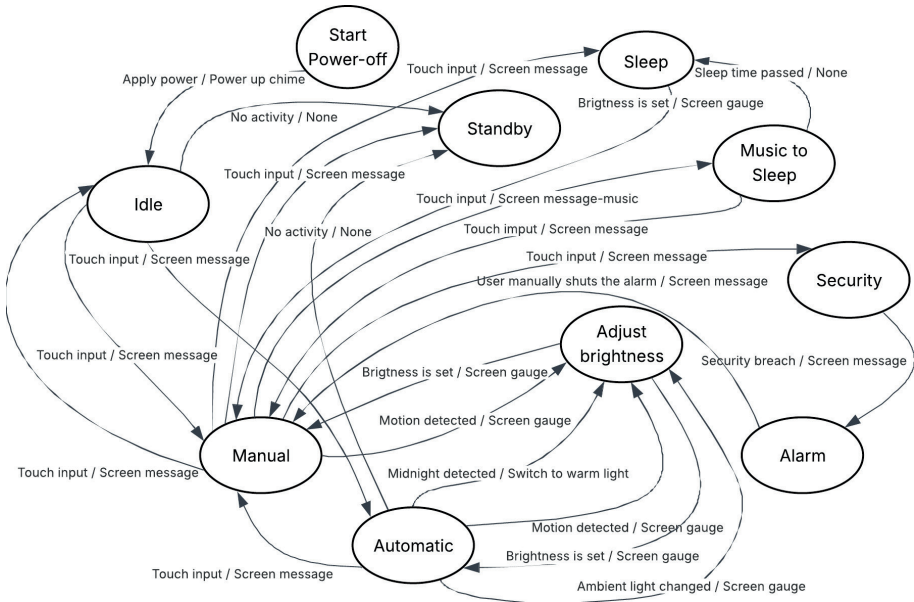


Figure 10: The state diagram for the functional scenario of the smart table lamp.

Metrics and measurements:

The planning and development of storyboards, flowcharts, and state diagrams for the design process and the product designed constitute a focused and intensive activity aimed at achieving the design goals of the smart table lamp. Through structured actions and deliberate time investment, we produced a comprehensive set of diagrams representing key aspects of the design workflow and lamp behavior. To evaluate work overall, we tried to get objective “process metrics” by counting micro-actions in the design sessions, as three different types of data:

- **Artifact Metrics** – Counts of things in the diagram itself (Table 7)
- **Interaction Metrics** – Counts of mouse/keyboard actions during creation (Table 8)
- **Time Metrics** – Time passed in the process (Table 9)

Tool	Metric	What It Indicates
Storyboards	Number of frames/sketch panels	Scope of scenarios explored
	Number of annotations per frame	Level of detail in user-context storytelling
	Number of revisions	Degree of iteration/refinement
Flowcharts	Number of process blocks (nodes)	Complexity of procedural logic
	Number of decision diamonds (branches)	How many conditional paths are identified
	Number of loops/feedback connectors	Degree of iterative or error-handling logic
State Diagrams	Number of states	Granularity of behavioral modeling
	Number of transitions	Range of events and responses you're accounting for
	Number of entry/exit actions	Depth of per-state behavior detail

Table 7: A non-exhaustive list of small “items” that could be logged as artifact metrics

Event	What It Indicates
Click on the “Add Shape” icon	Frequency of creating new nodes (states/blocks)
Drag-and-drop operations	Effort spent arranging and reorganizing the layout
Text-edit events	How often are labels refined, or notes added
Delete/undo/redo commands	Rate of corrections or back-tracking
Zoom in/out	How often are fine details needed to be inspected?
Pan operations	How much canvas exploration is needed
Switch-tool (pointer ↔ pen)	Mode-switching between drawing vs. selecting

Table 8: A non-exhaustive list of small “items” that could be logged as interaction metrics

Metric	What It Indicates
Total time per diagram	Overall effort required
Time per iteration	Speed of converging on a stable design
Idle vs. active time	Periods of thinking vs. drawing

Table 9: A non-exhaustive list of small “items” that could be logged as time metrics

Digital tools like Lucidchart or Draw.io can record events directly in their log files or using plug-ins that provide a total count of each item when required. In our case study, the number of diagrams was limited and their sizes manageable, allowing us to count and analyze them manually to collect the research data.

Findings

This section presents a comparative analysis of storyboards, flowcharts, and state diagrams as modeling tools used during the design of a smart product. The analysis is structured around three key dimensions: Artifact, interaction, and time metrics, which are described in the previous section.

All three tools were used to complete the same design task: modeling the behavior and interaction logic of a conceptual smart desk lamp. Metrics are presented in Tables 10, 11, and 12.

Metric	Storyboards	Flowcharts	State Diagrams
Number of frames/blocks/states	24 frames	60 process blocks	23 distinct states
Number of annotations or labels	32 handwritten notes	2 functional labels	23 input/output labels
Number of revisions	3	3	3
Number of decision branches/loops	Not applicable	24 decision diamonds, 4 loops	37 transitions, 3 loop states
Visual structure type	Frame-by-frame scenes	Top-down logic branches	Circular state-event diagram
Visual clarity rating (1–5)	4.5	4	5

Table 10. *Artifact Metrics*

Storyboards emphasized narrative and context, reflected by a high number of frames and handwritten notes. Flowcharts were the most structurally complex, with 60 blocks and multiple decision branches. State diagrams encoded fewer but more interconnected elements, achieving functional compactness. All tools were revised equally (3 iterations), though for different purposes—visual consistency in storyboards, logical path checking in flowcharts, and event-response refinement in state diagrams.

Interaction Event	Storyboards	Flowcharts	State Diagrams
Shape addition (clicks)	30	65	25
Drag-and-drop operations	6	75	27
Text edit actions	40	90	40
Undo/redo operations	8	26	19
Zoom in/out actions	20	32	41
Pan/canvas navigation	30	30	31
Tool switches (draw/select)	56	47	37

Table 11. *Interaction Metrics*

Flowcharts demanded the highest number of user actions, particularly for adding shapes, adjusting layout, and inputting logical details, indicating their labor-intensive and high-control nature. Storyboards required fewer shapes but involved frequent tool switching. State diagrams had a balanced interaction profile, lower total action counts, but high expressive power, suggesting efficient visual encoding of behavior logic.

Time-Related Metric	Storyboards	Flowcharts	State Diagrams
Total time spent (all iterations)	60 min	45 min	35 min
Number of iterations	3	3	3
Average time per iteration	20 min	15 min	11.6 min
Active time vs. idle time	55 / 5 min	35 / 10 min	27 / 8 min
Time efficiency rating (1–5)	2.5	4	4.5

Table 12. *Time Metrics*

Storyboarding was the most time-consuming, primarily due to manual editing and rewriting of the AI-generated images and notes. Flowcharts showed a moderate balance between time and control, while state diagrams required the least time and achieved the highest average modeling efficiency, with faster revisions and fewer idle moments.

Discussion

The findings suggest that storyboards, while effective in visualizing user context and emotional journey, fall short in modeling complex system logic or reactive product behavior. This aligns with prior studies that position storyboards as valuable in the early ideation phase but less suited to representing conditional, algorithmic responses (Greenberg et al., 2012; Rodda et al., 2022). This supports Norman's execution-evaluation cycle, where storyboards represent the user's execution of intent but inadequately reflect the system's evaluation and feedback (Norman, 1986, 1988). In contrast, flowcharts and state diagrams offer more precise modeling capabilities: flowcharts for procedural tasks and logic flows, and state diagrams for dynamic system behavior and context-driven transitions.

The time and interaction data further emphasize how diagrammatic structure influences efficiency. State diagrams required fewer interactions and less time than flowcharts while maintaining modeling accuracy, confirming their suitability for compactly representing product behavior. However, this efficiency comes with a steeper learning curve and less narrative flexibility than storyboards.

From a methodological perspective, this case study was intentionally limited to a single designer, working on a single product. While this scope allowed for in-depth control and introspective analysis, it also imposes limitations on generalizability. The results should not be viewed as statistically representative, but as exploratory insights intended to guide further research. Additionally, the subjective interpretation of diagram clarity, usability, and workflow improvement reflects the author's design expertise and working habits.

The study contributes to a growing body of literature advocating for the integration of logic-based modeling tools into creative design workflows. It highlights the need for tools that bridge the gap between user experience modeling and system-level logic, especially as products become smarter, more responsive, and more connected.

CONCLUSION

This study examined the comparative and complementary use of storyboards, flowcharts, and state diagrams in the context of industrial design, with a specific focus on the planning and modeling processes for smart product development. Through a single-designer case study involving the conceptualization of a smart desk lamp, each tool was tested for its ability to support design process planning, behavior modeling, and interface logic construction.

The findings demonstrate that each diagrammatic tool offers distinct advantages aligned with specific design needs. Storyboards, while visually rich and effective in conveying contextual and narrative sequences, proved the most time-intensive (60 minutes total), with the highest number of tool-switching actions (56) and manual annotations (32). These results reflect their strength in user-centered storytelling, yet also underscore their limitations in adaptability and logic modeling.

Flowcharts emerged as the most interaction-heavy tool, with 65 shape additions, 75 drag-and-drop operations, and 90 text edits across iterations. Their process-driven structure allowed for the clear representation of procedural logic and decision branching, but this came at the cost of increased user workload and planning overhead. On average, each flowchart iteration required 15 minutes of active design work, suggesting a moderate balance between control and effort.

In contrast, state diagrams offered a more compact yet highly expressive way of modeling dynamic system behavior. With only 25 shape additions and a total design time of 35 minutes, they achieved a higher efficiency-to-complexity ratio. Despite fewer user interactions, the diagrams captured 23 distinct states and 37 transitions, demonstrating strong capability in representing reactive behavior and context-sensitive system states.

Beyond the comparative performance of the tools, the study also revealed insights into their potential integration. While flowcharts excel in organizing procedural sequences, and state diagrams clarify event-driven transitions, the two are not mutually exclusive. In practice, each state in a state diagram may contain a procedural loop modeled via a flowchart, and each branch in a flowchart may reference a system state. This suggests that integrated use of both tools, rather than substitution, can support more robust and layered design representations.

Methodologically, the study also underscored the importance of reflective, systematic modeling. The use of empirical metrics—interaction counts,

time records, and structural outputs—enabled the evaluation of design efficiency and logic clarity in a transparent and replicable manner. While the single-designer format limits generalizability, the detailed logs and iterative comparisons establish a foundation for future research involving multiple participants or collaborative teams.

Finally, the study contributes to a broader conversation about visual modeling tools in design education and interdisciplinary practice. Given the increasing overlap between design, engineering, and computing in smart product development, diagrammatic tools such as flowcharts and state diagrams offer a shared visual language that can enhance communication, reduce ambiguity, and improve system coherence. Their structured formats help designers move beyond intuition toward more rigorous, testable representations of behavior, interaction, and functionality.

As artificial intelligence becomes increasingly integrated into design environments, flowcharts and state diagrams may serve as foundational frameworks for guiding and interpreting AI-generated outputs. Their structured logic can help designers communicate constraints, anticipate system behaviors, and refine AI-generated concepts through traceable, rule-based visual models. By grounding this research in both practical application and quantitative evaluation, the study positions flowcharts and state diagrams not merely as visualization tools but as active design instruments capable of shaping and clarifying complex product logic.

REFERENCES

- Adelt, J., Liebrecht, T., & Herber, P. (2021). Formal Verification of Intelligent Hybrid Systems that are Modeled with Simulink and the Reinforcement Learning Toolbox. In M. Huisman, C. Pasareanu, & N. Zhan (Eds.), *Formal Methods* (pp. 349–366). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-90870-6_19
- Alhir, S. S. (2003). *Learning UML*. O'Reilly Media, Inc.
- Alhumaidan, F. (2012). State Based Static and Dynamic Formal Analysis of UML State Diagrams. *Journal of Software Engineering and Applications*, 5(7), Article 7. <https://doi.org/10.4236/jsea.2012.57056>
- Bagnati, E., & Del Bello, A. (2024). Modular UML statechart modelling for simulating the behaviour of production systems with integrated dispatching policies. <https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/230526>
- Basheri, M. (2010). Collaborative Learning of UML-State diagrams using Multi-Touch Technology. Durham University.
- Bowman, A. (2024). Intelligent Student Learning System (iSLS) [M.S.]. <https://www.proquest.com/docview/3093581801/abstract/5AFE474A8464340PQ/1>
- Campbell, L. H., & McDonagh, D. (2009). Visual Narrative Research Methods as Performance in Industrial Design Education. *Qualitative Inquiry*, 15(3), 587–606. <https://doi.org/10.1177/1077800408318306>
- Chinofunga, M. D., Chigeza, P., & Taylor, S. (2025). How can procedural flowcharts support the development of mathematics problem-solving skills? *Mathematics Education Research Journal*, 37(1), 85–123. <https://doi.org/10.1007/s13394-024-00483-3>
- Creately. (2025). Horizontal Flowchart. <https://creately.com/diagram/example/jny57xed8/horizontal-flowchart-template>
- Diagramming Powered By Intelligence. (2025). Lucidchart. <https://www.lucidchart.com/pages/landing>
- Doyle, P. (2002). Believability through context using “knowledge in the world” to create intelligent characters. *Proceedings of the First International Joint Conference on Autonomous Agents and Multiagent Systems: Part 1*, 342–349. <https://doi.org/10.1145/544741.544822>
- Draw.io. (2025). <https://app.diagrams.net/>
- Garzon, S. R., & Louis, B. (2020). Context Flow Graphs: Situation Modeling for Rule-Based Proactive Context-Aware Systems. *IEEE Journals & Magazine, IEEE Access*, 8, 212939–212960. <https://doi.org/10.1109/ACCESS.2020.3040060>

Giuliani, F., Frizziero, L., & Donnici, G. (2024). Industrial Design Structure Plus: Industrial Design Structure Method Implemented with Theory of Inventive Problem Solving and Conceptual Method. <https://cris.unibo.it/handle/11585/1006529>

Goldberg, R. P. (1973). Architecture of virtual machines. *Proceedings of the Workshop on Virtual Computer Systems*, 74–112. <https://doi.org/10.1145/800122.803950>

Goldman, D. B., Curlless, B., Salesin, D., & Seitz, S. M. (2006). Schematic storyboarding for video visualization and editing | *ACM Transactions on Graphics*. *ACM Transactions on Graphics*, 25(3), 862.

Granfelt, S. A. (2017). A Flowchart Guide For Micro & Small Business [BSc., Arcada]. <https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/125035/Stephan%20Aschwanden-Granfelt.pdf?sequence>

Greenberg, S., Carpendale, S., Marquardt, N., & Buxton, B. (2012). The narrative storyboard: Telling a story about use and context over time. *Interactions*, 19(1), 64–69. <https://doi.org/10.1145/2065327.2065340>

Guiochet, J. (2015). Trusting robots: Contributions to dependable autonomous collaborative robotic systems [Thesis, Université de Toulouse 3 Paul Sabatier]. <https://hal.science/tel-01276555>

Harel, D. (1987). Statecharts: A visual formalism for complex systems. *Science of Computer Programming*, 8(3), 231–274. [https://doi.org/10.1016/0167-6423\(87\)90035-9](https://doi.org/10.1016/0167-6423(87)90035-9)

Helin, K., Evilä, T., Viitaniemi, J., Aromaa, S., Kilpeläinen, P., Rannanjärvi, L., Vähä, P., Kujala, T., Pakkanen, T., Raisamo, R., Salmenperä, P., Miettinen, J., & Patel, H. (2007). HumanICT. New Human-Centred Design Method and Virtual Environments in the Design of Vehicular Working Machine Interfaces. VTT Working Papers, 1459(7683). <http://www.vtt.fi/publications/index.jsp>

Herman, G. L., & Choi, D. S. (2017). The Affordances and Constraints of Diagrams on Students' Reasoning about State Machines. *Proceedings of the 2017 ACM Conference on International Computing Education Research*, 173–181. <https://doi.org/10.1145/3105726.3106172>

Hossain, Q., Yasmin, F., Biswas, T. R., & Asha, N. B. (2024). Integration of Big Data Analytics in Management Information Systems for Business Intelligence. *Saudi Journal of Business and Management Studies*, 9(09), 192–203. <https://doi.org/10.36348/sjbms.2024.v09i09.002>

Jacob. (1985). A State Transition Diagram Language for Visual Programming. *Computer*, 18(8), 51–59. <https://doi.org/10.1109/mc.1985.1662976>

- Jäger, D., Schleicher, A., & Westfechtel, B. (1999). Using UML for software process modeling. *SIGSOFT Softw. Eng. Notes*, 24(6), 91–108. <https://doi.org/10.1145/318774.318788>
- Jonassen, D. H. (2000). Toward a design theory of problem solving. *Educational Technology Research and Development*, 48(4), 63–85. <https://doi.org/10.1007/BF02300500>
- Kant, E. (1985). Understanding and Automating Algorithm Design. *IEEE Transactions on Software Engineering*, SE-11(11), 1361–1374. <https://doi.org/10.1109/TSE.1985.231884>
- Kim, K., & Lee, K. (2016). Collaborative product design processes of industrial design and engineering design in consumer product companies. *Design Studies*, 46, 226–260. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2016.06.003>
- Konrad, S., & Cheng, B. H. C. (2002). Requirements patterns for embedded systems. *Proceedings IEEE Joint International Conference on Requirements Engineering*, 127–136. <https://doi.org/10.1109/ICRE.2002.1211541>
- Koskimies, K., & Mäkinen, E. (1994). Automatic synthesis of state machines from trace diagrams. *Software: Practice and Experience*, 24(7), 643–658. <https://doi.org/10.1002/spe.4380240704>
- Lucidchart. (2025). Lucidchart. <https://www.lucidchart.com/pages/landing>
- Ma, J., & Yu, S. (1998). Practical rules for reduction on the number of states of a state diagram. *Proceedings. Technology of Object-Oriented Languages. TOOLS 26 (Cat. No.98EX176)*, 46–55. <https://doi.org/10.1109/TOOLS.1998.711002>
- Micheli, P., Jaina, J., Goffin, K., Lemke, F., & Verganti, R. (2012). Perceptions of Industrial Design: The “Means” and the “Ends.” *Journal of Product Innovation Management*, 29(5), 687–704. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5885.2012.00937.x>
- Millhouse, T. (2018). Virtual Machines and Real Implementations. *Minds and Machines*, 28(3), 465–489. <https://doi.org/10.1007/s11023-018-9472-7>
- Newman, R. M. (1998). A VISUAL DESIGN METHOD AND ITS APPLICATION TO HIGH RELIABILITY HYPERMEDIA SYSTEMS [PhD. Thesis, University of Plymouth.]. <https://pearl.plymouth.ac.uk/fose-theses-other/355>
- Norman, D. (1986). *User-Centered System Design: New Perspectives on Human-Computer Interaction*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Norman, D. (1988). *The psychology of everyday things* (pp. xi, 257). Basic Books.

Olivé, A. (Ed.). (2007). *State Transition Diagrams*. In *Conceptual Modeling of Information Systems* (pp. 299–323). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-540-39390-0_13

Östlund, A. (2022). Telling a story of the future: Using storyboards and narratives to evaluate anticipated experiences. <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:sh:diva-49410>

Palovuori, J. (2017). Towards harmonious experiences – A service design approach to evaluating and optimizing multi-touchpoint user experience [MSc.]. <https://aaltodoc.aalto.fi/handle/123456789/27146>

Pavel, M. (1978). MICROPROCESSORS IN PSYCHOLOGY: Behavior Research Methods & Instrumentation, 10(2), 238–240.

R. Poneis, S. (2015). Using Interpretive Qualitative Case Studies for Exploratory Research in Doctoral Studies: A Case of Information Systems Research in Small and Medium Enterprises. *International Journal of Doctoral Studies*, 10, 535–550. <https://doi.org/10.28945/2339>

Rodda, J., Ranscombe, C., & Kuys, B. (2022). A method to explore strategies to communicate user experience through storyboards: An automotive design case study. *AI EDAM*, 36, e16. <https://doi.org/10.1017/S0890060421000287>

Self, J. A. (2012). *The Use of Design Tools in Industrial Design Practice* [PhD. Thesis, Kingston University]. https://www.researchgate.net/publication/289674998_The_Use_of_Design_Tools_in_Industrial_Design_Practice

Shaw, A. C. (1992). Communicating Real-Time State Machines—ProQuest. *IEEE Transactions on Software Engineering*, 18(9), 805–816.

Shina, S. G. (2012). *Concurrent Engineering and Design for Manufacture of Electronics Products*. Springer Science & Business Media.

Simon, M. (2012). *Storyboards: Motion In Art* (3rd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080465951>

Spencer, V. (2025, April 19). Storyboarding for Product Design. *Instructables*. <https://www.instructables.com/Storyboarding-for-Product-Design/>

State diagram. (2025). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=State_diagram&oldid=1282429372

Truong, K. N., Hayes, G. R., & Abowd, G. D. (2006). Storyboarding: An empirical determination of best practices and effective guidelines. *Proceedings of the 6th Conference on Designing Interactive Systems*, 12–21. <https://doi.org/10.1145/1142405.1142410>

Vegte, W. F., & Breemen, E. J. J. (2009). Flowchart-Assisted Function Analysis of Products to Support Teaching of the Exact Sciences. *DS 58-10: Proceedings of ICED 09, the 17th International Conference on Engineering Design*, Vol. 10, Design Education and Lifelong Learning, Palo Alto, CA, USA, 24.-27.08.2009, 101–112.

Vizcom AI. (2025, February). Online Artificial Intelligence Visualization Services. <https://www.vizcom.ai/>

Vpadmin. (2023, March 22). Introduction to State Diagrams: A Comprehensive Guide for Software Engineering. *Visual Paradigm Guides*. <https://guides.visual-paradigm.com/introduction-to-state-diagrams-a-comprehensive-guide-for-software-engineering/>

Wah, B. W., leumwananonthachai, A., Yao, S., & Yu, T. (1995). Statistical generalization: Theory and applications. *Proceedings of ICCD '95 International Conference on Computer Design. VLSI in Computers and Processors*, 4–10. <https://doi.org/10.1109/ICCD.1995.528783>

Wang, J., Ranscombe, C., & Eisenbart, B. (2024). An integrated prototyping tool to enhance interdisciplinary communication in smart product design. *Ergonomics*, 1–19. <https://doi.org/10.1080/00140139.2024.2418949>

Wang, J., Ranscombe, C., & Eisenbart, B. (2023). Prototyping in smart product design: Investigating prototyping tools to support communication in the early stage smart product development. *International Journal of Design Creativity and Innovation*, 11(3), 159–184.

Welte, T. M. (2009). Using State Diagrams for Modeling Maintenance of Deteriorating Systems. *IEEE Transactions on Power Systems*, 24(1), 58–66. <https://doi.org/10.1109/TPWRS.2008.2005711>

Weng, W. (2024). Flowchart. In W. Weng (Ed.), *A Beginner's Guide to Informatics and Artificial Intelligence: A Short Course Towards Practical Problem Solving* (pp. 13–20). Springer Nature. https://doi.org/10.1007/978-981-97-1477-3_2

Willett, D. L., Pandey, A., Ifejika, Nn. L., Kannan, V., Berry, J. D., & Basit, M. A. (2018). State Diagrams for Automating Disease “Risk Pyramid” Data Collection and Tailored Clinical Decision Support. *Proceedings of the 2018 ACM International Conference on Bioinformatics, Computational Biology, and Health Informatics*, 551–552. <https://doi.org/10.1145/3233547.3233660>

Wynn, D. C., & Eckert, C. M. (2017). Perspectives on iteration in design and development. *Research in Engineering Design*, 28(2), 153–184. <https://doi.org/10.1007/s00163-016-0226-3>

GÖRSEL KAYNAKLAR:

Figure 1: Spencer, V. (2025, April 19). Storyboarding for Product Design. Instructables. <https://www.instructables.com/Storyboarding-for-Product-Design/>

Figure 2: Creately. (2025). Horizontal Flowchart. <https://creately.com/diagram/example/jny57xed8/horizontal-flowchart-template>

Figure 3: Left-State diagram. (2025). In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=State_diagram&oldid=1282429372

Right- Author's work

Figure 4: Vpadmin. (2023, March 22). Introduction to State Diagrams: A Comprehensive Guide for Software Engineering. Visual Paradigm Guides. <https://guides.visual-paradigm.com/introduction-to-state-diagrams-a-comprehensive-guide-for-software-engineering/>

Figure 5: Author's drawings

Figure 6: Author's drawings

Figure 7: Author's drawings

Figure 8: Author's drawings

Figure 9: Author's drawings

Figure 10: Author's drawings

INTERNET KAYNAKLARI

Creately. (2025). Horizontal Flowchart. <https://creately.com/diagram/example/jny57xed8/horizontal-flowchart-template>

Diagramming Powered By Intelligence. (2025). Lucidchart. <https://www.lucidchart.com/pages/landing>

Draw.io. (2025). <https://app.diagrams.net/>

Lucidchart. (2025). Lucidchart. <https://www.lucidchart.com/pages/landing>

Spencer, V. (2025, April 19). Storyboarding for Product Design. Instructables. <https://www.instructables.com/Storyboarding-for-Product-Design/>

State diagram. (2025). In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=State_diagram&oldid=1282429372

Vizcom AI. (2025, February). Online Artificial Intelligence Visualization Services. <https://www.vizcom.ai/>

Vpadmin. (2023, March 22). Introduction to State Diagrams: A Comprehensive Guide for Software Engineering. Visual Paradigm Guides. <https://guides.visual-paradigm.com/introduction-to-state-diagrams-a-comprehensive-guide-for-software-engineering/>

ARŞİV BELGELERİ IŞIĞINDA ZİLE RÜŞDİYE MEKTEBİ BİNASI

ZİLE RÜŞDİYE SCHOOL BUILDING IN THE LIGHT OF ARCHIVAL DOCUMENTS

Dr. Öğr. Üyesi Serpil Seyfi

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Zile Meslek Yüksekokulu,
Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü, Mimari Restorasyon Programı
serpil.seyfi@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9902-5309

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 25 Mart 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 11 Haziran 2025

Öz

Osmanlı döneminde ıslahat çalışmaları neticesinde eğitim alanında kapsamlı çalışmalar yürütülmüştür. 1845 yılında Sultan Abdülmecid döneminde Rüşdiye mekteplerinin kurulması yönünde önemli adımlar atılmıştır. Bu mekteplerin ilk örneğini İstanbul'da Davut Paşa Mektebi oluşturmaktadır. Çalışmamızın konusunu rüşdiye mekteplerinin taşra örneklerinden bir tanesi olan Zile Rüşdiye Mektebi oluşturmaktadır. Bu mektebin inşa tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Osmanlı arşivinden Zile Rüşdiye mektebi hakkında elde edilen veriler çerçevesinde mektebin pek çok kez onarım ihtiyacı duyduğu belirlenmiştir. Bu onarım talepleri içerisinde sadece bir tanesinin keşif belgesine ulaşılmıştır. Bu keşif belgesi 1906 tarihlidir ve bu belge vasıtasıyla Zile Rüşdiye Mektebi'nin onarımında kullanılacak malzemelerin neler olduğu, onarımda çalışacak usta ve emele bilgileri gibi detaylara erişilmektedir.

Abstract

During the Ottoman period, comprehensive studies of education were conducted due to reform efforts. In 1845, during Sultan Abdülmecid's reign, significant progress was made toward establishing Rüşdiye schools. The Davut Paşa School in Istanbul was the first of these schools. Our study focuses on the Zile Rüşdiye School, a provincial example of these schools. The exact construction date of this school is unknown. Based on data obtained from Ottoman archives, we know that the school required repairs on multiple occasions. Of these repair requests, only one has been found in the discovery document. Dated 1906, the document details the materials to be used for the repairs, as well as the craftsmen and laborers who will perform them.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı dönemi, Rüşdiye mektebi, Zile, Keşif Belgesi, Arşiv Belgeleri.

Key Words: Ottoman period, Rüşdiye school, Zile, Discovery Document, Archive Documents.

GİRİŞ

18. yüzyılda sıbyan mekteplerinde yenileşme çabalarına medreseliler tarafından tepki gösterileceğinden sıbyan mektepleri ve askeri okullar arasında kalan ara bir okul kurulmasına karar verilmiştir (Akyüz, 2014, s.148). II. Mahmut, çocuklar rüşy yaşına gelene kadar bu mekteplerde okuyup burayı tamamladıktan sonra reşit olacağı düşüncesi ile bu mekteplerin rüşdiye olarak adlandırılmasını uygun bulmuştur (İnci, 2022, s.77).

1846'da Mekatib-i Umumiye Nezareti kurulduktan sonra rüşdiye mekteplerinin sayılarının artırılması yanı sıra rüşdiye mekteplerinin geliştirilmesi amacıyla çalışmalar yapılmıştır. İlk rüşdiye mektepleri İstanbul'da açılmaya başlamıştır. 1847'de Davud Paşa, Bayezid, Üsküdar Tophane ve Ağa Camisinde olmak üzere toplam 5 rüşdiye mektebi kurulmuştur. Bu okulları takiben 1853 yılında padişah iradesi ile vilayetlerde de rüşdiyeler açılmaya başlamıştır (Demirel, 2002, s.74-75).

Çalışmada, Osmanlı döneminde eğitim sisteminde yaşanan gelişmelerle birlikte açılan rüşdiye mekteplerinin kuruluşu, yaygınlaşması ve Zile Rüşdiye Mektebi binasının keşif belgesi ve onarım taleplerini içeren arşiv belgeleri incelenmiştir. Özellikle yapının onarımına ilişkin 1906 tarihli keşif belgesi binanın onarımında kullanılan malzemelerin tespiti bakımından ayrıca öneme sahiptir. Bu yönüyle yapının onarımı ve onarım süreçleri de ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

Zile Rüşdiye Mektebi Anadolu'da inşa edilmiş rüşdiye mekteplerinden sadece birisidir. Bu çalışmayla Zile'in inşa edilmiş yahut kullanılmış rüşdiye binasının onarımı hakkında toplanan veriler çerçevesinde yapının konumu, onarımında kullanılan malzemelerden yola çıkılarak inşa tekniği gibi konular aydınlatılmaya çalışılmıştır. Diğer taraftan mektep binasının ayakta olduğu dönem içerisinde üslup özellikleri aynı dönemde yapılmış İstanbul ve taşra örneklerindeki tespitler ışığında değerlendirmeye çalışılmıştır. Zile Rüşdiye Mektebi binası daha evvel bir çalışmaya konu olmamıştır. Bu açıdan Sanat tarihi alanına katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Bu çalışmada nitel bir tarihsel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Araştırma kapsamında, Zile Rüşdiye Mektebine dair doğrudan ya da dolaylı bilgi sağlayabilecek arşiv belgeleri, yazılı kaynaklar ve görsel materyaller sistematik bir biçimde incelenmiştir.

Zile'nin Tarihçesi

Zile geçmişten günümüze değin pek çok isimle anılmıştır. Bunlar Anziliya, Zelid, Zela, Gazala, Silay ve Karkariye'dir. Bu isimler arasında Zelidisin Persler zamanında Zile'yi kapsayan bir yer olduğu ileri sürülmektedir. Zela ise kutsal yol

ya da geçit anlamına gelmektedir (Umar, 1993, s.825). Zile'nin Ninova Melikesi Semiramis tarafından M.Ö. 1900 tarihinde kurulduğu Strabon tarafından ileri sürülmektedir (Strabon, 1969, s. 55-56; Şahin, 2013, s.209). Şehir, Hitit, Frig, Pers, Pontus ve Roma imparatorluklarının egemenliği altında kaldıktan sonra 395 yılında Roma İmparatorluğu'nun ikiye ayrılması neticesinde Bizanslıların (Doğu Roma) egemenliği altına girmiştir (Atalar, 1986, s.305-307).

1064 tarihinde Türkmenler Antakya çevresini ele geçirdikten sonra Tokat ve Zile'ye kadar ulaşmışlar; ancak burada Bizans'a yenildikten sonra geri çekilmek zorunda kalmışlardır (Yavi, 1986, s.30). Şehrin ele geçirilmesi Danişmend Gazi döneminde olmuştur. (Şahin, 2013, s. 216). 1071'de Malzagirt Savaşı sonrasında Türklerin Bizans'a karşı sağladığı galibiyet neticesinde Zile'de Türk hakimiyeti süreci başlamıştır (Gökbilgin, 1979, s. 404). 1166 yılında Danişmendli döneminde Nizameddin Yağibasan'ın vefat etmesi üzerine şehirde Bizans hakimiyeti başlasa da bu durum kısa sürmüştür. Zile ve çevresi Selçuklu sultanı II. Kılıç Arslan tarafından tekrar fethedilmiştir. Kılıç Arslan, yönetimi sırasında on bir oğlu arasında taksim etmiş böylece Tokat, Zile ve çevresine Rükneddin Süleyman egemen olmuştur (Alptekin, 1988, s.256). II. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde yaşanan Baba İshak Ayaklanması ile Zile ve çevresi tahrip edilmiştir. Harzemşahlar'ın yıkılması sonrasında Anadolu Moğol tehdidine maruz kalmıştır. Zile'de 1256 yılında İlhanlı hakimiyeti başlamıştır (Atalar, 1986, s. 308; Şahin, 2013, s. 218). Şehrin bir sürede Kadı Burhaneddin beyliği hakimiyetinde kalmasından sonra Zile halkı, Kadı Burhaneddin Ahmet'in, Akkoyunlu Kara Yölük Osman tarafından öldürülmesi neticesinde emirlerle birleşerek Osmanlılar'a bağlanmak için talepte bulunmuşlardır. Yıldırım Bayezit de 1392'de bölgeyi hakimiyeti altına alarak siyasi kargaşadan kurtarmıştır. Gökbilgin bu tarihi 1398 olarak kaydetmiştir (Şimşirgil, 1991, s. 232; Gökbilgin, 1979, s. 404; Şahin, 2013, s. 220)

1413 tarihinde, Osmanlı Devleti Anadolu ve Rumeli Beylerbeyliği'ne ek olarak Rum Beylerbeyliği'ni kurmuş ve bu üçüncü eyalete Zile de dahil edilmiştir (Şimşirgil, 1991, s. 290–291). 1455 tarihli tahrir defterinde şehrin nahiye olduğu belirtilmekte, aynı defterde merkezi de nefis-i şehir olarak ifade edilmektedir (Hoca Saadettin, 1975, s.121).

1455 tarihli tahrir defterinde Zile'den nahiye olarak bahsedilmektedir. 1520 ve 1575 tarihli defterlerde ise; Siva Livasına bağlı bir kazadır. XVI. Yüzyıla gelindiğinde Zile merkezinde 13 mahalle ve 39 köy ile 17 mezrayı içine alan bir kaza konumundadır. 1847 yılı itibariyle Amasya'ya bağlı bir kazadır (Sezen, 2006: 538). 1867 tarihli Nizamname'de halen Zile'nin Amasya'ya bağlı olduğu görülmektedir (Altındal, 2011, s. 137). 1880'de Sancak olan Tokat'a bağlanan Zile kaza olma durumunu sürdürmüştür (Açıkel, 2004: 333-334). 1881 yılında

Tokat'a gelen Fransız seyyahı Vital Cuinett, Zile' nin Tokat sancağına bağlı 2000 nüfuslu bir kaza merkezi olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca burada 30 cami, 7 medrese ve 1750 talebeye öğrenim veren 20 okulunu da ifade etmektedir (Özçağlar, 1994, s. 148).

Rüşdiye Mektepleri'nin Gelişimi

Osmanlı Döneminde Rüşdiyeler sıbyan mekteplerinin bir üst kademesi ve daha sonra ise ortaokul kimliğinde hizmet veren eğitim mekanları olmuşlardır (Kodaman, 1991, s.91).

Osmanlı devletinde eğitim kurumlarında temel olarak öne çıkan medrese ve sıbyan mektepleridir. XVII. yüzyıldan sonra medreselerde başlayan bozulma sebebiyle II. Mahmut tahta çıkana kadar askeri mektepler açılarak bu sorunun üstesinden gelinmeye çalışılmıştır; fakat bu eğitim kurumları da beklenen iyileşmeyi karşılamayınca Avrupa modernitesini takip eden sivil eğitim kurumlarının açılması yoluna gidilmiştir. II. Mahmut sıbyan mekteplerinin yenilenmesi ve ikinci bir kademe olarak bir mektebin açılması amacıyla Meclis-i Umur-ı Nafia'ya layiha hazırlanmasını emretmiştir (Demirel, 2002, s. 64).

Osmanlı devleti döneminde II. Mahmut zamanında 1830'larda mülkiye ve idari alanlarda modernleşme yönünde yapılan çalışmalar neticesinde eğitimli memur ihtiyacı ortaya çıkarmıştır. Bu sebeple Mektebi Maarif-ı Adliye ve Mektebi Umumi Edebiye olarak bilinen okullar kurulmuştur (İnci, 2022, s.77-79).

Bu iki okul aynı zamanda ileri ki süreçte ilk rüşdiyeler olarak kabul edilmiştir (Kodaman, 1991, s. 92). 13 Ocak 1845'te Abdülmecid döneminde eğitim ile ilgili yapılması gerekenler hakkında yayınlanan fermanı takiben 1847 yılında Mekâtib-i Umûmiye Nazırı Kemal Efendi'nin girişimleriyle deneme maksatlı İstanbul'da 2 rüşdiye mektebi açılmıştır. Açılan rüşdiyeler olumlu netice verince, 1848'de İstanbul'da 5 rüşdiye mektebi daha kurulmuştur (Somel, 2010, s. 60-65).

Rüşdiye mekteplerinin ilk örneklerinin eğitim ve öğretimdeki başarısı üzerine bu okulların yaygınlaştırılmasına karar verilmiş ve 1852 yılında İstanbul'da rüşdiye sayısı 10'u bulmuştur. Rüşdiyelere Muallim yetiştiren Darülmualimîn kurumundan mezun vermeye başlanmış ve 1853 yılı itibarıyla vilayet merkezlerinde yirmi beş rüşdiye açmak amacıyla gerekli ödenek ayrılmıştır. Belirtilen sayı kapsamında Anadolu'da yedi, Rumeli'de on beş ve Ege Adalarında üç mektep açılması planlanmıştır (Kodaman, 1991, s.92).

1869 yılında yayınlanan Maarif-i Umumiye Nizamnamesi ile eğitim ve öğretim ile ilgili yeni düzenlemeler yapılmıştır (Alkan, 2008, s. 25). Bu nizamname doğrultusunda erkek ve kız rüşdiyelerinin açılışı ile ilgili kriterler ve programları

revize edilmiştir. Mektepler açılırken nüfus baz alınarak bir düzenleme yapılmıştır. Düzenleme ile nüfusu 500 haneyi aşan yerleşim yerlerinde birer erkek rüşdiye ve vilayet merkezlerinde birer kız rüşdiyesinin açılması kararı alınırken; gayrimüslimler için de rüşdiye açılması amacıyla 500 haneyi geçme şartı konulmuştur (Öztürk, 2008, s.301).

1869 Nizannamesinde, öğretmen açığı olan yerlerde yaşlı ve tecrübeli erkek muallimlerin seçilmesi Kız rüşdiyelerinde ise muallimlerin kadın olması gerektiği belirtilmiştir. (Keçeci, 2012, s. 4). Nüfusu 500 hanenin altında olan yerler için yarım olarak nitelendirilen rüşdiyeler açılmıştır. Bu tarz okullarda Muallim-i sani ve bir hizmetli görevlendirilmiştir. Bu gibi yerlerdeki hane sayısı 500'ü geçtiği takdirde ise; bu okullar tam rüşdiyelere dönüştürülmüştür (Uyanık, 2010, s. 105-109). Nizamnamede rüşdiyelerin öğrenim süresi dört yıl olarak belirlenmiştir. Düzenlemeyi takiben Kaza merkezlerinde de rüşdiye mektepleri açılmaya başlanmıştır. Bazı kazalarda kız (inas) rüşdiye mektepleri de açılmaya başlamıştır. Fakat kazalarda mektep sayıları çok fazla artmamıştır (Çakmak, 2017, s. 236-237). 1875 tarihinde yüksek askeri mekteplere öğrenci yetiştirmek amacıyla öncelikle vilayet merkezleri öncelikli olarak askeri rüşdiyeler açılmıştır (Altınova, 2010, s. 173).

1879 yılında Maarif Merkez teşkilatı yeniden düzenlenecek Maarif Nezareti'nin beş daireye ayrılması ve bu daireler arasında Mekatib-i Rüşdiye Dairesi'nin de bulunmasının bu okulların yaygınlaştırılması ve ıslah edilmesi hususunda kararlı olduğunu göstermektedir. Bu tarihten sonra rüşdiye yapımı hızlanmıştır. II. Abdülhamit'in saltanatı süresince 170'e yakın rüşdiye mektebi açılmıştır. Sait Paşa'nın Abdülhamit'e sunduğu layihada vilayetlerde 119, İstanbul'da 17 rüşdiye yaptırıldığını ifade etmektedir (İnci 2022, s. 93).

II. Abdülhamit döneminin sonlarında rüşdiye eğitimi yapan erkek ve kızlara ait İstanbul'da 33 resmi, 39 özel olmak üzere toplam 72 rüşdiye bulunmaktaydı. 1000 kadar öğrencisi olan Soğukçeşme, Beşiktaş, Fatih, Koca Mustafa Paşa, Topbaşı ve Eyüp askeri rüşdiyeleri de hesaba eklendiğinde bu sayı 76'yı bulmaktadır. Rüşdiyelerin %80'i 1877-1909 yılları arasında yeniden inşa edilmiş veya onarılmıştır (İnci, 2022, s.93-94). 1877 Osmanlı Rus Savaşı rüşdiye okullarının sayılarının gerilemesine neden olmuştur. 400 civarında olan bu sayı bu savaş ile 316'ya düşmüştür. Berlin Antlaşması neticesinde 39 rüşdiye okulu Maarif Nezareti'nin kontrolünden çıkmıştır. Sonuç olarak Osmanlının elinde 277 rüşdiye okulu kalmıştır. 1878 yılından sonra rüşdiyeler ıslah edilmeye başlanmış ayrıca yenileri de açılarak rüşdiye okullarının sayısı tekrardan artmıştır. 1880'lerden itibaren ise idadi okulları ön plana çıkmış rüşdiye okulları geri plana itilmiştir. 1889 tarihli bir irade ile idadi bulunan yerlerdeki rüşdiyelerin kapatılmasına karar verilmiş bu okullarda görev yapan öğretmenlerin

de idadilerde görevlendirilmesi sağlanmıştır. Bütçe sorunları nedeniyle idadi okulu bulunan yerlerdeki rüşdiyelerin ödenekleri kesilmiş ve idadi binalarının yapımına ayrılmıştır. Rüşdiye öğrenimi de idadilerin bünyesine alınmıştır. Bu durum rüşdiyelerin gittikçe azalmasına sebebiyet vermiştir. II. Abdülhamit'in saltanatının sonlarına doğru rüşdiyelerin sayısı 600'ü bulmuş, öğrenci sayısı 40. 000'e ulaşmıştır. Tanzimat'a göre bina ve talebe sayısı bakımından iki üç kat bir artış meydana gelmiştir. Rüşdiye binaları büyük ve modern binalar yapılmasına karşın bu okullara kapasitesinin altında öğrenci kaydı yapılmıştır. Rüşdiye mektepleri sıbyan mekteplerine nazaran yüksek eğitim düzeyine sahip, modern müfredat uygulayan orta dereceli eğitim mekanları iken Maarif-ı Umumiye Nizamnamesi'ne bakıldığında ıslah edilmiş bir eğitim kurumu olarak ilköğretimin bir parçası olarak sınıflandırıldığını ancak ibtidai mekteplerinin açılmasından sonra 1880'lerin başında idadi mekteplerinin ortaöğretim kurumları olarak hizmet vermeye başlamasının ardından rüşdiyelerin işlevi sona ermiştir. Bu durum rüşdiyelerin ortaöğretim kurumu olarak yetersiz olması ile yorumlanmaktadır. İdadilerin açıldığı yerlerdeki rüşdiye mektepleri kurumun alt sınıfı şeklinde idadilerin bünyesine dahil edilmiştir. Taşra ve diğer yerlerdeki rüşdiye mektepleri ise bağımsız kurumlar olarak eğitim faaliyetlerini yürütse de ilk okulun az gelişmiş bir versiyonu olarak kalmışlardır (İnci, 2022, s. 94-95).

Osmanlı Dönemi'nde Rüşdiye Binaları

Rüşdiye Mektepleri açılmaya başladıktan sonra eğitim öğretim faaliyetlerinin yürütülmesi için gerekli yer tahsisi yapılması ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu sebeple Tanzimat Döneminde bazı yerlerde binalar inşa edilirken bazılarında bina bulunmasına yönelik zorluklar yaşanmış, koşulları elverişsiz binalarda eğitim verilmek zorunda kalınmıştır. Rüşdiyelerin açılış sürecinde hemen eğitime başlanması amaçlandığından dolayı şartları uygun olup olmadığına bakılmadan konak ve benzeri binalar rüşdiye mektebi olarak belirlenmiştir. İstanbul'da bina bulabilmek kolay olmasına rağmen vilayetlerde ve kazalarda bu durum zorlayıcı olmuştur (İnci, 2022, s. 93). II. Abdülhamit döneminde yetersiz binalardan dolayı ibtidai mektebi mevcut olan yerlere yeni mektep binaları inşa edilmiştir (Kodaman, 1991, s. 96). Tanzimat Döneminde ilk olarak birkaç rüşdiye binası ile Darüşşifa binaları inşa edilebilmiştir (Sakaoğlu, 1989, s. 27).

Rüşdiye mektebi açılmasında bina tahsisinde yaşanan sorunlar öğretmen ihtiyacının varlığı, rüşdiye müfredatını alabilecek öğrencinin olmaması nedenleriyle güçlükler yaşanmıştır. Bu sebeple devlet halktan destek alarak bu durumun üstesinden gelmeye çalışmıştır. Bu sebeple ortaya mim (yarım) rüşdiyeler çıkmak zorunda kalmıştır. Bu uygulamada halk ve devlet okul masrafını yarı yarıya paylaşarak eğitim işleyişi sürdürülmeye çalışılmıştır

(Uyanık 2009, s. 98-99). Halk rüşdiye okullarının açılmasına yönelik olumlu bir tutum içinde olunca devlet de çeşitli mali kaynaklar oluşturmaya çalışarak yeni eğitim kurumlarının açılması kolaylaşmıştır (Evered 2012, s. 31-32).

Rüşdiyeler açılırken veya kiralanan yahut tamir edilen binaların onarımlarına yönelik karşılaşılan en büyük sorun mali yetersizlikler olmuştur. Burada da okulun açılacağı yerdeki halkın vakıf arazisi yahut imakanlarından istifade edilme yoluna gidilmiştir (Altınova 2010, s. 214-215).

Rüşdiye mekteplerine bina bulmanın zor olduğu alanlarda medrese, mektep, ev, karakol binalarının kullanılması, onarılması gerekenlerin tamiri gerçekleştirilip ve okul imakanlarına uygun hale getirilmesi sağlanmıştır ve burada yine halkın maddi manevi desteği alınmıştır (Altınova 2010, s. 211-214)

Nezaret tarafından rüşdiye binaları için ülke genelinde uygulanmak için bir plan hazırlanmış ve bu planları uygulamak şartlar gereği imkânsız hale gelmiştir. Diğer taraftan yeni mektep binalarının yapımı için az bir bütçe ayrılmıştır. Rüşdiye binaları vilayetlerde bulunabilse de bu binaların çoğunun onarıma ihtiyacı vardır. Örneğin Sultan Bayezid Camii şerifine bitişik olan ve 50'den fazla çocuğu alabilen rüşdiye mektebinin 22.000 kuruş civarında bir bütçeyle tamir edilmesi halinde mektep ihtiyacının kalmayacağı arşiv belgelerinden anlaşılmaktadır (Altınova Şahin, 2018). Bazen de farklı mektep binalarının rüşdiyelere tahsis edildiği örnekler vardır. Vidin'de 1859 tarihinde taş mektebin tamir edilmesinden sonra rüştiyeye dönüştürüldüğü bilinmektedir (Altınova Şahin, 2018, s. 196).

Bu süreçte daha çok mekteplerin onarım veya yeniden inşa edilmesi amacıyla ödenek gönderilmesi hususlarında çok fazla problem yaşanmaktadır. Bu sebeple halktan yardım toplanarak onarımlarının yapılması yahut tamirlerin yerine getirilmesi sağlanmıştır. Örneğin Sivas Vilayeti'nde rüşdiye mektebi yapılması isteğinden kaynaklı olarak halktan yardım toplanmıştır. Ancak bu meblağda yeterli olmamış ilgili birimlerden tekrardan ödenek talep edilmiştir (Altınova Şahin, 2018, s.197).

Mektep binaları hakkında 1869 Maarif-i Umumiyeye Nizamnamesi'nde 20. Maddesine göre kullanılacak rüşdiye mektebi binalarının Meclis-i Kebir-i Maarif'den verilecek plana uygun olarak yapılacağı ifade edilmiştir (Mahmud Cevad, 2001, s. 427; Altınova Şahin, 2018, s. 199). Ancak belirtilen plana uygun bina bulmanın zorluğundan bu istek çok az mektep binasında uygulanabilmiştir. 1872 yılında bir tamim yayınlatılarak Nizaname hükmüne 500 Müslüman hanesi olan kasabalarda rüşdiye mektebi olmaya uygun bir yerin bulunması işinin bölge halkına verilmesi de bu planının uygulanamamasına yol açmıştır (Altınova Şahin, 2018, s. 200).

Sultan Abdülhamid, Osmanlı coğrafyasının pek çok yerinde belirgin bir üsluba sahip okullar, hükümet konakları inşa ettirmiştir (Findley, 2008, s.204).

Mülkiye rüşdiyelerinin askeri rüşdiyelere ve azınlık unsurlarının okullarına oranla daha sade ve gösterişsiz olduğu bilinmektedir. Örneğin Tevfik Sağlam hatıratlarında Askeri rüşdiyelerin aynı plan kurgusunda iki katlı ve güzel binalar olduğundan bahsetmektedir. Sağlam, Soğukçeşme Askeri Rüşdiyesi'nin dört dersanesi, iki teneffüs yeri, bir resimhanesi, bir camisi, müdür, dâhiliye zabiti ve hoca odaları, önde ve arkada birer bahçesi bulunduğunu ifade etmektedir. Mektebin, dersaneleri, koridorlarının geniş ve aydınlık olduğu ve içinde bakkalı, şerbetçisi, kâğıtçısı ve bir de mancuncusu var demektedir (Sağlam, 1991, s.36). Ahmed İhsan Tokgöz ise; Şam Askeri Rüşdiyesinde eğitim almış ve burayı; o“çok büyük bir caminin çok geniş avlusu, bu taş döşeli avlunun çok büyük havuzu ve üstündeki katlı fiskiyesi... sonra avluya bakan taş odalar...” şeklinde tasvir etmektedir (Tokgöz, 1993 s.20).

Halit Ziya Uşaklıgil İstanbul'da daha önce gittiği Fatih Askeri Rüşdiyesi ile İzmir Rüşdiye binasını mukayese ederken; İzmir Rüşdiye binasını Fatih Askeri Rüşdiye binasına göre çok sade bulunduğunu ifade etmektedir. Ancak İzmir Rüşdiye binasının çok yeni ve temiz olduğunu da belirtmektedir. O dönemde İzmir'de çok sayıda Rum, Ermeni, Katolik ve Protestan okulları yer almakta olduğunu, bu okullardan Musevi okulunun Rüşdiye Mektebi'nin karşısında olduğunu bu okulla mukayese edildiğinde kendi okulunun bodrum katı tamamlanmamış, tek katlı, alçakgönüllü ve utanmış gibi görüldüğünü ifade etmektedir (Uşaklıgil, 1987, s.102). Ahmet Bede Kuran Kula'da gittiği rüşdiye mektebini “basit bir ev” şeklinde betimlemektedir. Burada yer alan Rum Mektebi ise, “muhteşem” diye tabir edilmektedir.

Metin Menekşe tarafından yazılan arşiv belgelerine dayalı çalışmada, H.1307/M.1889-1890 yılını kapsayan ve Sivas Vilayeti'ne bağlı olan (Erkek) Rüşdiye Mektebi'nin sayısının 16 olduğu bunlar içerisinde 1 tanesinin de Zile'de bulunduğu belirtilmektedir (Menekşe, 2022, s. 696).

Mektebin İnşası ve Onarımları

Mektebin inşa tarihi hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Zile Rüşdiye Mektebi hakkında arşiv kayıtlarında ulaşılan ilk bilgi 1866 tarihlidir. Belgede mektebin genişletilmesi için bir talepte bulunmaktadır. Dolayısıyla bu bilgidен hareketle mektep, 1866 tarihinden önce inşa edilmiş olmalıdır.

5 Ekim 1866 tarihli bu belgede, yapının, okul binasının etrafındaki dükkânların satın alınarak genişletileceği bu sebeple masrafların bir kısmının halk tarafından karşılanacağı ifade edilmektedir. Ancak halk dükkânlara seksen beş bin kuruş

harcamış; fakat son birkaç yılda mahsulden ürün alamamaları nedeniyle okul için gerekli muallim ve bevab (hademe) masraflarının hazinece ödenmesi gerektiği hususunda talepte bulunmuşlardır. Ayrıca bu konudaki yazıda, onarımın biran evvel bitirilip okulun açılması gerekliliği de vurgulanmaktadır (IMVL.00571.025658.003.001; MVL.0073.00081.001.001). Mektebin açılış süreci 1867 yılına kadar sürmüştür. 1 Nisan 1867 tarihli evrakta mektebin her ne kadar açılacağı belirtilse de halen açılmadığı anlaşılmaktadır (I.MVL.00571.025658.001.001).

Mektep için ilerleyen süreçlerde de pek çok kez onarım talebinde bulunulmuştur. Bu onarımlardan birisi de 1906 tarihidir. Konuya ilişkin evraklarda onarım için yedi yüz seksen beş buçuk kuruşa ihtiyaç duyulduğu belirtilmiştir (MF. MKT.00982.00011.001.001). Bu onarıma ilişkin gerekli keşif işleri yapılmış ve keşifte belirtilen yedi yüz seksen sekiz kuruş yirmi paranın harcanması için 28 Ekim 1906 tarihli yazı ile izin istenmiştir (MF.MKT.00982.00011.002.001).

Aşağıdaki 3 Ekim 1906 tarihli keşif belgesinde keşfi yapılan mekteb binasının onarımı için ihtiyaç duyulan malzemeleri içeren bilgiler yer almaktadır. Burada onarım için gerekli olan malzemelerin türü, adedi, yüksekliği, genişliği, çalışacak usta bilgileri, sayıları toplam harcanacak miktarın tutarı hakkında bilgiler yer almaktadır (Görsel 1).

Guruş	?	aded	Yük	batman	kıyye
300	Taşlı Kireç		300		1
56.10	Taban doğraması	150		15	
12.20	Meydan	25	20	
12.20	? kepici (?)	50 kalıp		10	
30	Çamurcu ustası	2			10
36	Amele	6			5
60	Kiremit tavanî	1000			60
100	Dülger ustası	10			10 tavan saçağının etrafınaiçin
45	Tahta	15			3
10	Harçcı	4 ?		20	2
90	Cam	30 ?			
30	Çerçevelerin tamiri				
7.20	Saman	3 yük		20	2 çamura katmak için
789,30					

Görsel 1: Zile Rüşdiye Mektebi'nin 1906 tarihli keşif belgesi (MF. MKT.00982.00011.001)

Zile kazası mekteb-i rüşdiyyesinin muhtaç-ı tamir olan mahallerinin keşif varakasıdır.

Keşifte yapılan tespitler neticesinde onarım için usta ve malzeme ücretleri ile beraber toplamda 789 kuruş 30 paraya ihtiyaç duyulduğu tespit edilmiştir.

15 Eylül 322/28 Eylül 1906 tarihinde keşif yapılmış olup; mektebin tamire muhtaç olan bölümleri olması nedeniyle kireç, doğrama vesaire ihtiyaç olup

harcama için gereken miktarın ne kadar olduğunun tespiti yapıldığı dolayısıyla yediyüz seksen sekiz buçuk kuruş masrafla yapılacağı anlaşılan rapor 15 Eylül 322/28 Eylül 1906 tarihinde hazırlanmış, raporun tasdiki ise 20 Eylül 322/3 Ekim 1906 tarihinde gerçekleşmiştir (BOA, MF.MKT.00982.00011.001).

Keşif belgesinde ağırlıklı olarak ahşap malzeme alımı planlandığı görülmektedir. Yapının muhtemelen üst örtüsü için de kiremit kullanılması da planlanmıştır. Yapıda kullanılacak kapı, pencere, cam, kireç ve toprak bilgileri de ayrı ayrı belirtilmiştir. İnşaatta çalışacak dülger ustası ve amelelere ödenecek yevmiyeler günlük bazda hesaplanarak deftere kaydedilmiştir. Yapının onarımında çamur, saman ve harç kullanılacağı da belgede ifade edilmiştir.

7 Şubat 1907 tarihli bir evrakta inşaat masrafı olan yedi yüz seksen dokuz kuruş otuz paranın yıllık inşaat düzenlemesine dahil edildiği genel ödemelere rastlayacağından aylık masraf cetvelinin inşaat sütununa dahil edilmesi ve onaylanması tespit edilen evrakin eklenerek gönderilmesi istenmiştir (MF. MKT.00982.00011.002.002). Mektebin 1911 yılında müşrif-i-harab (yıkılmaya yüz tutmuş) öğrenci mevcudu için yeterli olmaması nedeniyle müceddeden (yeniden) inşası hakkında vilayet meclisi tarafından düzenlenen tutanak, plan ve keşif belgesinin gönderildiği, keşif belgesine göre keşif masrafının doksan dokuz bin altı yüz seksen beş kuruş olduğu belirtilip; ödemenin yıllık bütçeye dahil edilmesi istenmiştir (MF. İBT. 00320.000030.001.001). Yapının inşaatı için gerekli meblağın bütçede karşılığı olmamasından ötürü 6 Nisan 1911 tarihli yazıda yardım (iane) yoluyla yapının onarımın gerçekleştirilmesi istenmektedir (MF. İBT. 00320.000030.003.002). Bu talebin devamında 9 Nisan 1912 tarihli yazıda inşaat mevsiminin geçmek üzere olduğu bu yüzden gecikmeye uğramamak ve kira ödemelerinin devam edeceği endişesi ile keşifte belirtilen ücretin ödenmesi için izin verilmesi istenmektedir (MF. İBT. 00320.000030.004.001).

1911 yılında yıkılmaya yüz tuttuğu için onarıma ihtiyaç duyulduğu tekrardan bir yazı ile bildirilen okulun o süre içinde maarif bütçesinin uygun olmaması nedeniyle halktan toplanacak yardımlarla onarılması gerektiği belirtilmiştir. 1912'de yapının tahribatının artması nedeniyle Zile kaymakamlığı eski okul binasının maliye kanununa uygun olarak satıldığını bunun üzerine bir binanın kiralandığını belirtmiştir. Fakat kiralanan bu binanın istenilen bölümlere sahip olmadığı ve yüksek bir alanda bulunup sudan mahrum olduğu ve suyun ücretle taşıtılmasından ve çok miktarda bulunan su ücretinin kabul olunamayacağından yeni bir mektep inşa edilmesi gerekmekte olduğu ifade edilip inşaat için keşif yapıldığı ve üç bin liraya ihtiyaç duyulduğu beş yüz lirasının ahaliden tedarik edileceği ifade edilip; geri kalan kısmın da maarif ödemelerinden yapılması için talepte bulunulmuştur (MF.MKT.01178.00003.001.001).

Bu bilgilerden, mektep binasının 1906 tarihinden beri onarıma ihtiyaç duyduğu, onarımına başlansa bile ekonomik sebeplerle bitirilemediği anlaşılmaktadır. Bu süreç 1912'ye kadar sürmüştür. Mektep binasına yer tahsisi için bir konağın bu tarihte kiralandığı; fakat bu binanın fiziki yetersizlikleri yanı sıra su ihtiyacının karşılanmasında yaşanan güçlüklerin bulunduğu anlaşılmaktadır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Osmanlı Devleti döneminde Tanzimat Fermanının ilan edilmesinden sonra toplumun değişimi ve gelişimi için okullarda iyileştirme ve yenileşme çalışmaları başlamıştır. Rüşdiye mekteplerinin açılma çalışmaları II. Mahmud'un aldığı bir karar ile ortaya çıkmıştır. Bu dönemde okul açma çalışmaları yoğunlaşırken en fazla uğraşılan konu bina tahsisi olmuştur. Maddi yetersizlikler yüzünden yeni bina yapımı zor ve uzun bir süreci beraberinde getirmiştir. Diğer taraftan okul olarak kullanılacak binaların yetersizlikleri veya okul olarak kullanıma uygun olmamaları bir düzine sorunun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Zile Rüşdiye Mektebi Binası ile ilgili çeşitli onarım taleplerini içeren yazışmalardaki ifadelerde bina onarımı sağlanırken halkın maddi desteğinin alınması gerektiği yahut halkın okulun çeşitli ihtiyaçlarını temin ettiği anlaşılmaktadır. Bu açıdan okul inşa ve onarım süreçlerinde iane yoluyla bu sürecin tesis edilmeye çalışıldığı belirlenmiştir.

Osmanlı arşivinde mektebin fiziki durumunu aydınlatacak bir projeye ne yazık ki ulaşılamamıştır. Zile Rüşdiye Mektebi hakkında ulaşılan belgeler daha çok onarım taleplerini içermektedir. Bu belgelerin içeriğinden anlaşıldığı kadarıyla Zile'de tek bir rüşdiye mektep binası kullanılmamıştır. Kullanılan binaların büyüklüğü yahut genişliği hakkında keşif belgesinde de herhangi bir bilgi verilmemiştir. Okul binasının öğrenci yeterliliğine uygun bir bina olup olmadığını sorgulamak için farklı tarihlerde burada eğitim gören öğrenci sayılarına bakıldığında mektepte 1903-1904 tarihli eğitim genel sınav cetvelinde 3. sınıfta 17, 2. sınıfta 11, 1. sınıfta 18 öğrencinin burada eğitim aldığı tespit edilmiştir (MF.İBT.149.70.1.1). 12 Nisan 1909 tarihli bir evrakta ise mektepte 4 muallim ve 45 öğrenci mevcut olduğu belirtilmektedir (MF.İBT.00231.88.3). Bu sayı rüşdiye mektebinin yine üç sınıfla halen devam ettiğini göstermektedir. Her iki belgeden bu mektepte ortalama 45-46 öğrencinin eğitim aldığı anlaşılmaktadır.

Zile Rüşdiye Mektep Binası'nın onarım bilgileri hakkında ulaşılan ilk belgede (5 Ekim 1866) yapının fiziki yetersizlikleri nedeniyle etrafındaki dükkânların satın alınarak genişletilmesi istendiği ifade edilmektedir (IMVL.00571.025658.003.001; MVL.0073.00081.001.001). Bu durumda okul

binasının dükkânların yoğun olduğu ticari bir alan içerisinde yer almış olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla Osmanlı dönemi kentlerinde yerleşimlerin ticari alanlar ve çevresinde olduğu göz önünde bulundurulduğunda okul binasının ilki ulaşım açısından daha kolay bir konumda olmalıdır. Diğer taraftan Tanzimat'ın ilan edilmesinden sonra hükümet konakları etrafına diğer kamu binaları yani; kışla, idadi, rüştiye, adliye binası, jandarma dairesi, belediye, postane, hatta hapishane gibi resmi binalar yerleştirilerek yeni bir 'kamu sitesi' alanı meydana getirilmiştir¹.

Dolayısıyla Zile'deki ilk rüşdiye mektep binasının konumu hakkında bu bilgiye dayanılarak bir fikir yürütecek olursak mektebin hükümet konağı civarında bir yerde inşa edilmiş olabileceği de ileri sürülebilir. Dolayısıyla Rüşdiye Mektebi binası hem ticari faaliyetlerin yürütüldüğü hem de kamu binalarının² bulunduğu bir alana inşa edilmiş olmalıdır.

Yer itibarıyla merkezi bir alanda konumlanmış olduğunu düşündüğümüz Zile Rüşdiye Mektebi binası ilerleyen süreçlerde çeşitli nedenlerle onarıma ihtiyaç duymuştur. 1906 tarihli keşif belgesinde binanın onarımında kullanılacak malzemeler, kaç ustanın bu inşaatta çalışacağı kullanılacak malzemelerin türü, miktarı ve toplam harcanacak ücret miktarı gibi bilgiler keşif belgesine detaylı bir şekilde yazılmıştır. İhtiyaç duyulan malzemeler incelendiğinde yapının zemin, çatı pencere ve duvarlarına yönelik bir yenileme yapılacağı açıktır. Söz konusu keşif belgesinden yapıda kullanılan malzemenin ağırlıklı olarak ahşap olduğu belirlenmiştir. Bu bilgiden hareketle ahşap malzemenin bu yapıda tercih konusu olması o dönemin ekonomik şartları ile ilgili olmalıdır. Ayrıca Osmanlı taşrası ile nezaret arasında yapılan resmi yazışmalardan ulaşılan sonuç itibarıyla ekonomik sıkıntılar okul binalarının onarımında sorunlara yol açtığını göstermektedir. Diğer taraftan çamur saman gibi malzemelerin kullanılmış olması da Zile'deki geleneksel konut yapılarında yaygın bir şekilde kullanılan ahşap karkas arası kerpiç dolgu tekniği ile inşa edilmiş bir yapı olabileceğini de düşündürmektedir³.

Arşivde, Zile Rüşdiye Mektebi binasının inşasını aydınlatacak bir bilgiye ne yazık ki ulaşılamamıştır. Şayet bina belki de bir konağın satın alınması ile kullanılmaya başlamıştı ya da yeni inşa edilmiş bir bina olabilirdi. Fakat bu hususta şunu da eklemek gerekir ki okul binasının ilerleyen süreçte yetersiz olması nedeniyle genişletilme talebinde bulunulması binanın yeterli yapılmadığına ya da acil bir

1 Ayrıntılı bilgi için bkz. (Avcı, 2017, s. 240-241).

2 Zile'de Hükümet Konağı yapma girişimleri 1865 yılından itibaren başlamıştır. Hükümet Konağı bu tarih ve sonrasında hemen yapılamadığı için çeşitli konaklar kiralanarak hükümet konağı ihtiyacı giderilmiştir. 1891 yılında Zile'de bir han yapısı kiralanarak hükümet konağı olarak kullanıldığı sonradan yeni bir bina inşa edilerek 1893'te yeni binanın Hükümet Konağı olarak kullanıldığı bilinmektedir (S. Seyfi, 2024). Dolayısıyla 1866 ve öncesinde ayakta olduğunu tespit ettiğimiz Zile Rüşdiye Mektebi Binası'nın Zile'deki kiralanarak hükümet konakları ile ilk etapta aynı yerde olmaması güçlü bir ihtimaldir. Ancak 1893'te inşa edilip kullanıma açılan Zile Hükümet Konağı'nın okulun bulunduğu alanda olma ihtimali ise yüksektir.

3 Ayrıntılı bilgi için bkz. (Seçkin, A, 2010).

okul binasına ihtiyaç duyulmasından ötürü fiziki şartlar gözönüne alınmadan alelacele bu binanın satın alınmış olduğunu düşünülebilir.

Zile Rüşdiye Mektebi Binası 1906-1911-1912 tarihlerindeki yazışmalarda belirtildiği üzere yıkılmaya yüz tutmuş ve bu süreçten sonra başka bir konak kiralanarak mektebin eğitim öğretim süreçlerinin devam ettirilmesi için çalışmalar sürdürülmüştür. Ayrıca 1912 yılında mevcut Zile Rüşdiye Mektebi Binası o dönemki Zile Kaymakamlığı tarafından satılmıştır. Dolayısıyla yeni bir binaya olan ihtiyaç daha fazla arttığı gibi kiralanana konağın da fiziki şartlarının yetersiz olduğu belirtilmiştir. Diğer taraftan Zile Rüşdiye Mektebi binası satıldıktan sonraki süreçte ne zaman yıkıldığına dair bir bilgi vermek arşiv verileri açısından imkansız hale gelmiştir.

İstanbul ve taşrada o dönemde inşa edilen mektep/okul binalarında plan ve mimari açıdan bir üslup birliği olduğunu söyleyemeyiz. Ayrıca bu dönem içerisinde inşa edilen pek çok bina ihtiyaca binaen ve ekonomik şartlara göre inşa edilmiş yahut kiralanmıştır. Yapıların standardizasyonu adına bir düzenleme yapıp Nezaret tarafından Rüşdiye binalarında uygulanmak amacıyla bir plan hazırlanmış olsa da devletin o dönemki ekonomik şartları buna uygun olmadığından ve halkın gelir ve insiyatifine bırakılmasından dolayı belirtilen plan tipi tüm rüşdiye mektebi binalarında uygulanmamıştır (Altınova Şahin, 2018, s. 298).

Osmanlı döneminde taşrada inşa edilen pekçok rüşdiye binasının birbirinden farklı olması bu durumu en güzel şekilde özetlemektedir. Çeşitli kaynaklardan fotoğraflarına ulaşılan Rüşdiye mektebi binalarına bakıldığında bu yapılarda plan kurgusu, cephe tasarımı gibi düzenlemelerin birbirinden farklı olduğu anlaşılmaktadır (Görsel 2, Görsel 3, Görsel 4, Görsel 5, Görsel 6, Görsel 7, Görsel 8).



Görsel 2: Fatih Rüşdiye Binası (Kaynak: Salname-I Nezaret-I Maarif-I Umumiye, 1319, s.152. Aktaran, Altınova, 2010).



Görsel 3: Ankara Rüşdiye mektebi Binası (Aktaran, Altınova, 2010)



Görsel 4: Trabzon Rüşdiye Binası (Aktaran, Altınova, 2010)



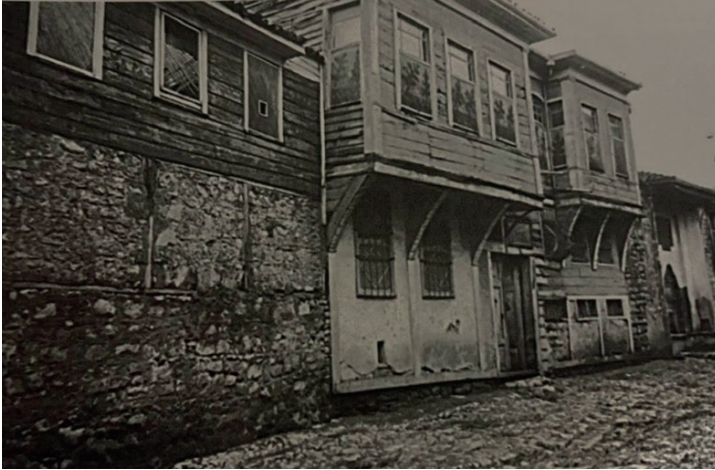
Görsel 5: Ayıntab Rüşdiye Mektebi (Aktaran, Altınova, 2010)



Görsel 6: Erzincan Rüşdiye Mektebi (Aktaran, Altınova, 2010)



Görsel 7: Nevşehir Rüşdiye Mektebi Binası (Sultan İkinci Abdülhamîd Han Devri Osmanlı Mektepleri, 2007)



Görsel 8: Nakkaşpaşa İnas Rüşdiye Binası (Sultan İkinci Abdülhamîd Han Devri Osmanlı Mektepleri, 2007).

Günümüze ulaşamayan Zile Rüşdiye Mektebi Binası'nın üslup özellikleri hakkında yargıya varacağımız bir bulguya ulaşamamıştır; ancak XIX. yüzyılda Osmanlı döneminde inşa edilen bilhassa kamu yapılarının Neoklasik üslup tesiriyle yapıldığı düşünüldüğünde ve farklı yayınlardan fotoğraflarına eriştiğimiz bazı rüşdiye mektep binalarında da simetri ve anıtsallığın tercih edildiği Neoklasik üslup kullanımından dolayı belki de Zile Rüşdiye Mektebi'nin de bu tarzda inşa edilmiş olabileceği akla gelmektedir.

KAYNAKÇA

- Açıknel, A. (2004). Tokat sancağının idari durumu ve nüfus yapısı 1880-1907. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 14(2), 331-360.
- Akyüz, Y. (2014). Türk eğitim tarihi. Pegem Akademi.
- Alkan, Mehmet Ö. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme ve eğitim. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, C.6, S. 12, s. 9-84.
- Alptekin, C. (1988). Irak Selçukluları, Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi (DGBİT),VII, Çağ Yayınları.
- Altındal, B. (2011). Zela'dan Zile'ye tarihi yolculuk. Barak Yayıncılık
- Altınova Ş. (2018). Osmanlı Devleti'nde rüşdiye mektepleri. TTK Yayınları.
- Altınova, A. (2010). Osmanlı modernleşmesinde rüşdiye mektepleri [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Atalar, M. M. (13-17 Ekim 1986). Zile'nin tarihçesi. Birinci Tarih Boyunca Karadeniz Kongresi Bildirileri, Samsun, s.305-307.
- Avcı, Y. (2017). Osmanlı Hükümet Konakları Tanzimat Döneminde kent mekânında devletin erki ve temsili. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çadırcı, M. (2007). Tanzimat sürecinde Türkiye ülke yönetimi. İmge Kitabevi.
- Çakmak, B. (2017). Gediz kazası erkek rüşdiye mektebi (1873-1907) ve Mehmet Emin Efendi'nin muallim-i sani tayini. Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, S. 1, C.14, s. 223-251.
- Demirel, M. (2002). "Türk Eğitiminin odernleşmesinde rüşdiye mektepleri, Türkler, C. 15, Yeni Türkiye Yayınları
- Evered, Emine Ö. (2012). Empire and Education under the Ottomans: Politics, Reform, and Resistance from the Tanzimat to the Young Turks, London, New York: I. B. Tauris & Co Ltd
- Findley, Carter V. (2008). Dünya tarihinde Türkler. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Gökbilgin, M. T. (1979). Tokat. İslam Ansiklopedisi (c. XII, s.401-412). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi.
- Hoca Saadettin. (1975). Tac'üt Tevarih. Ankara: Üçdal Neşriyat.
- İnci, İ. (2022). Osmanlı'da ilk ve orta öğretimde modernleşme Manisa örneği (1869-1909). Efeakademi yayınları.

Keçeci, K., S. (2012). II. Abdülhamid dönemi'nde kız rüşdiyeleri. Akademik Bakış Dergisi, S. 29, s. 1-19.

Kodaman, B. (1991). Abdülhamid devri eğitim sistemi. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Menekşe, M. (2022). 1889-1890 yıllarında Osmanlı Devleti'nde mevcut olan rüşdiye mekteplerine dair tespit edilen bir istatistiğin incelenmesi. Tarih ve gelecek dergisi, 8/3 (Eylül 2022), s. 673-713.

Mahmud Cevad İbnü'ş Şeyh Nafi (2001). Maarif-i umumiye ve nezareti tarihçe-i teşkilat ve icraatı XIX. Asır Osmanlı maarif tarihi. Hazırlayan: Taceddin Kayaoğlu. Yeni Türkiye Yayınları.

Özçağlar, A. (1994). Zile'nin kuruluşu, gelişmesi ve bugünkü fonksiyonel özellikleri. AÜ Türkiye Coğrafyası Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi 3, s. 219-243.

Öztürk, C. (2008). Rüşdiye, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 35, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 300-303.

Sağlam T. (1991). Nasıl okudum. Nehir Yayınları.

Sakaoğlu, N. (1989). Tanzimat okulları, Tarih ve Toplum, XII/72 (Aralık).

Seçkin, A, 2010, Tokat-Zile'de geleneksel evlerden örnekler, koruma sorunları ve öneriler, Kadir Has Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık ABD, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Seyfi, S. (2024). Günümüze Ulaşmamış Bir Kamu Binası: Zile Hükümet Konağı. Erdem (87), 177-199.

Somel, S. A. (2010). Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908), İslamlaşma, Otokrasi ve Disipli. Çev. Osman Yener. İletişim Yayınları.

Starbon (1969). Coğrafya (Geographika. Kitap XII, Bölüm: III, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları, s.55-56.

Sultan İkinci Abdülhamid Han Devri Osmanlı Mektepleri: Fotoğraf ve Planlar, (2007). Ed. Ömer Faruk Yılmaz, Haz. Osman Doğan, Çamlıca Yayınları.

Şahin, M. (2013). İlk ve Ortaçağlarda Zile, Zile in the Ancient and Middle Ages. History Studies, 5(3), 207-222.

Şimşirgil A. (1991). Osmanlılar idaresinde Zile şehri 1455-1574. Türklük Araştırmaları Dergisi, S.6, s. 231-243.

Tokgöz, A. İ. (1993). Matbuat Hatıralarım (Yay. Haz. Alpay Kabacalı). İletişim Yayınları.

Umar, B. (1993). Türkiye'deki Tarihsel Adlar, 2. Baskı. İnkılab Kitabevi Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (1987). Kırk Yıl (Düzenleyen, Yeni Basıma Hazırlayan: Şemseddin Kutlu. İnkılab Yayınevi.

Uyanık, E. (2010). Tanzimat döneminde modern eğitimin yaygınlaştırılması yolunda pratik bir çözüm: Yarım rüştiyeler. Tarih Dergisi, S. 29 (2009/1), s. 91-111.

Yavi A. (1986). Tokat. Tokat Turizm ve Otelcilik A.Ş. yayınları.

ARŞİV KAYNAKLARI

I.MVL.00571.025658.001.001

IMVL.00571.025658.003.001; MVL.0073.00081.001.001

MF.MKT.00982.00011.001

MF.İBT.00231.88.3

MF.İBT.00320.000030.001.001

MF.İBT.00320.000030.003.002

MF.İBT.00320.000030.004.001

MF.İBT.149.70.1.1

MF.MKT.00982.00011.001.001

MF.MKT.00982.00011.002.001

MF.MKT.00982.00011.002.002

MF.MKT.01178.00003.001.001

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: Zile Rüşdiye Mektebi'nin 1906 tarihli keşif belgesi (MF.MKT.00982.00011.001).

Görsel 2: Fatih Rüşdiye Binası, Salname-I Nezaret-I Maarif-I Umumiye, 1319, s.152, (Aktaran, Altınova, 2010).

Görsel 3: Ankara Rüşdiye mektebi Binası (Aktaran, Altınova, 2010).

Görsel 4: Trabzon Rüşdiye Binası (Aktaran, Altınova, 2010)

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE SANATTA KADIN BEDENİ TEMSİLİ VE KÜLTÜREL KODLAR

THE REPRESENTATION OF THE FEMALE BODY AND CULTURAL CODES FROM THE PAST TO THE PRESENT

Şerife Barış Sarıkaya

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Seramik Bölümü Sanatta Yeterlik Öğrencisi
serifebaric@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-7184-3097

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 16 Nisan 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 19 Haziran 2025

Prof. Dr. Ufuk Tolga Savaş

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Seramik ve Cam Bölümü
ufukt@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-7915-2485

Öz

Kadın bedeni, tarih boyunca sanatın temel görsel anlatı unsurlarından biri olarak, dönem ve kültür çerçevesinde sürekli yeniden tanımlanmıştır. Bu makale, tarih öncesi dönemlerden günümüze kadın bedeninin sanattaki temsillerini, toplumsal kalıp yargılar ekseninde ele almaktadır. Kadın bedeni, doğurganlık, doğa, estetik ve erotizm gibi kavramlarla ilişkilendirilmiş ve bu temsillerde toplumsal kalıp yargılar belirleyici olmuştur. Makalede seçilen sanat eserleri üzerinden, kadın bedeni temsillerinin toplumsal cinsiyet rollerini nasıl ürettiği, dönüştürdüğü veya pekiştirdiği analiz edilmektedir. Ayrıca, özgün seramik çalışma olan 'Fantasma' örneğiyle, kadın bedeninin temsiline eleştirel bir bakış açısı kazandırılarak konuya özgün bir katkı sağlanmaktadır.

Abstract

The female body has historically been one of the fundamental visual narrative elements in art, continuously redefined within the frameworks of period and culture. This article examines representations of the female body in art from prehistoric times to the present, focusing on prevailing social stereotypes. The female body has been associated with concepts such as fertility, nature, aesthetics, and eroticism, with societal stereotypes playing a determining role in these representations. Through an analysis of selected artworks, the article explores how depictions of the female body produce, transform, or reinforce gender roles. Additionally, the inclusion of the original ceramic work *Fantasma* offers a critical perspective on the representation of the female body, providing a unique contribution to the discourse.

Anahtar Kelimeler: Kadın bedeni, sanat tarihi, kalıp yargı, temsiliyet

Key Words: Female body, art history, stereotype, representation

GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca sanat, toplumsal normların, değerlerin ve kültürlerin yansımaları olarak şekillenmiştir. Bu yansılardan biri de kadın bedeni ve kimliğinin temsilleridir. Kadın ve bedeni, toplumların kadına yönelik sosyal, dini ve ekonomik (...) stereotipleşmiş temsilleriyle sanat alanına zengin konu olanağı sunmuştur. Stereotip kavramı, sosyal-psikolojinin ve sosyoloji biliminin araştırmaları arasındadır ve Amerikalı gazeteci Walter Lippman tarafından sosyal-psikoloji alanında ilk kez 1922’de Public Opinion kitabında kullanılmıştır (Harlak, 2000, s.42). Kavramın ‘stereos’ ve ‘tupos’ kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşmuştur. Kelime Türkçe’ye ‘kalıp yargı’ şeklinde çevrilmiştir (Yapıcı, 2002, s.9).

Bu makalenin amacı, sanat alanındaki kadın temsillerinin farklı dönemlerdeki ve sanat disiplinlerindeki kimlik evrimini incelemek; ana tanrıça heykellerinden Botticelli’nin Venüs’üne, Manet’nin Parisli kadınından Warhol’un Marilyn’ine uzanan bir seçki üzerinden kadın bedeninin nasıl bir görsel söylem aracına dönüştüğü sorgulamaktır. Makalede ayrıca feminist sanat akımı ile kadının yalnızca temsil edilen değil, temsil eden bir özne olarak sanatta nasıl konumlandığı, kadın bedenine yönelik kalıp yargıların nasıl pekiştirildiği ya da kırıldığı anlaşılmasına çalışılmaktadır. İnceleme yöntemi, kadın temsillerinde tarihsel dönemlerdeki kalıp yargıların sanatla olan etkileşimi olacaktır ve bu yöntemle, seçilmiş eser örnekleri aracılığıyla kadın bedenine yüklenen toplumsal normları, kadın kimliğini, değer yargılarını ve evrimini anlamaya yönelik bir çözümleme sunacaktır. Çalışmanın temel sorununu ise sanatın, kadın bedeninin temsiline dair toplumsal ve kültürel değerleri nasıl dönüştürdüğü veya nasıl pekiştirdiği sorusudur.

İLKÇAĞ’DA KADIN TEMSİLİ

Evren hakkında başlangıçtaki belirsizlikler kaçınılmaz olarak toplumsal ilişkileri de etkilemiştir. Doğanın topluma yansımaları bu dönem içinde kadının yaratıcı ve üretken olarak kutsallaştırılmasına neden olmuş, kadının doğurganlığı, doğa ile doğrudan ilişkilendirilmiştir. Manuella Dunn Mascetti ‘İçimizdeki Tanrıça Kadınlığın Mitolojisi’ isimli kitabında “Dünyanın kayaları onun kemikleri, çimenleri onun dalgalanan saçlarıdır.” der. Eski bir çiftçi atasözü ise bu düşüncüyü: “Saman biçmek, doğa ananın saçlarını taramaktır.” şeklinde ifade eder. (Mascetti, 2020/1990, s.6). Kısaca hayatla ve toprakla aralarında bağ kurulan kadın, doğurganlığıyla ön plana çıkmış, doğa olaylarında, sosyal ve toplumsal ilişkilerde başrol haline gelerek kutsal ‘Tanrıça’ şeklinde tasvir edilmiştir. Sanatın ‘anne imgesi’, ana tanrıça heykellerinde yalın ifadeler kullanılarak tasvir

edilmiştir. Paleolitik Çağ'ın sonları, Arkaik insanların, günümüzden 40 ila 50 bin yıl önceki 'anaerkil yaşamın' arketiplerinin ya da 'anne imgesinin' heykel olarak biçimlenmiş örneklerinin, dünyada görülmeye başlandığı dönemdir (Yılmaz, 2010, s.49).



Görsel 1. M.Ö. 35.000–40.000, Hohle Venüs'ü, mamut dişi, 6 cm., Tarih Öncesi Müzesi.



Görsel 2. M.Ö. 24.000–22.000, Willendorf Venüs'ü, kireç taşı, 11,1 cm., Doğa Tarih Müzesi.

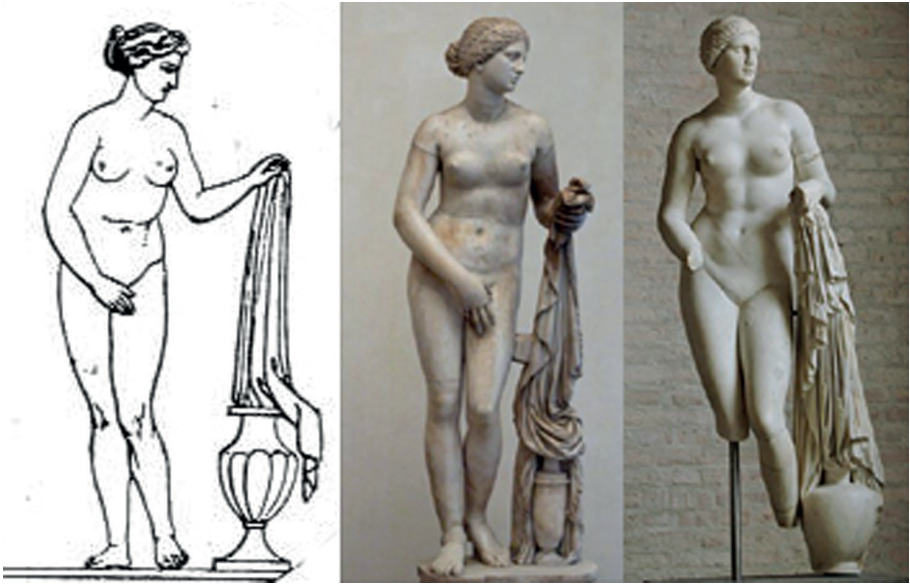
Sanat tarihi bağlamında pek çok şekilde tasvir edilen Venüs'ün ilk tanrısal tasviri olma özelliği ile dünyanın en eski heykeli olan Hohle Fels Venüs'ü incelendiğinde (Görsel 1), aşırı abartılmış üreme organı ve göğüsleriyle anne temsili olarak tasvir edildiği görülmektedir (Yılmaz, 2010, s.49). Anne arketipine, 2008 yılında Üst Paleolitik çağa ait olan Hohle Fels Venüs'ü bulunmadan önce en eski Venüs heykelciği olma ünvanına sahip olan Willendorf Venüs'ü de (Görsel 2) örnek verilebilir. MÖ. 25.000 yıllarına ait olan heykelcik, Wachau'da, Willendorf bölgesindeki demiryolu inşaatı sırasında ortaya çıkarılmıştır. Kireçtaşından yapılmış olan heykel neredeyse hiç hasar görmeden günümüze kadar ulaşmıştır (Tetikçi, 2015, s.40). Paleolitik dönem insanının düşüncesindeki kadın imgesinin somut bir kalıbı olan bu eserler '... güzelliğin ve birey olmanın önemsiz olduğu bir dönemi temsil etmektedir (Paglia, 2004, s.66).

ANTİK YUNAN DÖNEMİNDE KADIN TEMSİLİ

MÖ 1000'den önce Akdeniz de başlayan ve MÖ I. Yüzyıla kadar gelişmeye devam eden Yunan uygarlığının, Batı sanatının temellerini attığı düşünülmektedir (Dickerson, 2023/2013, s.67). Antik Yunan kültüründe kadının geri planda tutulduğu gözlemlenmektedir. Bu durum mitoloji ve sanata da yansımıştır. Sanatçılar, zanaatçı olarak görülmeye devam etmektedir fakat çalışmalar yalnızca siyasal ve dinsel içerikli değil toplum tarafından, kendi değerleri için de talep görmeye başlamıştır. Güçlerinin ve becerilerinin tam bilincine varan sanatçılar 'sanat okullarında' üsluplarını ve geleneklerini kıyaslıyor ve bu kıyaslamaların doğurduğu rekabet onları daha fazla çalışmaya itiyordu. Günümüzde hayran

olduğumuz eser çeşitliliğın ve işçiliğın mükemmelliğinin sebebi de budur. Yunan sanatçılarının 'bilgi' aracılığın ile modeli inceleyip, beğenmedikleri öğeleri dışladıkları ve böylece gerçeğe aykırı olan mükemmel, simetrik ve kusursuz vücut betimlemeleri çıkarmalarına rağmen derinin altındaki hareketli kasları betimlemeleriyle canlı bir vücut izlenimi vermeyi iyi biliyorlardı (Gombrich, 1997, s.99, 103).

Praksityles'in işçiliğindeki zarafet, incelik ve içten etkileyiciliğın ile çalışmış olduğu 'aşk tanrıçası Aphrodit' betimlemesi dönemin en iyi örneklerdendir (Gombrich, 1997, s.99, 103). Praksityles'in bu heykeli yaptığın dönemde MÖ 350 yılına kadar dört yüz yıl boyunca birçok erkek nü heykeli yapılmıştır fakat kadın nü heykeline rastlanmamıştır. Antik Yunan da çıplak erkek vücudu siyasi gücü ve kahramanlığı temsil etmiş, arzu, entelektüellik ve güçle ilişkilendirilmiştir. Kadın heykelleri ise cinsellekle ilişkilendirilip seks objesi olarak tasvir edilmiş ve cinsiyet eşitliğini önemsizleştiren kalıplar oluşturmuştur (McCormark, 2023/2021, s.44).



Görsel 3. Praksityles Knidos, M.Ö. 1. yy., Afrodit, heykel, Vatikan Müzesi.

Yunan sanatında ideal güzellik kavramını mitolojik karakterler üzerinden temsil edilmiştir. Bunun en iyi örnekleri ise cinsel bir çekicilikle temsil edilmiş olan güzellik ve aşk tanrıçası olarak bilinen Aphrodite (Görsel 3) temsilleridir. Atinalı heykeltıraş Paraksiteles tarafından yapılan heykelde, çıplaklığını gururla sergileyen erkek nü heykellerin aksine cinsel çekiciliğın yanında iffet sembolü olan Pudica duruşu ile bir eliyle kasıklarını kapatması, kendisinin savunmasız

olduğunu ve örtmesi gereken şeyler olduğunu vurgulamaktadır (McCormark, 2023/2021, s.41). Pudica duruşu her zaman iffet sembolü olmamıştır, zamanla koruma refleksinin aksine izleyicide dürtüsel bakma hissini ortaya çıkartan sanatsal bir estetik değer haline dönüşmüştür (Salomon, 2014, s.179-180).

ORTA ÇAĞ DÖNEMİ KADIN TEMSİLİ

Orta Çağ'da kadın temsillerini genellikle dini figürler ve toplumsal normlar şekillendirmiştir. Bunun sebebi Antik Yunan ve Roma Medeniyetinin dünyaya insan merkezli bakış açısının yerini kilisenin hüküm sürdüğü 'öteki dünya anlayışına' bırakmasıdır. Kilisenin görüşleri doğrultusunda Havariler, Azizler, İsa, Meryem gibi figürler ile doğum ve vaftiz gibi İncil'den alınan konuların resmedilmesi suretiyle Hristiyanlığın yayılması amaçlanmıştır. Dünya gerçeklerinin üzerinde olan tanrı inancı, kilise ve din adamlarının etkisiyle sanat üretimi dini konular çerçevesinde şekillenmiştir. Dini temalarla ilişkilendirilen kadın, Hristiyan sanatında bakireliği ve saflığı ile vurgulanarak manevi temsillerle sınırlandırılmıştır. Orta Çağ'ın ilerleyen dönemlerinden beri çıplaklık ve günah bağlantılıdır. Kilisenin baskın olmasıyla hayatın ve sanatın onun çevresinde gelişmesi, bu sonucu doğurmuştur (Leppert, 2020, s.92,93). Bu dönem içerisinde ideal kadın stereotipi Meryem'dir. Meryem saf, günahsız, bakire ve anne kalıp yargılarıyla sanat eserlerinde temsil edilmiştir.



Görsel 4. Giotto, 1310/1315, Madonna ve Çocuk, kavak panel üzerine tempera, 85,4x61,8 cm.,
Ulusal Sanat Galerisi.

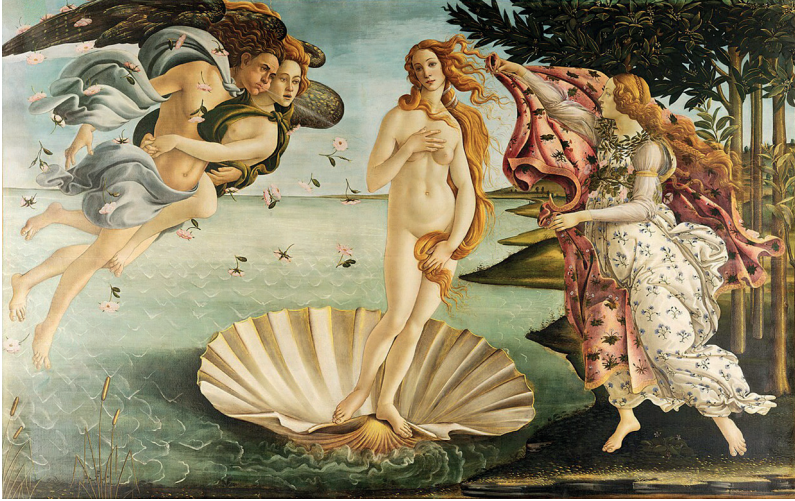
Kilise'nin görüşleri doğrultusunda, Hristiyanlığın yayılmasına yönelik üretilen eserlerde, Orta Çağ resim sanatında, Kilise'nin katı kuralları çerçevesinde sembolik ve çizgisel bir tavırla perspektif kurallarına bağlı kalınmadan iki boyutlu bir anlatım biçiminin benimsendiği görülmektedir.

13. yüzyılda yaşamış ünlü ressam Giotto'nun 'Madonna ve Çocuk İsa' tasvirinde (Görsel 4) olduğu gibi figürlerin natüralist bir yaklaşımla, gerçeğe uygun bir biçimde stilize edildiği görülmektedir. Anatomi ve biçime yoğunlaşan Giotto'nun 14. Yüzyılın başlarında sanat alanındaki bu keşifleri ve yenilikleri yüz yıl sonra İtalyan Rönesans'ına dönüşecektir. Beş panelden oluşan ve merkezinde 'Madonna ve Çocuk' olan bu tasvirde Meryem'in saflığı simgelenmekle beraber, diğer örneklerinin aksine bebek İsa annesinin sol işaret parmağını tipik bir bebek gibi kavrar ve Meryem'in elindeki masumiyete göndermede bulunan beyaz güle uzanır (National Gallery of Art, 2025).

RÖNESANS DÖNEMİ KADIN TEMSİLİ

Roma'nın Hristiyanlığı kabul etmesiyle başlayan insan merkezli özgür düşünce biçimini engelleyen 'öteki dünya' inancı, Rönesans'la birlikte ortadan kalkar. Rönesans sanat, bilim ve kültürün yeniden doğuşu olarak kabul edilir. Hümanizm düşüncesiyle beraber sanatın merkezine yeniden 'insan' yerleşmiştir. Ancak 15. ve 16. yüzyıllarda ortaya çıkan Protestanlar, çıplaklığa karşı bir tutum izler. Katolikler dini tasvirleri Protestanlar'a karşı savunmaya çalışır. Michelangelo'nun Son Akşam Yemeği tablosundaki çıplaklığın boyalarla kapatılması dahi tartışılmıştır. Buna kısaca 'Püriten' ahlakı denilmektedir. (Wiesner-Hanks, 2021/2006, s.222).

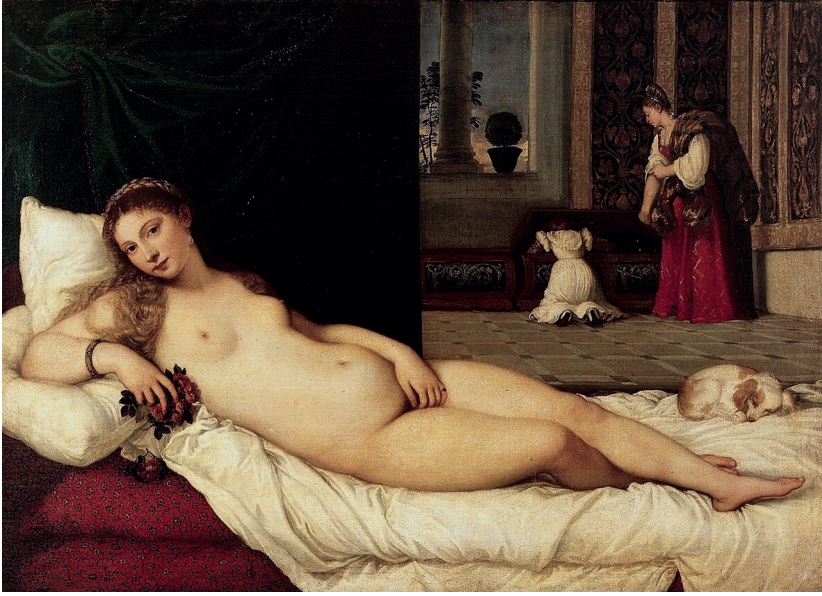
Az sayıda olan tanınmış kadın sanatçıların durumu daha da karanlıktı. Kadın sanatçıların canlı modelden çalışmasına izin verilmemekteydi. İlerleyen yüzyıllarda kadın çıplaklığı, erkek çıplaklığına göre resme daha fazla konu olsa da kadın sanatçılar bundan mahrum bırakılmaya devam edilecekti (Parker & Pollock, 2024, s.210,211). Ön plana çıkmaya başlayan bireyselliğin, sanatın ve bilimin birleşmesiyle önceki dönemlerdeki toplumsal ve kültürel tasvirler yerini yavaş yavaş gerçekçiliğe bırakmıştır. Özellikle teknolojinin gelişmesiyle oran/orantı, estetik, perspektif gibi kavramlarla kadın figürü üretilmeye başlanmıştır. Ekonomik zenginlik de bu süreçte önemli rol oynamıştır. Özellikle Medici ailesi sanatın koruyucusu olarak nitelendiriliyordu ve sanat akademileri kurulmaya başlanmıştır. Bu akademilerin ilki Floransa'da Vasari tarafından 1563 yılında kurulan Compagnia e Accademia del Disegno'ydü (Wiesner-Hanks, 2021/2006, s.219).



Görsel 5. Sandro Botticelli, 1485, Venüs'ün Doğuşu, tuval üzerine tempera, 172,5x278,5 cm., Uffizi Galerisi.

Resmin (Görsel 5) ilk sahibinin kesin olarak kim olduğu bilinmiyor ancak Botticelli'ye bu tabloyu sipariş eden kişinin zengin tacir Medici ailesinin bir ferdi olduğu düşünülmektedir (Boydak, 2022, s.1425). Botticelli'nin bu anıtsal nü tablosu hem feminen güzelliğin hem de İtalyan Rönesans'ında doğan Batı sanatının en sembolik eserlerindedir. "(...) Venüs arketipini doğuran Knidos Afrodit'i ile beraber diğer tüm Venüs imgelerinin DNA'sı bu tabloda keşfedilinebilir" (McCormark, 2023/2021, s.46).

Botticelli, Rönesans hümanistlerinin iki tür Venüs'ü olduğu düşüncesindedir. Biri, ilahi aşkın ve ruhun güzelliği ile ilgili düşünceleri ortaya çıkaran saf ve kutsal bedeni temsil eden 'Göksel Venüs' diğeri doğurganlık, seks, üreme ve ölümlü dünyanın güzelliğiyle bağdaştırılan 'Yersel Venüs' tür. Botticelli, Venüs'ün cildini kansız ve solgun tasvir eder; onun et ve kemikten ziyade minerallerden oluştuğu izlenimini verir. Resim, ruhun manevi güzelliği üzerine düşündürme amacı taşımaktadır. Botticelli, 'Venüs'ün Doğuşu' tablosunu, Homeros'un mitlerinden ve klasik dönem alimlerinden Agnolo Poliziano'nun kaleme aldığı Rönesans şiirlerinde geçen hikâyelerden ilham alarak resmetmiştir. Resim hem Antik Yunan mitlerini hem de Hristiyanlık öğelerini üzerinde taşımaktadır. Tabloda Antik dönem de saygınlık barındıran Venüs ile Orta Çağ da günahkarlığın ve şehvetin sembolü haline gelen Venüs ve onun bedenini çiçekli bir elbiseyle kapatmaya çalışan kadın figürünü bir arada görülür. Tabloyu hem günahkarlığın utancını örtmek hem de bir vaftiz töreni olarak düşünmek mümkündür. Dolayısıyla Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu tablosu bir geçiş dönemi tablosudur. Urbino Venüsü'ne bakıldığında ise geçiş döneminin bittiği anlaşılmaktadır (McCormark, 2023/2021, s.47).



Görsel 6. Tiziano Vecellio, 1538, Urbino Venüs'ü, tuval üzerine yağlı boya, 119x165 cm., Uffizi Galerisi.

Urbino Venüs'ü (Görsel 6) 1538'de Tiziano tarafından Urbino Dükü Guidabaldo della Rovere için yapılmıştır. Herhangi bir Hristiyanlık imgesi bulunmayan tabloda, kırmızı yatağa serilmiş beyaz çarşafın üzerinde uzanıp izleyiciye bakan bu çıplak kadın, boynuna dolanan kızıl saçları ve eliyle kısmen kapadığı cinsel organıyla fazlasıyla kışkırtıcı ve erotik bir şekilde resmedilmiştir (Dickerson, 2023/2013, s.158).

AYDINLANMA DÖNEMİ VE SONRASI KADIN TEMSİLİ

Aydınlanma düşüncesinin yükseldiği 18. Ve 19. yüzyılda yapılan kadın temsilleri incelendiğinde, toplumsal ve kültürel normların değişimi ile sanatsal anlayışların da ciddi değişimlere uğradığı görülmektedir. 19. yüzyılda Sanayi Devrimi ile el emeği ürünlerin farklı bir değer kazandığını öne sürülmekteydi. Bu dönem içerisinde gazetenin yaygınlaşmasının da sanat alanını etkilediği görülmektedir. Bu dönemde sanatın değerlendirilmesinde sanat eleştirmenleri ön plana çıkmış, Saray ve Kilise, sanat üzerindeki egemenliğini yavaş yavaş müzelere ve sanat galerilerine bırakmaya başlamıştır. 19. yüzyılın diğer bir değişimi ise yüzyılın ortalarına doğru romantizmin etkisini realizme bırakması olmuştur (Dickerson, 2023/2013, s.220). Zamanla kadın çıplaklığına yönelik hayranlık devam etse de sanat akademilerine yönelik inanç yitirilmiştir (Parker & Pollock, 2024, s.212).



GörSEL 7. Francisco Goya, 1790-1800, Çıplak Maya, tuval üzerine yağlıboya, 97 x 190 cm., Prado Müzesi.



GörSEL 8. Francisco Goya, 1802-1805, Giyinik Maya, tuval üzerine yağlıboya, 97x190 cm., Prado Müzesi.

İspanyol ressam Francisce de Goya'nın (1475-1510) 1790 ile 1800 yılları arasında tamamladığı düşünülen 'Çıplak Maya' (GörSEL 7) tablosu Prado Müzesi'nde sergilenmektedir.

'Çıplak Maya' tablosunun 'Uyuyan Venüs' tablolarının devam eden bir geleneğin izinden gittiği söylenilebilir. Buradaki önemli nokta, figürün Venüs temsilinden çok sıradan bir kadını andırıyor olmasıdır. Rönesans idealizminden uzak olan ve herhangi bir metaforik anlam içermeyen bu eserde izleyicisine samimi bir bakış atan ölümlü bir beden, kasık kıllarına kadar ayrıntılı bir biçimde resmedilerek cinsel imge ön plana çıkarılmıştır. Kilise, Hristiyanlığın en başından beri dinsel tutuculuğa devam etmekteydi ve çıplaklık yasaktı. 'Çıplak Maya' tablosunun yanına 'Giyinik Maya' (GörSEL 8) tablosunun yapılma nedeninin o tabloyu saklanmak olduğu düşünülmektedir ama bu "Çıplak Maya" tablosunun saklanmasına yetmemiştir. Manuel de Godoy'un koleksiyonunda olan bu iki tabloya İspanya Engizisyonu el koymuştur (Antmen, 2014, s.21).



GörSEL 9. Edouard Manet, 1863, Kırdá Öğle Yemeği, tuval üzerine yağlıboya, 208x264 cm., Orsay Müzesi.

Gerçekçi-Natüralizm'den izlenimciliğe yönelen ilk sanatçı olan Edouard Manet, resim öğrenimi gördüğü tarihi resmin temsilcisi Couture'un atölyesinden anlaşılmadığı için ayrılmıştır. Manet sanat anlayışını; “Ben, başkalarının görüp sevdiğini değil, gördüğümü resmediyorum ayrıca biz Roma’da değiliz ve oraya gitmek de istemiyoruz.” Şeklinde açıklamıştır. Dolayısıyla kırdaki adamlar ve çıplak kadın da eski dönemin tanrı ve tanrıçası değil, Paris bulvarlarının insanlarıdır (Turani, 1971, s.450).

Edouard Manet'in 'Kırda Öğle Yemeği' (Görsel 9) tablosunda Manet merkezde çıplak figür, arkada yıkanan kadın ve şık giyimli adamları aynı resimde tezat bir biçimde birleştirilmiş, çıplaklığın tek başına sarsıcı olmadığını göstermiş; tablo 19. yy. izleyicisi üzerinde şok etkisi yaratmıştır. Rönesans döneminde yaygın olan kadın güzelliğinin sade bir tasviri olmayan bu eser, edepsiz bir eylem içerisindeki çağdaş figürlerin cesur bir portresiydi ve bu nedenle de sanat tarihi geleneğinin içinde kendine özgü bir yer edinmiştir (Dickerson, 2023/2013, s.226).

DIŞAVURUMCULUK VE KADIN TEMSİLİ

İzlenimcilik sonrası Batı sanatında bir sanat akımından ziyade, sanatçının içsel dünyasının biçimsel ifade yoluyla dışa vurma eğilimi olarak tanımlanan, yaygın bir eğilim ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl boyunca farklı biçimlerde ortaya çıkan gelişmeler genel olarak 'Dışavurumculuk' başlığı altında ele alınır. Sanatçının bireysel ve öznel ifade biçimi olarak değerlendirilen Dışavurumculuk, “sanatçıların yoğun bir sezgisel güce sahip olduğu varsayımıyla hareket eder”. İtalyan Filozof Benedetto Croce (1866-1952) herkesin sanatçı olamamasın nedenini, “sezgileri teknik olarak ifade edebilme yetisi değil, bir sanatçı gibi sezmemesi” olarak açıklar (Antmen, 2012, s.34). Dışavurumcu sanatçıların biçim bozmak, simgesel ve duyuşsal renk kullanmak, dokusal boya tercihleri, abartılı perspektif ve desen anlayışını benimsemek gibi ortak noktaları da vardır. Çalışmalarda ritim ve duyum ile izleyicinin kendi sezgisine göre zenginleşen sanatçı ile ruhsal etkileşim kurulması söz konusudur (Antmen, 2012, s.33-35).



Görsel 10. Pablo Picasso, 1907, Avignonlu Kızlar, tuval üzerine yağlıboya, 243.9x233.7 cm.,
Modern Sanatlar Müzesi.

Bütün zamanların en ünlü modern sanatçılarından biri olan Pablo Picasso İspanya’da doğmuş, kendisi gibi ressam olan babası tarafından erken yaşta yeteneği keşfedilmiş ve 14 yaşındayken Barselona’da güzel sanatlar okulunda eğitim görmeye başlamıştır. Sanatsal dehası ve avangart yenilikleriyle simbolizm, dışavurumculuk, klasisizm, gerçeküstücülük gibi birçok üslupla denemeler yapmış ve Batı dışı sanatın tanınmasına katkıda bulunmuştur.

Picasso’nun ‘Avignonlu Kızlar’ tablosunun (Görsel 10) önemli olmasının nedeni ise kübizmin ve 20. yüzyılın diğer modernizm biçimlerinin habercisi olmasıdır. Picasso’nun birbirinden kopuk pozlar veren ve yüzleri maskeyi andıran bir grup çıplak fahişeyi, iri badem gözler ile tasvir eden bu eseri hem seçtiği konu bakımından hem de Afrika üslubunu bu kadar büyük ölçekte çalışması bakımından radikal bir resimdir ve erken 20. yüzyıl sanat dünyasını şoka uğratmıştır (Dickerson, 2023/2013, s.254-256). Picasso’nun bu eseri, estetik ve güzellik kalıplarını yıkarak alışlagelmiş estetik güzelliği, güzel ile çirkin arasındaki farkı yok etmiş, kendi kurallarını kendi koyan özgün bir tarzı yansıtmayla dikkat çekicidir. Resim, ilk kez 1916 yılında sergilenmiş ve 1930 yılında Modern Sanatlar Müzesi koleksiyonuna katılmıştır (Antmen, 2012, s.44, 46). Eser, tarihsel bağlamı ve devrimci teknik özellikleriyle beraber

değerlendirildiğinde kadın figürünü temsil ediliş biçiminin, onların öznelliğinden ziyade sanatçının kendi estetik ve ideolojik kimliğinin yansıması ile nesnelleştiği söylenebilir.

POP SANATI KADIN TEMSİLİ

Soyut Dışavurumculuk akımının egemen konumunu, 2. Dünya Savaşı sonrasında gelişen ekonominin de etkisiyle varlığını hissettirmeye başlayan tüketim kültürü, zihniyeti değiştirmeye başlamıştır. Dışavurumculuğa alternatif arayışlar içinde olan yeni kuşak, deneyselliğin ön planda olduğu bir anlayışla yeni düşüncelere açık disiplinler arası bir sanat platformu oluşturulmayı amaçlamışlardır. Popüler kültür verileriyle ilgilenen ve dönemin egemen sanat üslubu olan 'Soyut Dışavurumculuk' tan uzaklaşma eğiliminde olan yeni kuşak genç sanatçılar, konu ve malzeme anlamında gündelik hayatın kültürel verilerini kullanmaya başlamışlardır. Ortaya çıkan popüler kültür ürünlerini açıklamak için 1958 yılında İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway (1926-1990) Architectural Design dergisinde 'Sanatlar ve Kitle İletişimi' adlı bir makale yayınlamış ve 'Pop Sanat' terimini ilk kez bu makalede kullanmıştır.

Pop, tüketim kültürünü ve reklamını yüceltirken aynı zamanda imgeleri yüksek kültür-alt kültür ayrımı yapmaksızın ele alır. Harold Rosen Belg, Pop Sanat'ın sanat olmadığını söylemiş bununla yetinmeyip Pop Sanatı 'reklam estetiği' olarak nitelendirmiştir. Ancak sanatın geleneksel işlevinin 'reklamcı' figürler tarafından zaten ele geçirildiğine inanan pop sanatçıları için bu eleştirinin bir anlamı yoktur (Antmen, 2012, s.160-162).

Pop Sanat temsilcilerinden Andy Warhol, 1962'de Campbell hazır çorba kutu etiketleri, Coca Cola şişeleri, Brillo bulaşık teli kutularının taklitlerine yer verdiği tüketim mallarının resimlerini fotografik ipek baskıyla seri biçimde üretmeye başlamıştır bile. Warhol böylece ilgiyi kitle etkileşim araçları aracılığıyla kapitalizmin kültürel mantığını ortaya koyan nesnelere dünyasına çeker. Daha sonra ünlü kişilerin portrelerini (Görsel 11) ve bunların göz alıcı renklerde sayısız çeşitlemelerini yaparak sanat yapıtını sanatçının kişiliğinden ve duygularından soyutlayarak mekanik bir ürün haline getirir (Şahiner, 2013, s.16,17). Donald Kuspit (1935-), Warhol'un ürettiği sanatın piyasaya bağımlılığına dikkat çeker ve görüşünü: "... Tıpkı Duchamp'ın sanatla sanat olmayanı 'kuramsal olarak' birleştirmesi gibi, Warhol da sanatla parayı birleştirmiştir. Sanat belirsiz olabilir, oysaki para sanatı belirleyecek güce sahiptir. Warhol'a göre sanat ticaridir; bu da sanatın gücünden çok ticaretin gücüne ilişkin ipucu verir" sözleriyle açıklar (Şahiner, 2015, s.29).



Görsel 11. Andy Warhol, 1962, Marilyn Diptych, tuval üzerine serigrafî mürekkebi ve akrilik boya, 205,44x289,56 cm., Tate Koleksiyonu.

1950'li yıllarda resim yapmaya başlayan ve 1960 yılında çizgi roman resimleri, reklam afişleri ve ticari nesnelerin resimlerini yapmaya başlayan Andy Warhol sonrasında reklamcılığı ve illüstratörlüğü bırakarak Pop imajlarını işlediği çalışmalar yapmaya başlamıştır (Şahiner, 2013, s.16). Pop sanatçılar için vazgeçilmez esin kaynakları olan dönemin film yıldızları ve birçok ünlü kadın, cinsellikle yüklenmiş seyirlik ve sıradan bir nesne olarak tasvir edilerek özne konumundan nesne konumuna dönüştürülmüştür (Antmen, 2012, s.162). Warhol'un elle renklendirerek hazırladığı ve seri üretim halinde çoğalttığı Marilyn gibi (Resim, 11). Rifat Şahiner'e göre "Sanatçının kutsal olduğu düşünülüyordu (...) ama Warhol'un sanatçısı, iş adamıdır. Kutsal ve yaratıcı olan her şeyi tıpkı Marx'ın söylediği gibi üzerine fiyat koyarak dünyevileştirmiştir. Tıpkı Meryem yerine Marilyn'leri (...) konumlandırması gibi" (Şahiner, 2015, s.29-30).

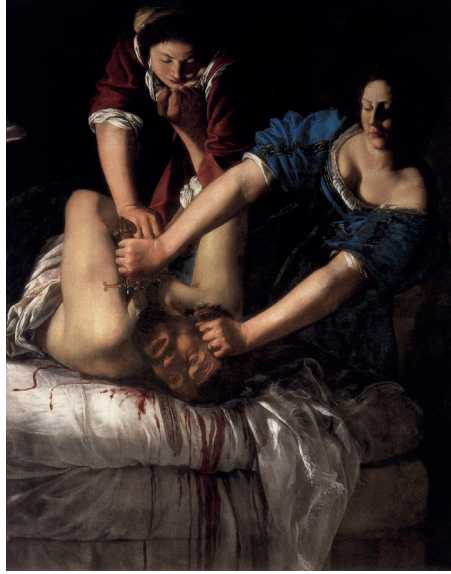
FEMİNİST SANATTA KADIN TEMSİLİ

Çıkışını 1789 yılına kadar götürmenin mümkün olduğu feminizm, özel koşullarda ortaya çıkmış tarihsel bir olgudur. İngiltere'de kadınlar, toplum öğretilerinin dışında bırakıldıklarını düşünmekteydiler ve bir dizi talepte bulunarak erkeklere değil ama erkeklerin toplumsal iktidarına karşı çıkmışlardır. 1793 yılında Fransa Meclisi'nin 'Erkeklerin Haklarını' ilan etmesine tepki olarak meclise savaş açan Madam Roland, Rose Lacombe ve Olympe de Gouges gibi devrimci kadınlar 17 maddelik 'Kadın Haklarını' yazdılar. 20 Ekim 1793'te Paris

Komünü'nde, Olympe de Gouges'in "Kadın özgür doğar ve erkeklerle eşit haklara sahip olur... Kanun önünde eşit olan bütün kadın ve erkek vatandaşlar, hiçbir ayrıma uğramaksızın bütün yüksek mevkilere ve kamu görevlerine eşit olarak kabul edilebilmelidirler..." şeklindeki savunmasından sonra bu kadınlar maalesef idam edildiler (Arat, 2022, s.37-40).

Feminist Sanat, 1960'larda ABD'de bir grup feminist sanatçı tarafından ortaya çıkarılmıştır. Feminist sanatçıların amacı, kadınların sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde karşılaştığı cinsiyetçi yaklaşıma karşı bir mücadeleydi. Sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenleri tarafından dışlanmışlardı (Antmen, 2012, s.239). Eril tahakkümün nedeni, cinsel farklılıkların bir tür 'yaratılış gereği' olarak toplumsal erkek egemenliğinin meşru kılınması, sanat dünyasını ve tarihini ele geçirmiş olması, Linda Nochlin'in de dediği gibi "penisi olan insanların, rahmi olan, insanlara göre daha sanatçı" görülmesiydi (Antmen, 2014, s.89). Ayrıca Nochlin'in, 'Neden Hiç büyük Kadın Sanatçı Yok?' makalesinde Michelangelo ya da Manet düzeyinde 'kadın sanatçı çıkmamasının, kadınlara eğitim hakkının verilmemesinden ve kadınlarla erkeklerin eşit haklara sahip olmamasından kaynaklandığını söylemiştir (Antmen, 2012, s.241). Bu konu hakkında görüş bildiren sanatçılardan biri olan Judy Chicago, büyük kadın sanatçıların olmamasını "Biz, 'kadınların hiçbir zaman önemli herhangi bir şey başaramamış oldukları' üzerine eğitildik. Bu düşünce kalıbı da önemli hiçbir şey yapamayacağımıza inanmamızı kolaylaştırmaktadır." (Clark, 2017/1995, s.186) şeklinde açıklamıştır. Feminist Sanat, kadınların bu problemlerini yoğun bir biçimde gündeme getirmeyi amaç haline getirmiştir. Bu sayede cinsiyetçi yaklaşımla göz ardı edilen kadın sanatçılar keşfedilmiştir ve daha yüksek oranlarla kurumlarda bulunabilmesi sağlanmıştır (Antmen, 2012, s.239).

Linda Nocklin'in 'erkek egemen' kavramını sorgulayarak yapıbozumuna uğrattığı 'Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?' makalesinde bütün engellere rağmen kadın sanatçılar vardır ama hepsi ya ressam kızıdır ya da bir erkek sanatçıyla bağları vardır şeklinde ifade eder. 13. yüzyılda yaşayan efsanevi heykeltıraş Sabina von Steinbach'tan 19. yüzyılın hayvan ressamı olan Rosa Bonheur'e kadar böyledir (Nochlin, 2022, s.81). Bu kişilere Artemisia Gentileschi örneği verilebilir.



Görsel 12. Artemisia Gentileschi, 1614-1620, *Judith Holofernes'i Öldürüyor*, tuval üzerine yağlı boya, 198x162 cm., Museo Capodimonte, Napoli.

Artemisia Gentileschi (1593-1652/53), babası Orazio Gentileschi (1563-1639) tarafından bizzat ve başka sanatçılar tarafından da eğitim görmüştür. Babasıyla birlikte çalışan sanatçı, hayatının büyük bir bölümünü İtalya'da geçirmiş sonrasında da Napoli'ye yerleşmiştir. Sanatçı tarafından yazılıp günümüze ulaşan birkaç mektupta 17. yüzyılda bir kadının kapasitesini kanıtlamak, yaptığı eserlerin başka sanatçıları tekrar etmek değil, özgün konular olduğuna ikna etmek zorunda kaldığı görülür. Kendini savunması: “Bu kadının ruhunda Sezar’ın özünü bulacaksınız” şeklindedir. Erkek egemen olan dünyada bir kadın olarak yaptığı bu savunma oldukça anlaşılabilir (Parker, Pollock, 2024, s.74).

Ressamın eğitim aldığı Agostino Tassi tarafından tecavüze uğraması ve mahkeme tarafından doğruluğunun kanıtlanması amacıyla işkence gördüğüne ilişkin anlatımlara sıkça rastanır. Genthileschi bu sansasyonel anlatımlarla “şehvet düşkününü ve erken gelişmiş bir kız” olarak damgalanır aynı zamanda resimleri ‘erkeklerden hoşlanmadığı’ şeklinde de okunur ve bu iki düşünce birbirleriyle ilişkilidir. Ressam çevrede popüler bir konu olan düşman General Holofes’in çadırına rehine olarak giren kahraman Yudit’in hikayesini (Görsel 12) defalarca resmetmiştir. Dikkatle planlanmış, eyleme tamamen hakim olan bu cesur, güçlü ve kararlı olan Yudit temsilinde dikkat çeken, sanatçının bu figüre verdiği önemdir. Sanatçının ünlü kadın karakterleri resmetmesi, öznesi kadın olan yerleşik kalıplara bir müdahalesi olarak okunmalıdır (Parker, Pollock, 2024, s.75, 76).

1960'lı yıllara gelinceye kadar kadınlar hala istedikleri eşit haklara kavuşamamıştı. Feminist Sanat böyle ortaya çıktı. Modern dönemde, özellikle 1960'lar ve 1970'lerde feminizmin yükselmesiyle kadın sanatçılar ve feminist sanatçılar tarafından kadın figürlerinin geleneksel ve erkek bakış açısıyla şekillendiği eleştirisi, kadın temsillerinin dönüşüm geçirmesine neden olmuştur. Genellikle anne, sevgili, tanrıça ve sadece estetik bir obje rolleriyle temsil edilen ve toplumsal görevlerinin dışında kalan özellikleri göz ardı edilen ya da yozlaştırılan kadın figürü, kendi özelliğini ve gücünü ifade eden figürler haline gelmiştir. Bu bağlamda sanat, toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması, kadınların toplumsal alandaki haklarının artmasında ve kadın hakları mücadelesinde önemli bir araç haline gelmiştir.



Görsel 13. Ana Mendieta, 1973-77, *Silüeta Çalışmaları*, performans sanatı, Meksika.

1948 yılında Havana'da doğan Ana Mendieta 13 yaşına kadar burada büyüdü. Küba Devrimi sırasında Amerikan istihbarat örgütü CIA tarafından, ailelerin izni olmaksızın çocukların alınacağı ve Sovyet çalışma kamplarına göndereceği söylentisinin yayılması üzerine kız kardeşiyle beraber Katolik Kilisesi'nin de yardımı ile Amerika'ya gönderildi. Bir süre toplama kampında kaldılar ve sonrasında Amerika'da kilise organizasyonu ile bulunan gönüllü ailelerle beraber Lova eyaletine yerleştirildiler. Bu zorunlu yer değiştirme, Lova'daki ilk yıllarında maruz kaldığı ırkçılık ve tacizler Mendieta'nın tüm sanat hayatı boyunca, aidiyet, kimlik, cinsiyet gibi kültürel kodlanmışlıklarla beraber beden, toprak ve doğayı kullanarak kendini sorgulayacağı çalışmalar yaratmasına zemin hazırlamıştır (Balkır, 2018, s.252-253). Buna yönelik verilebilecek en iyi örnek Silüeta serisi olacaktır. Silüeta serisinde (Görsel 13) Mendieta'nın kadın gücü ve şefkati gibi 'kadınca' özellikleri yücelttiği varsayılan tinsel değer atfettiği, 'yitik tanrıça' kültürlere ya da 'anaerkil' kültürlere yeniden canlandırmak için duyduğu feminist arzu, çocukken yaşadığı deneyimlerle birleşmiştir. Kadınların 'toprak

ana' ile ilişkileriyle ilgili ritüellerin ve inançların bedensel performansı bağlamında açıklanan Silüeta serisi için Mendieta'nın sözleri şu şekildedir; "Toprak ile (kendi silüetime dayalı) kadın bedeni arasında bir diyalog yürütüyorum. ... Rahimden (doğadan) fırlatılmış olduğum duygusunun dayanılmaz etkisi altındayım. Sanatım, beni evrenle birleştiren bağları yeniden oluşturmanın bir yolu. Ana kucağına dönüş demek. Toprak/beden heykellerimin aracılığıyla toprakla bütünleşiyorum. ... Ben doğanın bir uzantısına dönüşüyorum, doğa da benim bedenimin uzantısı oluyor. Toprakla bağlarımı yeniden kurma yönündeki bu saplantılı eylem, ilkel inançların yeniden canlandırılmasıdır: Kadiri mutlak kadın gücüne, rahim içinde kuşatılmış olmanın ardıl imgesine, var olma açlığımın tezahürüne olan inanç..." (Jones, 2014, s.307).

Mendieta, sanatın kalıcı olduğunda amacına ve gerçekliğine ulaşamadığını düşünmektedir. 1972 Lova Üniversitesi Intermedia programını tamamladıktan sonra, resim sanatını yeterince gerçekçi bulmadığını ve yaşamın kaynağına gitme düşüncesiyle bıraktığını şu sözlerle açıklamıştır: "Sanatımdaki dönüm noktası, resimlerimin ifade etmek istediklerim için yeterince gerçek olmadığını fark ettiğim 1972 yılıydı. Sanatımın imgelerimin gücü olmasını, sihri olmasını istedim" (Balkır, 2018, s.252-253). Balkır'a göre, "Mendieta, dünyanın fonografik tasvirinin nesnel bir bakışla sabitlenmesinin, peşinde olduğu gerçekliğe ulaşmada yetersiz olduğunu düşünür. Bedenini dünyaya ekleyerek mekân ve zaman içinde görünen ve kaybolan işler üretmek ister. Sınır, geçiş ve geçicilik daha sonra uzun süre devam ettireceği Silueta serisinin özünü oluşturan temel meselelerdir. O, kavramları bu temel üzerinden yorumlar" (Balkır, 2018, s.253-254).

FANTASMA: KADIN BEDENİNİN TEMSİLİNE DAİR ÖZGÜN BİR YAKLAŞIM

İzleyicinin nesneyle ilk temasında genellikle bütünsel bir algı oluşur. Ardından bu bütünlüğü oluşturan parçalar, uyum ve denge bağlamında değerlendirilir. Bu bağlamda, "Fantasma-Boşluk" serisinde keskin hatlı yapının içine yerleştirilen kıvrımlı kadın bedeni formu, zıtlık ilkesi üzerinden hem plastik bir öge hem kavramsal bir nesne olarak kompoze edilmiştir. Kadın bedeninin içi ve dış mekânla ilişkisi, zıtlık, boşluk-doluluk kavramları üzerinden yeniden kurgulanarak, geleneksel kadın imgesine dair kalıplar sorgulanmıştır. Böylece çalışma sanatsal düzenleme ilkelerine bağlı kalınarak, toplumsal cinsiyet temsilleri açısından çok katmanlı bir okuma önermektedir (Barıç, 2018, s.35-36).



Görsel 14, 15. Şerife Barıç Sarıkaya, 2014, *Fantasma*, seramik form, 15x29x39 cm., Kişisel Arşiv, Ankara.

'Fantasma' kelimesi, Türk Dil Kurumu (ty) güncel sözlüğünde "gerçekte var olmadığı halde var gibi görünen hayal" anlamına gelir. Bu anlamdan yola çıkarak çalışılmış serinin ilk eseri olan bu çalışmada (Görsel 14, Görsel 15), dekorlama tekniğiyle bacak formuna giydirilen jartiyer, kadının kendi benliğinden uzaklaştırılarak teşhir, tahrik ve erotizm gibi çağrışımlara indirgenmesine eleştirel bir yaklaşım sunar. Ters açıyla -negatif olarak kullanımıyla- form, kadının kapladığı hava boşluğuyla yani fiziksel yokuşuyla dışarıdan yüklenen anlamlarla kurulan yapay doğasının yokluğuna ve -miş gibiliğine işaret eder (Barıç, 2018, s.35-36).

SONUÇ

Bu araştırmada, sanat alanındaki kadın temsillerinin tarihsel süreç içerisindeki evrimi, kadınlara yönelik toplumsal kalıp yargılar, kültürel değerler ve bu değerlerin kadın kimliği ile olan etkileşimleri incelenmiştir. Kadın bedeninin sanatta nasıl bir meta haline geldiği, toplumun kalıp yargılarına göre nasıl şekillendiği, zamanla değişen toplumdaki kadın rolünün sanat üretimiyle nasıl iç içe geçtiği ortaya konulmuştur. Kadın figürünün sanat disiplinlerinde tanrıça imajından idealize edilmiş güzellik anlayışlarına kadar çeşitlenen temsillerini anlamak için, sanat üretimiyle toplumsal kalıp yargılar arasındaki etkileşimi kavrayabilmek özellikle önemlidir.

Sanat tarihi boyunca kadın bedeni, Paleolitik dönemden itibaren doğurganlık ve bereket gibi kavramlarla ilişkilendirilmiş; anne ve tanrıça imgeleriyle idealize edilmiştir. Antik Yunan'da ise kadının toplumsal statüsünün zayıflamasıyla birlikte hem sanatta hem mitolojide edilgen ve bağımlı temsilleri öne çıkmıştır. Hristiyanlıkla birlikte sanatın dini normlar çerçevesinde şekillenmesi, kadın bedeninin bastırılması ve 'ideal kadın' figürünün Meryem üzerinden inşa edilmesine yol açmıştır. Rönesans'la birlikte çıplaklık sanata geri dönse de

kadın temsilleri uzun süre erkek egemen bakışın kalıpları içinde şekillenmiştir. Kadın sanatçılar ise özellikle nü çizim gibi alanlardan dışlanmışlardır. Feminist sanat hareketi, adı konmadan önceki dönemlerde dahi kadınların temsiline ve sanattaki rollerine dair eleştirel yaklaşımların izlerini taşımış; kurumsal olarak şekillenmeye başlamasıyla birlikte, kadın sanatçıların görünürlüğü artırmış ve kadın bedenine yönelik temsilleri sorgulayan dönüştürücü bir sanat pratiği haline gelmiştir.

Kadın bedeni ve kimliği üzerindeki kalıp yargıların sanatla etkileşim içinde biçimlendiği, kadın temsillerinin, bir yandan toplumsal kalıp yargıları sorgulayan bir etki yaratırken diğer yandan toplumun kadınlara yüklediği kalıp yargıların pekişmesine yol açtığı gözlemlenmiştir.

İncelenen temsillerle birlikte bu çalışma, tarihsel dönemlerde kadın bedeninin temsillerini yalnızca sanatçının öznel bir ifade biçimi değil aynı zamanda farklı tarihsel dönemlerdeki toplumun ve kültürün yansıması olduğu tespiti yapılmış aynı şekilde sanatın toplumdaki değişim-dönüşüm aracı olduğu saptanmıştır. Çalışma, sanat eserlerinin toplumla ve kalıp yargılarla etkileşimindeki çok katmanlı yapısını anlamlandırmaya katkı sağlamıştır.

Araştırma kapsamında yer alan kişisel ve özgün seramik çalışma olan Fantasma, örneğiyle özgün ve eleştirel bir sanatsal ifade de ortaya konmuştur. Eser, toplumsal cinsiyet temsillerinin sanat pratiği içerisindeki rolünü görünür kılmakla kalmayıp, kadın kimliğinin dışarıdan yüklenen anlamlar ve kalıplar aracılığıyla nasıl biçimlendiğine dair alternatif okumalara imkan tanımaktadır. Bu yönüyle çalışma, sanat üretiminin toplumsal cinsiyet algısına dair tartışmalarda önemli bir örnek teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2012). Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar (4. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2014). Kimlikli bedenler sanat, kimlik, cinsiyet (2. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Arat, N. (2022). Feminizmin abc'si (4. Baskı). Say Yayınları.
- Balkır, N. (2018). Bir ana mendieta varmış, bir ana mendieta yokmuş. Sanat Tarihi Dergisi, 17(1), 251-263. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/std/issue/36825/360135> adresinden alındı
- Bariç, Ş. (2018). Fragmanlaşan kadın bedeni ve seramik uygulamalar. (Yayın No. 502221) [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Boydaş, O. (2022). Orta çağ ve rönesans dönemi sanat eserleri örnekleri üzerinden ezoterizm kavramının yansımaları üzerine bir inceleme. International Journal of Social, Humanitie and Administrative Sciences, 8(57), 1421-1427. doi:10.29228/JOSHAS.65035
- Clark, T. (2017). Sanat ve propaganda kitle kültürü çağında politik imge (3. Baskı). (E. Hoşsucu, Çev.) Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 1995'te yayımlandı)
- Dickerson, M. (2023). A'dan z'ye sanat tarihi tarih öncesinden postmodern zamanlara görsel sanatlar (4. Baskı). (O. Düz, Çev.) Say Yayınları. (Orijinal çalışma 2013'te yayımlandı)
- Harlak, H. (2000). Önyargılar: Psiko-Sosyal bir inceleme (1. Baskı). Sistem Yayıncılık.
- Jones, A. (2014). Beden sanatı: Özneyi sahnelemek. A. Antmen (Ed.), Sanat/Cinsiyet: Sanat tarihi ve feminist eleştirisi (4. Baskı, s. 299-314). (E. Soğancılar, Çev.). İletişim Yayınları.
- Mascetti, M. D. (2020). İçimizdeki tanrıça kadınlığın mitolojisi (1. Baskı). (B. Çorakçı, Çev.) Doğan Yayınları. (Orijinal çalışma 1990'da yayımlandı)
- McCormark, C. (2023). Resimdeki kadın: Kadınlar, sanat ve bakışın gücü (1. Baskı). (T. Kılıç, Çev.) Düşbeyaz Kitaplar. (Orijinal çalışma 2021'de yayımlandı)
- Paglia, C. (2004). Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a sanat ve çöküş (1. Baskı). (D. Atay, Çev.) Epos Yayınları.
- Parker, R., & Pollock, G. (2024). Eski gözdele kadınlar sanat ve ideoloji (1. Baskı). (E. B. Alpay, Çev.) Hayalperest Yayınevi.
- Salomon, N. (2014). Sanat tarihi kanonu: Dışlama günahları. A. Antmen (Ed.), Sanat/

Cinsiyet: sanat tarihi ve feminist eleştiri (4. Baskı, s. 161-181). (E. Soğancılar, Çev.). İletişim Yayınları.

Şahiner, R. (2013). Sanatta postmodern kırılmalar (2. Baskı). Ütopya Yayınları.

Şahiner, R. (2015). Çağdaş sanatta temsiliyet krizi çağdaş kuramlar ve güncel tartışmalar (1. Baskı). Ütopya Yayınları.

Tetikçi, İ. (2015). Gelenekten günümüze aktarımlar “venüs”. Yıldız Journal of Art and Design, 2(1), 41-50. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yjad/issue/13666/165325>

Turani, A. (1971). Dünya sanat tarihi (1. Baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (2005). Türkçe Sözlük. (10. Baskı, 679). Türk Dil Kurumu.

Wiesner-Hanks, M. E. (2021). Erken modern dönemde Avrupa 1450-1789 (7. Baskı). (H. Çalışkan, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal çalışma 2006'da yayımlandı)

Yapıcı, A. (2002). Gençlerde dini kalıp yargılar. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, O. (2010). Sanatın arketipi olarak anne imgesi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 34(2), 42-59. <https://cujos.cumhuriyet.edu.tr/pub/issue/4343/59376>

İNTERNET KAYNAKLARI

National Gallery of Art (2025)

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.397.html> (Erişim Tarihi: 08.04.2025).

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. (M.Ö. 35.000–40.000). Hohle Venüs'ü [Mamut Dişi]. 6 cm., Tarih Öncesi Müzesi, Blauburen, Almanya. <https://www.arkhedergisi.com.tr/hohle-fels-venusu>

Görsel 2. (M.Ö. 24.000–22.000). Willendorf Venüs'ü [Kireç Taşı]. 11,1 cm., Doğa Tarih Müzesi, Viyana, Avusturya. <https://arkeofili.com/30-000-yillik-sanat-ikonu-willendorf-venusu/>

Görsel 3. Knidos, P. (M.Ö. 1. Yy). Afrodit [Heykel]. Vatikan Müzesi, Vatikan, İtalya. https://tr.wikipedia.org/wiki/Knidos_Afroditi#/media/Dosya:Variants_-_cnidos_aphrodite.jpg

Görsel 4. Giotto. (1310/1315). Madonna ve Çocuk [Kavak Panel Üzerine Tempera]. 85,4 x 61,8 cm., Ulusal Sanat Galerisi, Washington, Amerika Birleşik Devletleri. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.397.html>

Görsel 5. Botticelli, S. (1485). Venüs'ün Doğuşu [Tuval Üzerine Tempera]. 172,5 x 278,5 cm., Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ven%C3%BCs%27%C3%BCn_Do%C4%9Fu%C5%9Fu_%28Botticelli%29#/media/Dosya:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg

Görsel 6. Vecellio, T. (1538). Urbino Venüs'ü [Tuval Üzerine Yağlıboya]. 119x165 cm Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_Venus_of_Urbino.jpg

Görsel 7. Goya, F. (1799-1800). Çıplak Maya [Tuval Üzerine Yağlıboya]. 97 x 190 cm., Prado Müzesi, Madrid, İspanya. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26923>

Görsel 8. Goya, F. (1798-1805). Giyinik Maya [Tuval Üzerine Yağlıboya]. 97cm. x1,9 m., Prado Müzesi, Madrid, İspanya. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=26924>

Görsel 9. Manet, E. (1863). Kırdı Öğle Yemeği [Tuval Üzerine Yağlıboya]. 208x264 cm., Orsay Müzesi, Paris, Fransa. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21855901>

Görsel 10. Pablo, P. (1907). Avignonlu Kızlar [Tuval Üzerine Yağlıboya]. 243.9x233.7 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri. https://tr.wikipedia.org/wiki/Avignonlu_K%C4%B1zlar

Görsel 11. Warhol, A. (1962). Marilyn Diptych [Tuval Üzerine Serigrafi Mürekkebi ve Akrilik Boya] 205,44x289,56 cm., Tate Koleksiyonu, Londra, İngiltere. https://en.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Diptych

Görsel 12. Artemisia Gentileschi. (1614-1620). Judith Holofernes'i Öldürüyor [Tuval Üzerine Yağlıboya]. 198x162 cm., Museo Capodimonte, Napoli.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Slaying_Holofernes_\(Artemisia_Gentileschi,_Naples\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Slaying_Holofernes_(Artemisia_Gentileschi,_Naples))

Görsel 13. Mendieta, A. (1973-77). Silueta Çalışmaları [Performans Sanatı]. Meksika. <https://www.christies.com/en/stories/ana-mendieta-collecting-guide-8b5405708ab547529b1aad2364d88d76>

Görsel 14, 15. Şerife Barıç Sarıkaya. (2014). Fantasma, [Seramik Form]. 15x29x39 cm., Kişisel Fotoğraf Arşivi, Ankara.

KORKU SİNEMASINDA YER ALAN TEFRİŞ ELEMANLARININ KORKU UNSURU OLARAK KULLANIMI

THE USE OF FURNISHING ELEMENTS IN HORROR CINEMA AS AN
ELEMENT OF FEAR

Arş. Gör. Süphan Kaan Çiftci

Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım
Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü
süphan.ciftci@yalova.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-5875-142X

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 11 Mayıs 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 25 Haziran 2025

Doç. Mehmet Ali Altın

Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve
Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü
maaltin@eskisehir.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-8992-7088

Öz

Korku filmlerinde yer alan tefriş elemanlarının insanlarda çeşitli etkiler uyandırdığı söylenebilir. Bilinçaltının insan davranışı ve yaklaşımlarını belirlemede önemli bir etken olduğu bilinmektedir. İnsanların mobilyalara yaklaşımlarında ihtiyaç, beğeni, konfor, uyum gibi etkenlerin yanında bilinçaltının da önemli bir etkisi bulunmaktadır. Çalışma korku filmlerinde yer alan tefriş elemanları ekseninde insanların bilinçaltının da etkisiyle mobilyalara yaklaşımlarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışmada korku filmleri arasından amaçlı örneklem yöntemine göre üç film seçilmiş ve bu filmlerden alınan sahnelerdeki mobilyalar farklı renk ve malzemeler ile üç boyutlu olarak modellenmiştir. Filmleri seyretmiş olan katılımcılara gösterilen mobilya modelleri ve filmdeki sahneler hakkındaki görüşleri yapılandırılmış görüşme yöntemi ile elde edilmeye çalışılmıştır. Çalışma korku filmlerinde yer alan tefriş elemanlarının korku unsuru olarak nasıl ve ne düzeyde kullanıldıklarını, bilinçaltının mobilya tercihlerinde etkisini belirlemeyi amaçlamaktadır.

Abstract

In addition to factors such as need, taste, comfort and harmony, the subconscious mind also has an important effect on people's approaches to furniture. The study aims to reveal people's approaches to furniture with the effect of subconsciousness on the axis of furnishing elements in horror films. In this context, three films were selected among horror films according to the purposive sampling method and the furniture in the scenes taken from these films were modeled in three dimensions with different colors and materials. Semi-structured interviews were conducted with the participants about furniture models and scenes from the movie. The study aims to determine how and to what extent the furnishing elements in horror films are used as horror elements and the effect of subconscious on furniture preferences.

Anahtar Kelimeler: Ortam, Mobilya, Korku, Duygu, Bilinçaltı.

Key Words: Ambience, Furniture, Fear, Emotion, Subconscious.

GİRİŞ

Sinemada aktarılmak istenen duygu, durum veya olaylar birçok farklı etmenle pekiştirilebilmektedir. Mekânlar, mekânlardaki nesnelere, sesler, ışıklar gibi tüm öğeler filmlerde aktarılmak isteneni daha tutarlı hale getirmektedir. Özellikle korku sinemasında mekânlar ve mekânlardaki tefriş elemanları, filmde yansıtılmak istenen korku duygusunu güçlendiren temel unsurlardır. Filmlerde mekânın korku düzeyini artırmak amacıyla aydınlatma özellikleri, tefrişlerin konumu, kullanılan malzemeler, renk seçimleri ve ses efektleri gibi nitelikler özenle belirlenir.

Korku sinemasında izleyiciyi filmin içine çekmek ve o ortamı aktarmak temel bir konudur. Filmlerde yer alan tefriş elemanları ise bu konuda önemli bir yer tutmaktadır. Klişeleşmiş olan korku filmi sahnelerinin çoğunda belirli tefriş elemanlarının var olduğu görülmektedir. Marc Olivier korku filmlerinde konutlarda korku unsuru olarak kullanılan mobilyalar ve nesnelere: Buzdolabı, mikrodalga fırın, telefon, yemek masası, koltuk, uzaktan kumanda, dikiş makinesi, saksı çiçekleri, yatak, daktilo, gardirop, kalorifer petekleri, medikal haplar ve duş perdeleri olarak tanımlamaktadır (Olivier, 2020). Jean Baudrillard'a göre gardirop, yatak ve büfeyle birlikte evin üç "mobilya-anıtı"ndan (meubles-monuments) biridir (Baudrillard, 1968, s.23). Baudrillard'ın mobilya-anıtları olarak adlandırdığı nesnelere, genellikle bir nesilden diğerine aktarılan ahşap parçalardır. Evle, ev sakinleri ve içindeki nesnelere zamansal, maddi ve sembolik ilişkileri aracılığıyla benzersiz bir varlık sergilerler (Olivier, 2020, s.238). Bu sebeple korku filmlerinde genellikle ahşap gardirop kullanılır ve ahşabın eski olması onu daha ürkütücü hale getirir. Sallanan sandalyeler ise korku filmlerinde aynı sebeplerle ham ahşap olarak tercih edilmektedir. Genellikle üzerlerinde minder dahi bulunmaz. Sallanan sandalyelerin hareketli olması ürkütücü olmak için yeterlidir. Bunun yanı sıra tüm tefriş elemanları korku filmlerinde stres, heyecan ve gerilimi yükselterek bilinmeyen durumları pekiştirmek üzere kullanılmaktadır.

Kullanıcılar mobilyalar geçmişte kaniyelerinden, deneyimlerinden ve bilinçaltından gelen bilgilerden çeşitli anlamlar yükleyebilmektedir. Bir mobilyanın geçmiş deneyimleri anımsatması, belirli kültürel sembollerle ilişkilendirilmesi, anılarla bağlantı kurması ya da mekânsal yerleşimi, kullanıcının bilinçaltında olumlu veya olumsuz hisler uyandırabilir. "Bilinçaltı farkında olmadığımız arzu, istek, dürtü, duygu ve düşüncelerin bulunduğu bir hazinedir" (Karabulut, 2011, s.974). Övür (2017)'e göre, "Bilinçdışı, kişinin özel bir çabası ile bilince çağrılmayan, farkına varılmayan yaşantıların saklı olduğu ruhsal bölmedir; daha doğru bir deyimle, bu nitelikte olan ruhsal süreçlerdir." (s.27). Bilinçdışı iki farklı bileşenden oluşacak şekilde kavramsallaştırılabilir: Birincisi, geçici olarak bilinçsiz olan

ancak bilinçli süreçlerden ayırt edilemeyen örtük süreçler; ikincisi ise, bilince çıkarılması halinde bilinçli zihnin geri kalanıyla tam bir karşıt oluşturacak olan bastırılmış süreçler (Freud, 1997, s.122). Freud bilinçaltı kavramını, bilinç hallerinin derinlerinde ve görülmesi mümkün olmayan bir bölümde çalışan farklı bir yapı olarak tanımlamaktadır (Karabulut, 2016, s.1). Bilinçaltı beş duyu organı yerine sezgiler aracılığıyla zihnin çevresinde olanları fark eder. Bilinç ve duyu organlarının aktif olmadığı durumlarda bilinçaltı kendini göstermektedir (Murphy, 2009, s.35).

Freud, bilindik olanın, bilinçaltında çeşitli nedenlerle bilince çıkan korku ve kaygı duygularının tekinsizlik kavramının oluşmasına neden olduğundan bahsetmektedir (Freud, 2003, s.124). “Mimarının en önemli bileşenlerinden mekânı kullanan sinema aşinalık hissi üzerinden ev kavramını kullanarak tekinsizlik hissi oluşturabilmekte, bilinen ev kavramını fiziki uzay ve zamanın sınırlarından bağımsız bir şekilde yeniden kurgulayabilmektedir” (Sarıberberoğlu Tunçok, 2019, s.30).

Ürün tasarımı, algısal düşünme koşulu altında bir tür bilinçaltı davranışı olarak da görülebilir. Ürün tasarımcıları genellikle psikolojik faaliyetlerini, yaşam deneyimlerini ve güzellik duygularını birleştirerek ürünlere anlamlar yüklerler. Ancak bu durumda tasarımı rasyonel ve bilinçli düşünme yoluyla açıklamak imkânsızdır ve tasarlanan ürün de tamamen özgündür (Kang ve Jie, 2018, s.742). Ürün tasarımının yanı sıra kullanıcılar da bilinçaltından gelen veriler yoluyla ürünlere anlam yükleyebilmektedir.

Korku sineması, bilinçaltını harekete geçiren tasarım unsurlarını en etkili kullanan alanlardan biridir. Çalışma korku filmlerinde yer alan tefriş elemanlarının korku unsuru olarak nasıl ve ne düzeyde kullanıldıklarını, bilinçaltının mobilya tercihlerinde etkisini belirlemeyi amaçlamaktadır. Bu çalışmada, filmlerdeki tefriş elemanlarının yalın halleri ile korku unsuru olarak kullanıldıkları mekân içindeki durumları karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma yoluyla, bir nesnenin korku unsuruna dönüşmesinde rol oynayan özelliklerin ve bu süreçte bilinçaltının etkisinin belirlenmesi hedeflenmektedir. Corry ve Thompson (1993) çalışmasında filmlerde maruz kalınan belirli bir yaşam tarzını aktaran iç mekân tasvirlerinin izleyicilerin tasarım tercihlerini etkilediğinden bahsetmektedirler (Corry ve Thompson, 1993, s.31). Filmlerde kullanılan tefriş elemanlarının yalın halleri ile korku unsuru oluşturduğu durumların kullanıcılar açısından tercih durumlarını belirlemek çalışmanın bir diğer amacını oluşturmaktadır. Bu bağlamda amaçlı örneklem belirleme yöntemine göre üç korku filmi belirlenmiştir. Bu filmlerden alınan sahnelerdeki tefriş elemanları mekândan koparılarak üç boyutlu olarak modellenmiştir. Kullanılan her mobilya dörder farklı renk ve malzeme ile görselleştirilmiş ve her biri farklı

katılımcılara gösterilmiştir. Üç boyutlu modellenmiş görseller ve sahnenin orijinali üzerinden toplam 16 katılımcı ile görüşme gerçekleştirilmiştir. Yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen veriler içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Çalışma izleyicilerin veya kullanıcıların mobilyaları algılama biçimlerini bilinçaltı düzeyde etkileyen tasarım unsurlarını ortaya çıkarmayı ve mobilyaların işlevsel ve estetik niteliklerinden çok, psikolojik ve duygusal tepkiler üzerindeki etkisini vurgulamayı hedeflemektedir.

Korku ve Korku Sineması

İnsanın en temel duygularından biri olan korku fizyolojik ve psikolojik bir çok etkiye sebep olmaktadır. Hançerlioğlu'na (1993) göre herhangi bir acı veya kötülük kuşkusundan doğan, ruhbilim terimi olarak korku: "Olabilir sanılan bir kötülüğün uyandırdığı sindirici duygu." Hekimlik terimi anlamında ise korku, yığı kelimesi ile de kullanılan hastalık halindeki korkuyu dile getirmektedir (Hançerlioğlu, 1993, s.316-317). Köknel korku kavramını: "Korku canlının, insanın algıladığı, gördüğü ya da düşündüğü, imgelediği, tasarladığı, tehlikeli, tehdit dolu durum, kişi, nesne, olay ve olgu, karşısında gösterdiği doğal, evrensel duygulanım durumu, ruhsal tepkidir." şeklinde açıklamaktadır (Köknel, 1998, s.16). Bu bağlamda korku duygusu her an, her yerde ve herhangi bir zamanda ortaya çıkabilir.

Korku, doğum ile başlayıp ölüme kadar az veya çok bir şekilde hayatın her anında yaşanabilen bir duygudur. Ansızın patlamaya hazır ve patladığında tekrar şişebilen bir balon olarak tanımlanabilir. Korkunun kaynağı tek bir şey olabileceği gibi birçok farklı şeyden de korkulabilir. Bunun en önemli nedeni ise insanın sahip olduğu tasarım ve imgelem yeteneğinin korkunun temel yaratıcısı olmasıdır (Mannoni, 1992, s.6). Bir olay veya nesneden belirli koşullarda korkulurken, farklı bir zamanda veya durumda aynı olay veya nesneden korkulmayabilir; bu durum korkunun bağlamsal olduğunu göstermektedir.

Korkunun kaynağını ya da korku unsurunu oluşturan çok sayıda kavram, olay, nesne, kişi veya olgu bulunmaktadır. Bak (1997): "Yalnız doğaüstü olandan kaynaklanmaz korku, alışılmışın ve normal olanın alanından sapmalar da bir tedirginliğin kuşkusunu ya da dehşetin kaynağı olabilir kolaylıkla." şeklinde korkunun kaynağının çok çeşitli olmasından bahsetmektedir (s.3). İnsanlık tarihinin ilk zamanlarında doğaya karşı güçsüzlüğünü anlayan ve kendini zayıf hisseden insan, hayatta kalma içgüdüleri ile doğanın getireceği her türlü tehlikeye karşı doğrudan korku hissetmektedir. İnsanın temel korkuları da ilk dönemlerden beri bilinmeyene, belirsiz olana, bedensel acı çekmeye ve zarar görmeye veya mevcut halinin bozulmasına, ölmek ve yok olmaya dayanmaktadır (Kotan, 2022, s.123). Korku duygusunun temelinde kendini güvende hissetme veya hissetmeme arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Var olan güvensizliğin

nedenleri somut olarak ortaya koyulamıyorsa bu durumda kaygı oluşmakta ve bu duygudan kurtulmak, karşıda kaçılabilir ya da saldırılabilecek herhangi bir “nesne” olmadığından daha da zorlaşmaktadır (Abisel, 1999, s.133). Korkunun kaynakları oldukça çeşitlidir: Bunlar arasında doğanın gücü, hayvanlar gibi doğal tehditler; savaşlar ve robotlar gibi insan yapımı tehlikeler; mitoloji ve dinden beslenen canavar, hayalet, vampir gibi doğüstü varlıklar sayılabilir. Bunların yanı sıra korku sinemasında, korku unsuru olarak kullanılan fiziksel nesnelere veya mekânsal durumlar da söz konusudur.

Korku filmleri herhangi belirli bir ülkenin tarih ve coğrafyasıyla ilişkili değildir. Bu sebeple, her ülke kendi kültürüne göre korku filmlerini yapmış ve bu filmler birbirlerini etkilemiş, alttürleri de zenginleştirmiştir. Vampirlerin çıkışı Transilvanya olsa da, dünyanın her yanına dağıldıklarından dolayı kuşaklar boyu birçok farklı ülkede ortaya çıkabilmektedir. Korku sineması, insanın temel korku ve kaygılarından beslenerek eserlerini verdiği için dünyanın her yerinde seyirci bulabilmektedir (Abisel, 1999, s.117). Öztürk ve Sarıman Özen’e (2021) göre; “Korku sineması hakkında kesin bir tanımlama yapmak çok mümkün değildir. Bunun için temelde korkuyu hedef alan, korku öğelerini barındıran ve korkunun belirleyici unsurlarını taşıyan filmlerin oluşturduğu tür, korku sineması olarak tanımlanabilir.” şeklinde korku sinemasının tanımlamasını özetlemektedir (Öztürk ve Sarıman Özen, 2021, s.568). “Korku filmlerinin dönemselsel olarak farklılaşan temaları, karakterleri vardır; fakat işlev aynıdır. Her film, kendi döneminin gerçekliğinin güdümlenmiş, mistik hale getirilmiş izdüşümünü korkutarak yansıtmaktadır” (Yavuz, 2004, s.94). “Korku sineması; başkaca türler gibi sessiz dönemden kalma klasik yapıtlara ve upuzun bir edebiyat geleneğine, bir mirasa sahiptir. Korku sineması; ölümsüz mitoslarla beslenen, var olanlara başkaca ve yeni mitoslar ekleyen kocaman bir gelenektir.” (Scognamillo, 1996, s.66).

“Korku sineması insanları mutlu en azından memnun ve rahat kılar. Çünkü kahramanların, örümcekleli bir eski şatonun mahzenlerinde, manyak katillerin veya korkunç canavarların, deli doktorların elinde geçirdikleri sıkıntılı anlar, bize kendi rahatlığımızı, güvenimizi pekiştirerek düşündürür, çevremizden, yaşamımızdan, kişiliğimizden yakınmamızı bir süre bile olsa filmin getirdiği güven duygusunun rahatlığıyla değiş-tokuş eder.” (Dorsay, 1986, s.67).

Yıllar boyunca korku filmlerinin konuları çeşitlenmiş ve gelişmiştir. Dönemin olaylarına, salgınlara, gelişmelerine bağlı olarak hayalet öykülerinden doğüstü yaratıklara, salgın hastalıklara, nükleer savaş ve istila konularından seri katil ve psikopat konularına gibi değişimler yer almıştır. Son yıllarda gelişen teknoloji ile de birlikte yapay zekâ, android robotlar gibi konularda insanlarda korku

duygusu uyandırmaya başlamış ve bu durumda filmler için korku unsuru olarak yer almaktadır. Tanımlaması çok mümkün olmayan bu türün, alt türlerini sınıflandırmak da oldukça zordur. Bundan dolayı korku filmlerinin alt türleri birçok farklı sınıflandırmaya sahiptir. Bu sınıflandırmalar Tablo 1’de yer almaktadır.

Yazar	Korkunun Alt Türleri
Bruce F. Kawin	1. Canavar Öyküleri, 2. Doğaüstü Hikâyeler, 3. Psikoz veya Psikopat Öyküleri
Maurice Yacowar	1. Doğal Saldırı, 2. Aptallar Gemisi, 3. Düşen Kent, 4. Canavar, 5. Hayatta Kalma
Robin Wood	1. Psikopat ya da şizofren bir insan olarak yaratık, 2. Doğanın İntikamı, 3. Şeytanlık Ruhu ve Şeytana Tapma, 4. Korkunç Çocuk, 5. Yamyamlık
Don Sumner	1. Doğanın Anormallikleri, 2. Uzaylılar ve Dış Uzay, 3. Asya Korkusu, 4. Başlangıç Rafi, 5. Klasikler, 6. Cehennemden Gelen Kötülük, 7. Yabancı Korku, 8. Hayalet Hikayeleri, 9. Cinayete Teşebbüs Kesici Alet Kullanan, 10. Canavarlar, 11. Psikotikler, 12. Doğaüstü Gerilim 13. Vampirler, 14. Zombi İstilas
Marc Blake & Sara Bailey	1. Vampirler ve Zombiler Dahil Olmak Üzere Ölümsüzler, 2. Canavarlar, 3. Psikolojik Korku 4. Şeytanlar, Ele Geçirme ve Çocuk Ele Geçirme 5. Doğaüstü: Hayaletler, Musallatlar ve Öcüler, 6. Büyücülük ve Lanetler 7. Kurt Adamlar ve Vücut Korkusu, 8. Kötücül Bilim 9. Kesici Alet Kullanan

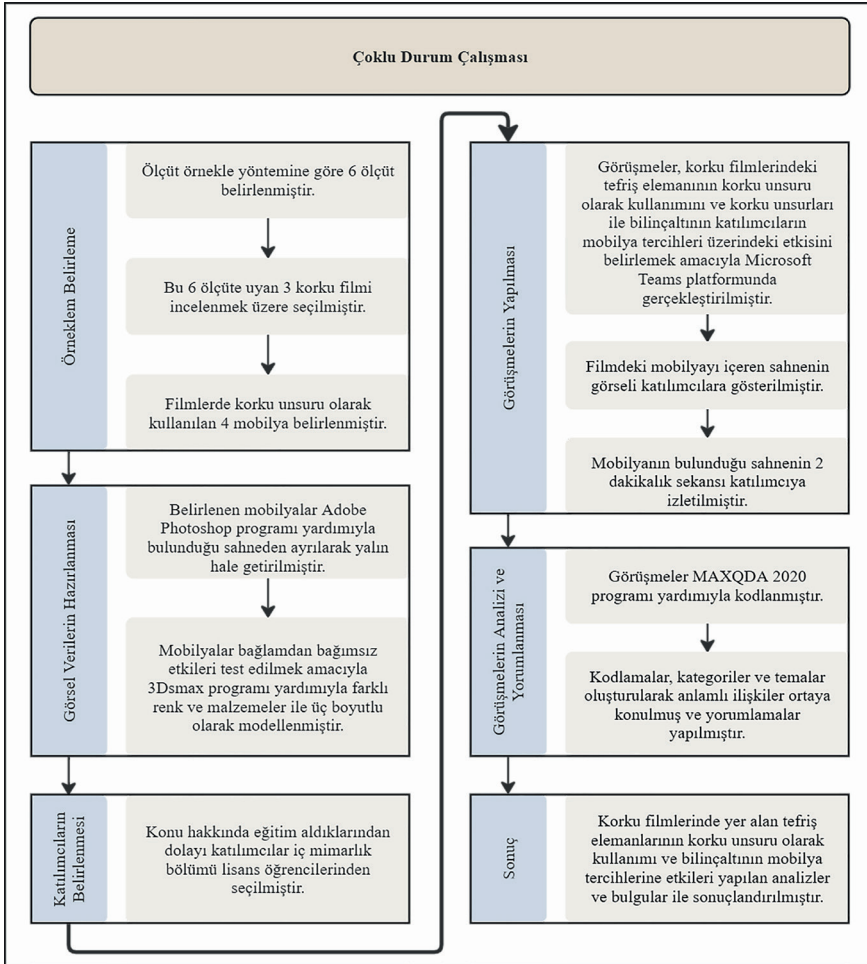
Tablo 1. *Korku Filmi Alt Türleri (Abisel, 1999, s.150-151; Yacowar, 2012, s.217-223; Sumner, 2010, s.4; Blake ve Bailey, 2013, s.21).*

YÖNTEM

Çalışmada, korku filmlerinde yer alan tefriş elemanlarının korku unsuru olarak kullanımını ve bilinçaltının mobilya tercihlerine etkisini incelemek üzere nitel araştırmalardan çoklu durum çalışması yöntemi kullanılmıştır. Yin (1994)’e göre durum çalışması, “çağdaş bir olguyu gerçek yaşam bağlamı içinde, özellikle de olgu ve bağlam arasındaki bağların açıkça belirgin olmadığı durumlarda araştıran deneysel bir incelemedir.” (Yin, 1994, s.13). Creswell (2007), durum çalışmalarını, araştırmacının zaman içinde sınırlı bir veya birden fazla sistemi (durumu) açıkladığı ve duruma dayanan temaları tanımladığı nitel bir yaklaşım olarak açıklar. Birden çok bilgi kaynağını (görüşmeler, gözlemler, görsel-işitsel materyaller, dokümanlar ve raporlar gibi) içeren ayrıntılı, derinlemesine veri toplama yolunun kullanıldığından bahsetmektedir (s.73).

Birden fazla durum kullanılarak yapılan çalışmalar genellikle, ortak durum çalışmaları, çapraz durum çalışmaları, çoklu durum çalışmaları veya çoklu saha çalışmaları ve karşılaştırmalı durum çalışmaları olarak adlandırılmaktadır.

Bu çalışmalar birden fazla durumdan (vakadan) veri toplanmasını ve analiz edilmesini içermektedir (Merriam, 1998, s.40). Bu bağlamda çoklu durum çalışması yöntemi kullanılan çalışmanın deseni Görsel 1’de yer almaktadır. Korku filmlerindeki mobilyaların korku unsuru olma durumları, mekân ve atmosferle ilişkisi ve bilinçaltı unsurlarının mobilya tercihlerine etkisini incelemek amacıyla bu yöntem ve aşamalar belirlenmiştir. Ayrıca film sahneleri, üç boyutlu modellemeler ve görüşmeler gibi birden çok farklı veri türünün birleştirilmesi sebebiyle çoklu durum çalışması uygun görülmüştür. Bu yaklaşımla, korku sinemasında mobilyaların korku unsuru olarak kullanımı bağlamsal, görsel ve bilinçaltı unsurları ile bütüncül bir şekilde analiz edilmiştir. Çalışmanın deseni, disiplinler arası bir yaklaşımla nitel verilerin sistematik bir şekilde yorumlanmasına olanak sağlamıştır.



Görsel 1. Çalışmanın Deseni

Örneklem

Çalışmada öncelikle korku kategorisine ait filmler belirlenmiş ve aralarından incelenecek filmler amaçlı örneklem belirleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme ile seçilmiştir. Miles ve Huberman'a (1994) göre ölçüt örnekleme yöntemi, nitelik sağlama açısından güvenli, belirlenen ölçütleri karşılayan tüm vakaları içeren bir yöntemdir. Bu bağlamda çalışmada incelenen filmler aşağıda belirtilen altı ölçüte göre belirlenmiştir. Filmlere ait bilgiler Tablo 2'de yer almaktadır.

1. Filmin görsel kalitesinin incelenebilir düzeyde olması açısından, yapım yılı 2013 ve sonrası olması
2. Korku filmlerinin genelinin 90-120 dakika olması sebebiyle, film uzunluğu 100 dakika ve üzeri olması
3. Tablo 1'de Blake ve Bailey'nin sınıflandırmasına göre, somut nesnelerin, tefriş elemanlarının ve mekânların kullanımının daha yoğun olduğu düşünülmesinden dolayı, "doğaüstü" ve "kesici alet kullanan" türlerinden en az birini barındırması
4. İnternet sitesinde film eleştirmenlerinin yaptığı puanlamaların doğrultusunda, Rottentomatoes.com sitesinde Tomatometer'dan %64 ve üzeri olması
5. İnternet sitesinde izleyicilerin yaptığı puanların doğrultusunda, Rottentomatoes.com sitesinde Audience Score'dan %55 ve üzeri olması
6. Filmlerin puanlanmasında kullanılan oy sayısının da öneminin büyük olmasından dolayı, Rottentomatoes.com sitesinde izleyici puanlamasına en az 10.000 kişinin katılmış olması

	Yayın Tarihi	Süre	Tomatometer Puanı	İzleyici Puanı	Oy sayısı	Tür
Mama	2013	1s 40d	64	55	100.000+	Doğaüstü
The Conjuring	2013	1s 52d	86	83	100.000+	Doğaüstü
Halloween	2018	1s 46d	79	72	10.000+	Kesici Alet Kullanan

Tablo 2. Filmlere Ait Bilgiler

Bu ölçütler doğrultusunda Mama ve Halloween filminden 1, The Conjuring filminden 2 olmak üzere toplam 4 mobilya seçilmiştir. Mobilya seçimleri yapılırken filmde mevcut sahnede mobilyanın odak noktası olması ve mobilyanın bir olayla ilişkili olması dikkate alınmıştır.

Mobilyaların Görsel Olarak Hazırlanması

Filmler birden çok kez izlenerek sahnelerin görüntüleri alınmıştır. Alınan sahnelerde öncelikle mekânda korku unsuru olarak yer alan tefriş elemanı,

Adobe Photoshop programı yardımı ile çeşitli görsel düzenlemeler yapılarak mekândan bağımsız hale getirilmiştir. Mekândaki korku unsurları, etraftaki diğer nesnelere ve insanlar mevcut sahneden silinerek görselde tefriş elemanının yalnız kalması sağlanmıştır.

Filmlerden alınan sahnelerdeki mobilyalar, mekândan ayrıştırıldıktan sonra 4 farklı renk ve malzeme seçeneğiyle üç boyutlu olarak modellenerek bağlamından tamamen koparılmıştır.

Veri Toplama Araçları

Filmdeki orijinal sahne ve farklı materyallerle modellenmiş mobilya görselleri kullanılarak katılımcılarla yarı-yapılandırılmış, derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Katılımcılara öncelikle üç boyutlu olarak modellenmiş mobilya görselleri gösterilmiş sonrasında ise orijinal sahnenin görseli ve iki dakikalık kesiti izletilmiştir. Görüşmeler, korku filmi sahnesinde yer alan tefriş elemanının korku unsuru olarak kullanımının ne düzeyde olduğunu anlamak ve korku unsurları ile bilinçaltının katılımcıların mobilya tercihleri üzerinde bir etkisinin olup olmadığını belirlemek amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Görüşmelerin güvenilirliğini ve geçerliliğini sağlamak amacıyla hem görüşme soruları hem de katılımcı seçim kriterleri, pilot çalışmalarla birçok kez test edilmiştir. Katılımcıların düşüncelerini daha net bir şekilde ifade edebilmeleri açısından yarı-yapılandırılmış görüşme yönteminin uygulanmasına karar verilmiştir. Görüşme için hazırlanan sorular birden çok kez, çalışmada yer almayan katılımcılar ile test edilmiştir. Bu bağlamda her bir katılımcıyla tek bir film ve tek bir mobilya üzerinden görüşmenin yapılmasına karar verilmiştir. Sonuç olarak her bir sahne ve mobilya için dört katılımcı olma koşuluyla 16 iç mimarlık lisans öğrencisi ile görüşmeler yapılmıştır. Katılımcılar, mobilya tasarımı ve malzeme bilgisi konusunda eğitim almış olmaları sebebiyle iç mimarlık bölümü öğrencilerinden seçilmiştir.

Verilerin Analizi

İçerik analizinin amacı elde edilen verileri açıklayabilecek kavramlara ve anlamlı ilişkilere ulaşmaktır. Toplanan veriler öncelikle kavramsallaştırılmalı, sonrasında mantıklı bir şekilde düzenlenmeli ve bu adımlara göre verileri açıklayan temalar belirlenmelidir. Verilerin analizi dört aşamada tamamlanır: Verilerin kodlanması, temaların bulunması, kodların ve temaların düzenlenmesi ve son olarak bulguların tanımlanması ve yorumlanması (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s.227-228). Bu bağlamda çalışmada toplanan veriler MAXQDA 2020 yazılımı yardımıyla içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Görüşmeler kodlanarak kategoriler ve temalar oluşturulmuştur. Ortaya çıkan temalar yorumlanarak


anlamli ilişkiler ve korku filmlerinde yer alan mobilyaların korku unsuru oluşturma durumları açıklanmıştır.

Sınırlılıklar

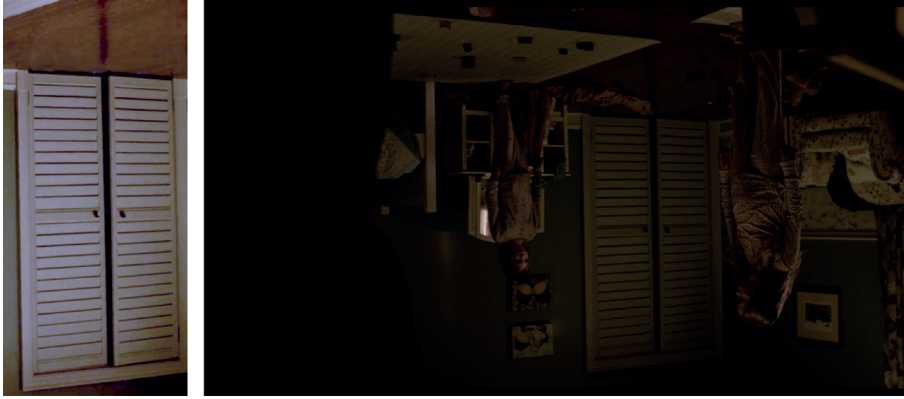
Çalışmanın dezavantajlı ve zorlayıcı kısımları öncelikle filmlerden alınan sahnelerin düzenlenmesi olmuştur. Sahnelerdeki tefriş elemanları, Adobe Photoshop ile yapılan düzenlemelere rağmen buldukları mekândan tam olarak ayrıştırılamamıştır. Bu durumda katılımcılar için iki görsel arasında anlamlı bir fark oluşmamıştır. Bu sebeple sahnelerdeki mobilyalar üç boyutlu olarak yeniden modellenmiştir. Böylece üç boyutlu model ile sahnedeki tefriş elemanı tasarım olarak aynı olmasına rağmen farklı renk ve malzeme ile anlamlı fark oluşmasına imkân sağlamıştır. Bir diğer zorlayıcı konu ise katılımcıların seçimi ve soru yöntemlerinin belirlenmesi olmuştur. Katılımcıları iç mimarlık lisans öğrencilerinin oluşturması genellenebilirlik açısından sınırlı kalmaktadır. Katılımcı sayısının artmasının daha farklı verilere ulaştırmaması sebebiyle 16 kişi ile sınırlandırılmıştır. Pilot görüşmelerde, katılımcılara ilk film seti gösterildikten sonra araştırmanın amacını anladıkları ve sonraki sorulara verdikleri yanıtların geçerliliğini yitirdiği gözlemlenmiştir. Bu durum, katılımcıların sonraki cevaplarının güvenilirliğini azaltma riskini ortaya çıkarmıştır. Bu riski ortadan kaldırmak amacıyla, her katılımcıyla yalnızca tek bir film ve o filmdeki tek bir mobilya üzerine görüşme yapılmasına karar verilmiştir.

BULGULAR

Çalışmada katılımcılara önce üç boyutlu modeller gösterilmiş ardından sahnedeki görsel ve iki dakikalık bir kesit izletilmiştir. Katılımcıların modellenmiş mobilyalar ve filmlerdeki mobilyalar hakkındaki görüşleri yarı-yapılandırılmış görüşme yöntemi ile elde edilmeye çalışılmıştır. İncelenmek üzere belirlenen filmlerden ilki Mama, ormanda terk edilmiş halde bulunan iki küçük kız kardeşin ve bu kız kardeşlere musallat olan gizemli bir doğaüstü varlığın hikâyesini anlatır. 2013 yılında gösterime giren film doğaüstü, korku ve gerilim konularını barındırmaktadır. Tablo 3’de filmin künyesi yer almaktadır.

Adı	Mama	
Yönetmen	Andy Muschietti	
Yapımcı	J. Miles Dale Bárbara Muschietti	
Senarist	Andrés Muschietti Bárbara Muschietti	
Yapım Yılı	2013	
Yapımcı Ülke	İspanya ve Kanada	
Dağıtıcı	Universal Pictures	
Dil	İngilizce	
Süre	100 Dakika	

Tablo 3. Mama Filminin Künyesi (Imdb)



Görsel 2. Mekândan koparılan dolap görseli (solda), orijinal sahne (sağda) (Toro, 2013).

Filmten alınan sahnede çocuk odasında bulunan çift kapılı bir gömme dolap görülmektedir (Görsel 2). Ahşap dolap beyaz boya ile kaplanmıştır. Sahnede dolap kapağında birinin az da olsa açık olduğu görülmektedir. Bu durum izleyici açısından tedirginlik ve strese sebep olmaktadır. Dolabın içinde birinin olduğu ve içindeki kişi/yaratık tarafından izlendiğini hissettiren bir sahne olarak yer almaktadır. Gömme dolap –kapağı aralık bir şekilde- odak noktası olarak merkezde bulunmakta ve oyuncakların etrafta dağınık bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Sahnede gömme dolabın merkez odak noktada olması izleyicinin gözünü istemsizce dolaba yönlendirmektedir. Bu sahneye kadar izleyici henüz doğaüstü yaratığı görmemiş ama yaratığın dolapta saklandığını

tahmin edebilmektedir. Mekânın karanlığa yakın loş olması, çocukların ifadeleri ve davranışları, etrafın dağınık olması da korku unsuru olarak kullanılan gömme dolabın etkisini artırmaktadır.



Katılımcı 1'e gösterilen mobilya



Katılımcı 2'ye gösterilen mobilya



Katılımcı 3'e gösterilen mobilya



Katılımcı 4'e gösterilen mobilya

Görsel 3. Üç boyutlu modellenen dolap görseli (yazar tarafından hazırlanmıştır).

Filmde yer alan gömme dolap dört farklı renk ile üç boyutlu olarak modellenmiştir (Görsel 3). Mama filmi üzerinden yapılan görüşmelerde elde edilen bulgular şu şekildedir:

“Bu görseldeki gömme dolap sizde nasıl duygular uyandırdı?” sorusuna katılımcı 1 “Daha dikkat çekici, Yani şu an bir nevi korku filmi olduğu için oradan sürekli bir şey çıkacakmış gibi hissediyorum. O panjurlardan da bir el çıkacak bir şey olacak gibi hissediyorum. Bu da bana korku hissi uyandırıyor.” şeklinde yanıt vermiştir.

1. Katılımcı modellenen dolap hakkında olumsuz görüşlerde bulunmuştur. Tasarımı beğenmediğini söylemiştir. Film sahnesinde ise ortama göre daha dikkat çekici olduğunu hoş durduğunu söylemiştir. Dolabın kendisini beğenmese de bulunduğu ortamda güzel bir şekilde kullanılabileceğini aktarmıştır. Filmdeki dolabın, modellemeye göre korku hissi uyandırdığını söylemiştir.

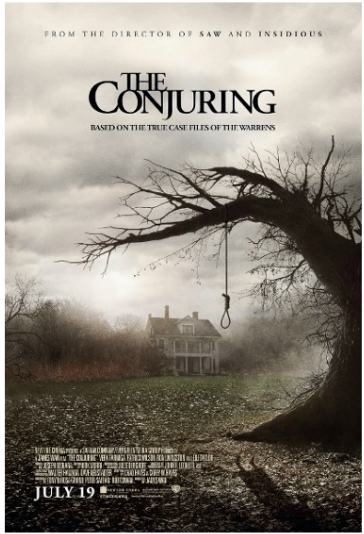
“Genel olarak eklemek istediğiniz, aklınıza gelen bir şeyler varsa lütfen belirtin” sorusunu katılımcı 3 “Yani aklıma gelen ilk bana gösterdiğiniz yani

ikisini karşılaştırdığımız zaman ilk sahneyi dediğim gibi tercih ederdim ilk bana gösterdiğiniz görseli ikinci görsel benim için kullanmak istemeyeceğim. Aslında baktığınız zaman işlev olarak da aynı olduğunu düşünüyorum ama büyük ihtimalle sahneden ve atmosferden dolayı. O atmosferden dolayı tabii ki de ikinci sahneyi tercih etmiyorum. Yani daha ürkütücü buluyorum ilk sahneye göre yani eklemek istediğim şey bunlar.” şeklinde cevaplamıştır.

3. katılımcı modellenmiş dolap hakkında olumlu görüş bildirirken sahnedeki dolap hakkında tamamen olumsuz düşüncelere yönelmiştir. Sahnenin düzeni, ışıkları, müzikleri bilinçaltında direkt olarak korku unsurlarını uyandırmıştır.

2. ve 4. Katılımcı da benzer şekilde dolabın film sahnesinde atmosfer ve çevresi ile birleştiğinde korkutucu olduğunu ve kullanmak istemeyeceklerini belirtmişlerdir.

Gerçek bir hikâyeden uyarlanan The Conjuring (2013), paranormal olayları araştıran Ed ve Lorraine Warren çiftinin, şeytani bir varlığın hayatlarını alt üst ettiği bir ailenin yeni taşındıkları çiftlik evindeki vakayı konu almaktadır. Tablo 4’de filmin künyesi yer almaktadır.

Adı	The Conjuring	
Yönetmen	James Wan	
Yapımcı	Tony DeRosa-Grund Peter Safran Rob Cowan	
Senarist	Chad Hayes Carey Hayes	
Yapım Yılı	2013	
Yapımcı Ülke	ABD	
Dağıtıcı	Warner Bros.	
Dil	İngilizce	
Süre	112 Dakika	

Tablo 4. The Conjuring Filminin Künyesi (Imdb)



Görsel 4. Mekândan koparılan dolap görseli (solda), orijinal sahne (sağda) (Hamada & Neustadter vd., 2013).

Sahne yer alan iki kapılı dolap koyu ahşap malzemeden üretilmiş ve meşe veya ceviz olduğu tahmin edilmektedir (Görsel 4). Dolabın klasik üslupta olduğu görülmektedir. Dolap oldukça eski ve üzerinde oymalar bulunmaktadır. Sahne kapı aralığından dolabın odak noktası olarak merkezde olduğu görülmektedir. Eski bir evde yer alan bu dolap duvarlar ve döşemeler ile uyum sağlayarak ürkütücü bir mobilya olarak yer almaktadır. Korku filmlerindeki dolap, özellikle içinde birinin olduğu ya da kurbanların içerisinde saklandığı bir mobilya olarak bulunmaktadır. Dört farklı renk ve malzeme ile dolap üç boyutlu olarak modellenmiştir (Görsel 5).



Görsel 5. Üç boyutlu modellenen dolap görseli (yazar tarafından hazırlanmıştır).

“Görseldeki dolabı evinizde ya da işyerinizde kullanır mıydınız? Kullanırsanız/ kullanmazsanız nedeni nedir?” sorusuna katılımcı 6 “Şu şekilde, açıkçası ben kendi evimde kullanmazdım. Daha çok klasik olduğu için kullanmazdım ama daha çok hani bir tık böyle anneme hitap eden bir dolap o şekilde kullanılabilirdi.” şeklinde yanıt vermiştir.

6. katılımcı modelleme görsellerinde dolap hakkında olumsuz görüşler bildirmiştir. Devamında ise sahne ve atmosfer ile ürkütücü olduğunu ve kullanmak istemeyeceğini aktarmıştır. Dolabı annesine hitap edecek şekilde tanımlaması ise onu bilinçaltında yaşı daha fazla olan insanların bu tarz mobilyaları daha çok kullanabileceği fikrine yöneltmiştir.

“Bu görseldeki dolap sizde nasıl duygular uyandırdı?” sorusunu katılımcı 8 “Bu daha karanlık geldi bana tarz olarak. Daha nasıl desem gotik tarza yakın. Diğerleri biraz daha vintage gibi bu biraz daha gotik tarzda gibi bence. Bu daha kullanılmış ahşap izlenimi veriyor. Diğerine göre yaşanmışlık var gibi diğerleri yeni fabrikadan çıkmış cilalı ama bu dolaba baktığımda belli bir yaşanmışlık var bunu görebiliyorum.” şeklinde yanıtlamıştır.

5. 7. ve 8. katılımcı da benzer şekilde dolap hakkında olumsuz görüşler bildirmişlerdir. 8. Katılımcı sahnedeki dolabın yaşanmışlık barındırdığından söz ederek ahşabın görsel açıdan daha anlaşılabilir olduğunu aktarmıştır.

The Conjuring filminden alınan bir diğer sahnede ise sallanan sandalye bulunmaktadır (Görsel 6).



Görsel 6. Mekândan koparılan sallanan sandalye görseli (solda), orijinal sahne (sağda) (Hamada & Neustadter vd., 2013).

Bu sahnede bir sallanan sandalye bulunmaktadır. Korku filmlerinin önemli bir elemanı olan sallanan sandalyeler hareketli olmaları sebebiyle tekinsizlik hissi yaratabilmektedir. Masif ahşap malzemeden üretildiği düşünülen bu sandalye mekânda ve sahnede korku hissi uyandırmaktadır. Görsel 7’de dört farklı renk ile üç boyutlu olarak modellenen sallanan sandalye yer almaktadır.



Katılımcı 9'e gösterilen mobilya



Katılımcı 10'a gösterilen mobilya



Katılımcı 11'e gösterilen mobilya



Katılımcı 12'ye gösterilen mobilya

Görsel 7. Üç boyutlu modellenen sallanan sandalye görsel (yazar tarafından hazırlanmıştır).

“İlk görseldeki sandalye ile bu görseldeki sandalye ile arasında düşüncelerinizde farklılıklar var mı? Varsa bunlar nelerdir?” sorusu katılımcı 9 tarafından “İlk sandalye beyaz renkte olduğu için daha ferah ve huzurlu gelmişti bu çok korkunç geldi sahneden dolayı. Öncekinde daha böyle ayaklarının kısa dikkat çekmesi de renginden dolayı olduğunu düşünüyorum. Direkt göze çarpıyordu ve etrafında hiçbir şey yoktu. Bunda direkt karanlık bir ışık var ve sandalyeye odaklandığım için ayakları falan görmedim.” şeklinde yanıtlanmıştır.

9. katılımcı diğer mobilyalarda olduğu gibi sahnedeki mobilyaya karşı olumsuz düşünceler bildirmiştir.

“Bu görsele göre bu sallanan sandalyeyi evinizde ya da işyerinizde kullanır mıydınız? Kullanırsanız/kullanmazsanız nedeni nedir?” sorusuna katılımcı 10 “Almazdım sanırım yani o benim düşüncemi etkiledi tabii ama yine de film sahnesini izlemeseydim de yine almazdım. Film sahnesini izleyince tabii daha etkiledi. Korku filmi olduğu için. Yani zaten birincisi görüntüsü hoşuma gitmedi. Yani tasarımsal olarak hoşuma gitmedi ikincisi. Çünkü hoş görüntüler görmedik yani o yüzden hani psikolojimi rahatlatan bir şey değildi. Film sahnesi değildi o yüzden. Kullanmazdım herhalde yani psikolojimi etkiliyor demek ki almamdaki etken.” şeklinde cevap vermiştir.


10. katılımcı modelleme ve sahnedeki mobilya için olumsuz görüşlerde bulunmuştur. Film sahnesini görmeden önce de mobilyaya karşı olumsuz

yaklaşmıştır. Sahneyi gördükten sonra ise bu sandalyeye olan olumsuz düşünceleri artmıştır. Psikolojinin mobilyayı satın almada etkili olduğunu söylemiştir.

“İlk görseldeki sandalye ile bu görseldeki sandalye ile arasında düşüncelerinizde farklılıklar var mı? Varsa bunlar nelerdir?” sorusuna katılımcı 12 “Yani ilk sandalyede sadece kendi başına olduğu için daha masum duruyordu. Şimdi bulunduğu ortam ve ambiyans nedeniyle daha korkunç duruyor, ilk başta belki tercih daha fazla edebilirdim ama şimdi bir tık daha uzaklaştı” şeklinde yanıt vermiştir.

12. katılımcı da diğer katılımcılar gibi sahneyi gördükten sonra olumsuz görüşler belirtmiştir. Ancak modellenen sandalye için tercih etme ihtimalini dile getirerek sahnedeki sandalyeyi gördükten sonra tercih etme ihtimalinin azaldığını da söylemiştir.

Halloween (2018) filminde, Laurie, kırk yıl önce cadılar bayramı gecesinde öldürülmekten kurtulduğundan beri onun peşinde olan maskeli seri katil Michael Myers ile yüzleşmektedir. Tablo 5’de filmin künyesi yer almaktadır. Filmden alınan sahnede dört kapaklı bir gömme dolap bulunmaktadır (Görsel 8).

Adı	Halloween	
Yönetmen	David Gordon Green	
Yapımcı	Malek Akkad Jason Blum Bill Block	
Senarist	Jeff Fradley	
Yapım Yılı	2018	
Yapımcı Ülke	ABD	
Dağıtıcı	Universal Pictures	
Dil	İngilizce	
Süre	106 Dakika	

Tablo 5. Halloween Filminin Künyesi (Imdb)



Görsel 8. Mekândan koparılan gömme dolap görseli (solda), orijinal sahne (sağda) (Carpenter vd., 2018).

Sahnede yer alan dört kapılı dolap ahşap malzemeden üretilmiştir. Gömme dolabın kapakları boşluklu olarak tasarlanmıştır ve bu durum tekinsizlik hissi yaratmaktadır. Dolap duvar kaplaması ile bütünlük sağlamaktadır. Sahnede dolap odak noktası olarak merkezde bulunmaktadır. Görsel 9’da dört farklı renk ile üç boyutlu olarak modellenen gömme dolap bulunmaktadır.



Katılımcı 13’e gösterilen mobilya

Katılımcı 14’e gösterilen mobilya

Katılımcı 15’e gösterilen mobilya

Katılımcı 16’ya gösterilen mobilya

Görsel 9. Üç boyutlu modellenen gömme dolap görseli (yazar tarafından hazırlanmıştır).

“İlk görseldeki gömme dolap ile bu görseldeki gömme dolap ile arasında düşüncelerinizde farklılıklar var mı? Varsa bunlar nelerdir?” sorusunu katılımcı 13 “Buradaki ahşap dolap daha çok itti aslında diğerinin en azından renk açısından açık renk olması bir tık daha güven veren bir şey. Buradaki ahşaplar daha eskiyi çağrıştırdığı için belki de biraz daha itici görünüyor.” şeklinde cevaplamıştır.

13. Katılımcı bilinçaltında renklerin hissettirdiği duyguları açığa çıkarmıştır. Modellenen görseldeki dolabın açık renkli olması katılımcıda daha güvenilir bir his yaratırken, koyu ve eskimiş ahşap olması onun tedirginlik yaşamasına sebep olmuştur.

“İlk görseldeki gömme dolap ile bu görseldeki gömme dolap ile arasında düşüncelerinizde farklılıklar var mı? Varsa bunlar nelerdir?” sorusuna katılımcı 14 “Bu dolaba baktığımda bir tık daha içim sıkıldı. Korku filmi olmasından kaynaklı değil, renginden bir de klasik ahşap düz ahşap olmasından kaynaklı herhalde. Diğeri bir tık daha böyle canlandırdı kafamda daha böyle beğendiğim için muhtemelen direkt nasıl kullanabilirim diye böyle bir hayal oluşturdu yanında şu olsun bu olsun şeklinde. Eski duruyor bu işte diğeri daha modern duruyor.” şeklinde yanıt vermiştir.

14. Katılımcıda benzer şekilde renklerden hareketle modellenen görselin daha modern durduğundan bahsetmiştir. 15. Katılımcı genel olarak modellenen dolap görselinin sahnedeki görsele göre daha modern ve kullanılabilir olduğunu aktarırken 16. Katılımcı ise iki görseldeki mobilyayı da kullanmak istemeyeceğini belirtmiştir. Katılımcılar sahnedeki dolabın korku hissi uyandırdığını da aktarmışlardır. Kapakların boşluklu tasarıma sahip olması tekizlik ve tedirginlik hissi uyandırmaktadır.

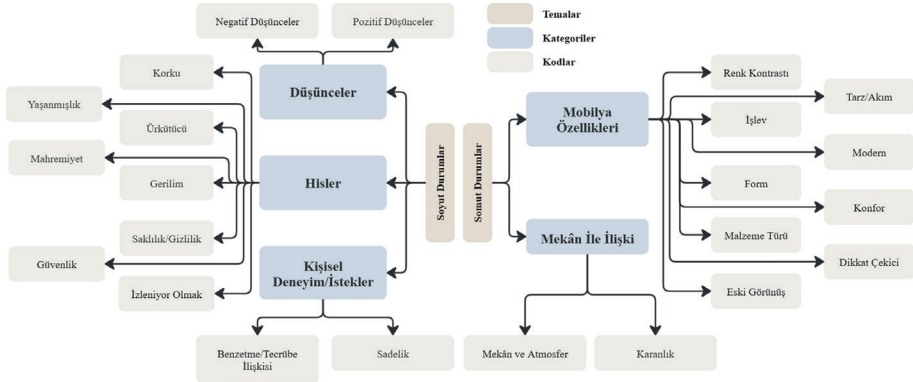


Görsel 10. Tüm görüşmelerin sonucu oluşan kelime bulutu.

Görsel 10'da tüm görüşmelerden elde edilen kelime bulutu yer almaktadır. Anlamsız kelimeler ve zamirler kelime bulutundan çıkarılmıştır. Görüldüğü üzere katılımcılar en çok renk konusunda görüş bildirmişlerdir. Mobilya tasarımlarının genel olarak güzel olduğundan bahsetmişler ve bunun yanı sıra sandalye, tasarımını, ahşap, yeterli, tercih, işlev, karanlık, korku, ürkütücü gibi kelimeleri sıklıkla kullanmışlardır.

YORUMLAR

Çalışmada Maxqda yazılımı ile benzerlik matrisi oluşturulmuş ve veriler incelendiğinde Mama ve Halloween filmlerinde yer alan gömme dolapların, Conjuring filminde yer alan çift kapılı dolap ve sallanan sandalye ile benzerlikler gösterdiği görülmüştür. Bu bağlamda mobilyanın ne olduğundan çok içerisinde bulunduğu mekân, atmosfer, malzeme ve sahnenin diğer öğelerin önemli olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeple sallanan sandalye, gömme dolap veya çift kapılı dolap da olsa her mobilya korku unsuru olarak kullanılabilir. Mobilyalar tek başlarına korku unsuru oluşturacak olsa bile çok belirli özellikler barındırmalıdır ama içerisinde bulunduğu atmosfer ile çok sıradan bir mobilya bile korku unsuru olarak aktarılabilir. Bunun yanı sıra izleyici veya kullanıcı mobilyayla ilişkili çeşitli anıları, bilinçaltında yer alan bilgileri açığa çıkardığı zaman mobilyadan uzaklaşma eğilimindedir. Mobilyanın içinde bulunduğu atmosfer kadar kullanıcının deneyimleri, anıları ve bilinçaltı da mobilya seçme konusunda büyük bir etkiye sahiptir. Görsel 11’de görüşmeler sonucunda elde edilen temaların, kategorilerin ve kodların ilişkisi yer almaktadır.



Görsel 11. Hiyerarşik Kod-alt kod modeli (yazar tarafından hazırlanmıştır).

Mekân ile ilişki kategorisi altında, katılımcıların en çok “karanlık” ve “renk kontrastı” kodlarıyla ilişkili ifadeler kullandığı görülmüştür. Mobilyaların koyu renklerde kullanılması ile sahnenin karanlık olması korku unsurunu artıran bir özellik olarak görülmektedir. “Mekân ve Atmosfer” kodlu bölümleri incelendiğinde katılımcılar atmosferin, mobilyadan daha fazla korku unsuru oluşturduğunu aktarmaktadır. Sahnede kullanılan mobilyalar farklı renklerde ve yalnız başlarına gösterildiğinde mobilyaları tercih edebileceklerini söylerken, sahne içerisinde yer aldığı kullanılmaktan vazgeçtikleri gözlemlenmiştir. Bunun yalnızca film sahnesiyle ilişkisi olmadığı, mobilyaların bilinçaltında çeşitli etkiler göstererek katılımcıların benzetme yoluyla mobilyalardan uzaklaştığı belirlenmiştir.

Kişisel Deneyim/İstekler kategorisi incelendiğinde katılımcıların genelde daha modern ve minimalist tasarımları tercih ettikleri gözlemlenmiştir. Bu bağlamda “sadelik” kodlu bölümlerinde katılımcılar korku filmlerinde yer alan klasik üslupta süslemeli mobilyaları beğenmediklerini ve tercih etmeyeceklerini belirtmişlerdir. Bunun sebebi ise katılımcıların bilinçaltında yer almaktadır. Klasik üslupta tasarlanan mobilyaların kendi yaş gruplarına hitap etmediğini benzetme yaparak vurgulamışlardır. Bu bağlamda Benzetme/Tecrübe ilişkisi kodlu bölümleri incelendiğinde katılımcıların korku filmlerindeki mobilyaları aile büyüklerinin evlerinde olan mobilyalara benzettiği görülmüştür. Katılımcıların, bu mobilyaları geçmişte kullandıkları veya gördükleri başka mobilyalara benzeterek anlam yükledikleri ve bu eski deneyimlerin mevcut fikirlerini şekillendirdiği belirlenmiştir. Aynı zamanda katılımcılar daha önce izledikleri başka filmlerdeki sahneler ile bu sahneler arasında bağlantı kurarak korku duygusu hissetmektedir.

Mobilya Özellikleri kategorisi incelendiğinde “form” kodlu bölümlerinde özellikle dolapların boşluklu bir tasarıma sahip olması katılımcılarda izlenme duygusu ve korku duygusunu ön plana çıkarmaktadır. Aynı zamanda form ile negatif düşüncelerde anlamlı bir ilişki olduğu görülmüştür. “malzeme türü” kodlu bölümlerinde mobilyaların ahşap olması katılımcılarda bilinçaltında çağrışım yaparak gerginlik duygusunu tetiklediği görülmüştür. Bu bağlamda ahşap mobilyaların korku unsuru olarak kullanımı hem görsel hem işitsel anlamda daha uygundur. “Renk kontrastı” kodlu bölümlerinde katılımcılar sahnede yer alan mobilyaların renklerini koyu ve boğucu bulmuşlar ve korku filmine daha uygun olduğunu aktarmışlardır. Modellenen mobilyalarda farklı renkler gösterilmiş ve katılımcılar bu renkleri beğenseler de beğenmeseler de herhangi bir korku ya da gerginlik hissetmemişlerdir. Aynı zamanda renk kontrastı ile negatif düşünceler arasında anlamlı bir ilişki olduğu görülmüştür. “Dikkat çekici” kodlu bölümlerinde mobilyaların sahnede merkezde konumlandırılması ile de güçlendirilen dikkat çekme durumu, katılımcılarda, devamında korku yaşatacak izlenimi uyandırmıştır. “Eski görünüş” kodlu bölümleri incelendiğinde katılımcılar eski görünüme sahip, kullanılmış hissi veren mobilyaların eskiyi çağrıştırmaları ile gerginlik yarattığı görülmektedir. Aynı zamanda eski görünüş negatif düşünceler ile anlamlı bir ilişki içindedir. “İşlev” kodlu bölümleri incelendiğinde katılımcılar daha farklı dolap ve sandalye kullandıklarını belirterek bu mobilyaların işlevsel açıdan kullanışsız olduklarından bahsetmişlerdir. “Modern” kodlu bölümlerinde katılımcılar, modellenen mobilyalar hakkında modern olduklarını düşünmüşlerdir. Bu mobilyalar sahneden koparılarak yalnız başlarına ve farklı renk ve malzemeler ile modellenmiş olmasına rağmen tasarım anlamında da katılımcılara daha modern gözükümüştür. Bu bağlamda mobilyaların tek başına değil, içinde buldukları mekân ve sahnedeki diğer unsurlarla birleştiğinde güçlü bir korku duygusu

yarattığını göstermektedir. “Tarz/akım” kodlu bölümlerinde katılımcılar sahnelerde yer alan mobilyaların klasik tarzda olduklarını ve kullanmayı tercih etmeyeceklerini belirtmişlerdir. Aynı zamanda modellenen mobilyaları modern olarak görmeleri ile kullanma durumlarının daha fazla olduğu gözlemlenmiştir. “Konfor” kodlu bölümlerinde sallanan sandalyenin tamamen ahşaptan olması ve oturma zemininde herhangi bir yumuşak malzeme olmaması katılımcılar tarafından konforsuz olarak tanımlanmıştır.

Düşünceler kategorisinin analizinde, “Negatif Düşünceler” koduna sahip ifadelerin sayısının, “Pozitif Düşünceler” koduna sahip olanlardan belirgin şekilde fazla olduğu saptanmıştır. Burada mobilyaların buldukları sahneye göre, atmosfere göre kullanmayacaklarından bahsederek negatif düşüncelerini dile getirmişlerdir. Aynı mobilyalar farklı renklerde ve malzemelerde modellendiğinde ise o mobilyaların daha kullanılabilir olduğundan ve daha pozitif düşünceler beslediklerinden bahsetmişlerdir. Bu bağlamda mobilya tek başına korku unsuru olarak zayıf bir duygu yaşatsa da içinde bulunduğu mekân ve atmosferin etkisiyle çok fazla korku duygusu yaşatabilmektedir. Bunun temel sebebi ise mekân ve atmosferin bilinçaltında çeşitli çağrışımlarda bulunarak izleyicilerin mobilyalara anlam yüklemesidir.

Hisler kategorisinde, “Korku” kodlu bölümlerinde katılımcılar modellenen mobilyalar için herhangi bir korku duygusu belirtmezken, sahneleri gördükten sonra mobilyaların korku duygusu uyandırdığından bahsetmişlerdir. “Gerilim/gerginlik” kodlu bölümlerinde katılımcılar genellikle kapakları boşluklu olan dolapların içerisinde birinin gizlendiği hissi ile gerilim yaşadıklarından bahsetmişlerdir. “Saklılık/gizlilik” ve “izleniyor olmak” kodlu bölümleri de aynı şekilde bu dolaplarda birinin gizlendiği ve kişinin izlendiği hissi uyandırmıştır. “Ürkütücü” kodlu bölümlerinde, katılımcılar sahneleri gördükten sonra mobilyaların ürkütücü geldiğinden bahsetmişlerdir.

Bulgular doğrultusunda genel bir değerlendirme yapmak gerekirse katılımcılar mobilyaların yalnız olduğu modelleme görsellerine daha olumlu yaklaşırken film sahnelerini gördüklerinde görüşleri olumsuzla dönmüştür. Bir anıyla bağdaştırma, bilinçaltından gelen bilgiler doğrultusunda mobilyaya karşı olumsuz düşünceler besleme gibi yaklaşımların olduğu görülmüştür. Mobilya tasarımında özellikle kullanıcıların mobilyaları tercih ederken bilinçaltının ve psikolojinin önemli bir etken olduğunu söylemek mümkündür. Mobilyalar tasarım süreçlerinde yalnızca işlevsel ve estetik açısından değil kullanıcı algısı ve duygusal etkiler bağlamında da değerlendirilmelidir. Mobilyalar bazı durumlarda geçmiş deneyimleri ve anıları ortaya çıkararak kullanıcıların duygusal bağlarını ve bilinçaltını harekete geçirebilir. Bu durum, o mobilyanın tüketici tarafından tercih edilme olasılığını düşürebilir.

SONUÇ

Bu çalışma, korku sinemasında kullanılan tefriş elemanlarının, mekân ve atmosferle bütünleşerek izleyicide korku hissini nasıl güçlendirdiğini; ayrıca, mobilya seçim tercihlerini de etkileyen psikolojik ve bilinçaltı unsurların rolünü ortaya koymuştur. İncelenen sahnelerde, mobilyaların yalnız başına sunulduğunda nötr veya olumlu algılanırken, film bağlamında yer alan ışık, renk, ses ve mekânsal düzenlemelerin etkisiyle korkutucu hale geldiği gözlemlenmiştir.

Bilinçaltı kavramı ve Freud'un açıklamaları ışığında, mobilyaların sadece işlevsel ve estetik özellikleri değil; aynı zamanda kültürel, duygusal ve psikolojik çağrışımlarının da kullanıcı algısını belirlediği anlaşılmıştır. Bu durum, kullanıcıların geçmiş deneyimleri ve anılarıyla birleşen mekânsal unsurların, mobilya seçiminde karar verici bir etken olduğunu göstermektedir. Kullanıcılar, mobilyayı yalnızca görsel olarak değerlendirmekle kalmayıp, bilinçaltında oluşan duygu ve çağrışımları da göz önünde bulundurarak seçim yapmaktadır.

Çalışmanın bulguları, Baudrillard'ın "mobilya-anıt" olarak tanımladığı ve nesiller boyunca aktarılan gardirop gibi nesnelerin neden korku sinemasında güçlü bir arketip olduğunu da doğrulamaktadır. Katılımcıların klasik ve eski görümlü ahşap mobilyaları "aile büyüklerinin evlerindeki" eşyalara benzetmesi, bu nesnelerin taşıdığı anı ve yaşanmışlık hissini vurgulamaktadır. Bu durum, Freud'un "tekinsizlik" (das Unheimliche) kavramıyla doğrudan örtüşmektedir; en tanıdık ve güvenli olması gereken ev ve ev eşyası, zihindeki anıları ve bilinmeyen çağrıştırdığında bir korku nesnesine dönüşmektedir. Böylece mobilyanın korku unsuruna dönüşmesi, yalnızca fiziksel özelliklerinden değil, aynı zamanda izleyicinin hafızasında yer edinmiş bilinçaltı unsurlarından da kaynaklanmaktadır.

Korku sinemasında kullanılan tefriş elemanlarının etkisi, izleyicinin yalnızca sinema deneyimiyle sınırlı kalmayıp, iç mekân tasarımında mobilya tercihlerini de belirleyen psikolojik faktörlere dayanmaktadır. Çalışma görsel analizler ile kullanıcı duygularını birleştiren yenilikçi bir yöntem ortaya koymaktadır. Mobilyaların bağlamından koparıldığında ve yeniden modellendiğinde yarattığı algı farkı, anket gibi geleneksel tasarım araştırmalarının bir ürünün psikolojik etkisini ölçmede yetersiz kalabileceğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle, iç mekân ve ürün tasarımcılarının, bir mobilyanın farklı ışık, renk ve mekânsal senaryolar altındaki duygusal geri bildirimleri de tasarım sürecine dâhil etmeleri önerilmektedir. Gelecek çalışmalarda, bu etkileşimin farklı tasarım unsurları ve kullanıcı grupları açısından daha detaylı incelenmesi, iç mekân tasarımında kullanıcıların bilinçaltı ve deneysel bilgilerine dayalı mobilya seçimlerine yönelik stratejilerin geliştirilmesine önemli veriler sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1999). Popüler Sinema ve Türler. Alan Yayıncılık.
- Bak, C. (1997). Vampir ya da Öteki Olana Bakış. Cem Bak Yayınevi.
- Baudrillard, J. (1968). Le Système Des Objets. Gallimard.
- Blake, M., & Bailey, S., (2013). Writing the Horror Movie. Bloomsbury Publishing.
- Corry, S., & Thompson, J. A. A. (1993). Popular Film Media and Viewers' Preference for Interior Design Characteristics. Journal of Interior Design, 19 (2), 27-33. <https://doi.org/10.1111/j.1939-1668.1993.tb00160.x>
- Creswell, J. W. (2007). Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches. (2. Baskı). Sage.
- Dorsay, A. (1986). Beyazperdede Kırmızı Filmler. Cep Kitapları.
- Freud, S. (1997). The Unconscious. P. Rieff (Ed.), General Psychological Theory: Papers On Metapsychology içinde (s. 116-150). Touchstone.
- Freud, S. (2003). The Uncanny. Penguin Classics.
- Haçerlioğlu, O. (1993). Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar 3. Cilt. Remzi Kitabevi.
- Kang, H. & Jie, Q. (2018). Research on Emotional Product Design based on Subconscious Behavior. 2nd International Conference on Education Science and Economic Management (ICESEM 2018) içinde (s. 741-745). Atlantis Press.
- Karabulut, M. (2011). Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerine Psikanalitik Bir Yaklaşım. Turkish Studies, 6(3), 973-988. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.2257>
- Karabulut, M. (2016). Şiir ve Bilinçaltı: Edip Cansever Örneği. Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 1 (1), 1-16
- Kotan, S. (2022). Korku Filmlerinin İdeolojisi Ben'in İçindeki Öteki. Eğitim Yayınevi.
- Köknel, Ö. (1998). Korkular Takıntılar Saplantılar. Altın Kitaplar.
- Mannoni, P (1992). Korku. İletişim Yayınları.
- Merriam, S. B. (1998). Qualitative Research and Case Study Applications in Education: Revised and Expanded from Case Study Research in Education. Jossey-Bass Publishers.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). Qualitative data analysis: An expanded sourcebook. Sage.

Murphy, J. (2009). *Bilinçaltının Gücü*. Koridor Yayıncılık.

Olivier, M. (2020). *Household Horror: Cinematic Fear and the Secret Life of Everyday Objects*. Indiana University Press.

Övür, A. (2017). Bilinçaltı Etkileme Yöntemleri ve Kitle İletişim Araçlarındaki Uygulamaları. *TOJDAC*, (7) (1), 25-35. <https://doi.org/10.7456/10701100/003>

Öztürk, B., & Sarıman Özen, E. (2021). Korku Sinemasında Mekan Algısının “Gerçek Mekan” Olgusu Üzerinden Değerlendirilmesi: Session 9 (Son Seans) Filmi. *Mimarlık ve Yaşam*, 6(2), 565-581. <https://doi.org/10.26835/my.904959>

Sarıberberoğlu Tunçok, M. (2019). Sinematik Kurgunun Bilinçaltı Mekânları-Tekinsiz Mekânlar. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi* 5(1) 27-39. <https://doi.org/10.26835/my.645548>

Scognamillo, G. (1996). *Korkunun Sanatları*. İnkılap Kitabevi.

Sumner, D. (2010). *Horror Movie Freak*. Krause Publications.

Yacowar, M. (2012). The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre. B. K. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* içinde (s. 217-223). University of Texas Press.

Yavuz, F. (2004). “Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması”. *Sinemasal Dergisi*, Dokuz Eylül Yayınları, 13.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (8. Baskı). Seçkin Yayıncılık.

Yin, R. K. (1994). *Case Study Research: Design and Methods*. (2. Baskı). Sage.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 2: Toro, G. D. (Yapımcı) ve Muschietti, A. (Yönetmen) (2013). *Mama* [Film]. Canada: Universal Pictures

Görsel 4: Hamada, W., Neustadter, D. (Yapımcı) ve Wan, J. (Yönetmen) (2013). *The Conjuring* [Film]. ABD: Warner Bros. Pictures.

Görsel 6: Hamada, W., Neustadter, D. (Yapımcı) ve Wan, J. (Yönetmen) (2013). *The Conjuring* [Film]. ABD: Warner Bros. Pictures.

Görsel 8: Carpenter, J. vd. (Yapımcı) ve Green, D.G. (Yönetmen). (2018). *Halloween* [Film]. ABD: Universal Pictures.

İNTERNET KAYNAKLARI

İmdb (t.y). Mama (2013). 11 Haziran 2025 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt2023587/> adresinden edinilmiştir.

İmdb (t.y). The Conjuring (2013). 11 Haziran 2025 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt1457767/> adresinden edinilmiştir.

İmdb (t.y). Halloween (2018). 11 Haziran 2025 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt1502407/> adresinden edinilmiştir.

İNTERSUBJEKTİF BİR HAKİKAT OLARAK SANAT ESERİNİN ANALİZİ* **

ANALYSIS OF THE WORK OF ART AS AN INTERSUBJECTIVE TRUTH

Arş. Gör. Sare Uzuner

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü
sare.uzuner@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-7164-3615

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 20 Mayıs 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 25 Haziran 2025

Prof. Dr. Levent Bayraktar

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Felsefe Bölümü
levent.bayraktar@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-5496-6896

Öz

Sanat ve hakikat meselesi her dönem önemini korumuş bir meseledir. Bu çalışmada günümüzde hakikat sözcüğünden ne anlamalıyız, sanattaki hakikat bu tartışmanın neresinde durmaktadır ve sanatsal hakikatin yaşamdaki karşılığı nedir gibi sorular değerlendirmeye alınmaktadır. Analiz yöntemi kullanılarak, felsefi metinlerle güncel sanat örnekleri arasında ilişki kurularak sanattaki hakikatin varlığı değerlendirilmiştir. Sonuç kısmında sanattaki hakikatin; estetik öznenin hakikatle olan ilişkisinin doğrudan ürünü olduğu ve sanat izleyicisinin eserle birlikte varoluş sürecini temsil ettiği savunulmaktadır. Ancak öznenin sanat eseriyi kurduğu iletişim otonom olmayıp intersubjektif yapıdadır. Bu yönüyle de sanattaki hakikatin öznel arası bir geçerliliğe sahip olduğu sonucuna ulaşılabilmektedir.

Abstract

In this respect, the issue of art and truth remains a significant concern throughout every period. In this direction, questions such as what we should understand from the concept of truth today, where the truth in art stands in this discussion and what is the equivalent of artistic truth in life are evaluated. Using the method of analysis, the existence of truth in art is evaluated by establishing a relationship between philosophical texts and contemporary art examples. In the conclusion, it is argued that the truth in art is the direct product of the aesthetic subject's relationship with the truth and represents the art viewer's process of co-existence with the work. However, the subject's communication with the work of art is not autonomous but intersubjective. In this respect, it is concluded that the truth in art has an intersubjective validity.

Anahtar Kelimeler: Felsefe, Sanat, Hakikat

Key Words: Art, Philosophy, Truth.

* Uzuner, S., Bayraktar, L. (2025). İntersubjektif Bir Hakikat Olarak Sanat Eserinin Analizi. Sanat ve Tasarım Dergisi, (36), 303-313.

** Bu çalışma, GEBSİS II (2024) Uluslararası Genç Bilim ve Sanat İnsanları Sempozyumunda sunulan İntersubjektif Bir Hakikat Olarak Sanat Eserinin Analizi Başlıklı Bildiriden genişletilerek hazırlanmıştır.

** Bu çalışma, birinci yazarın Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Bölümü'nde yapmakta olduğu doktora tez çalışmasının çok küçük bir kısmını kapsamaktadır.

GİRİŞ

Sanat ve felsefe ilişkisi yalnızca teorik düzlemde kalmayıp, güncel sanat pratiklerinde örneklerini görebileceğimiz türden bir ilişkidir. Özellikle kavramsal ve soyut sanat tavrılarının temsilcileri olan sanatçılara baktığımızda ortaya koydukları işlerin arka planında felsefenin sorduğu bazı soruların yer aldığını görebiliriz. Rene Magritte ve Michel Foucault'nun görünüş ve gerçeklik meselesini yansıttıkları çalışmalar bu ilişkiye verilebilecek örneklerdendir. Gerçeklikle hiçbir bağı olmayan bir temsilin mümkün olduğu ve temsilin ancak düşüncenin temsili olabileceği fikriyle sanatta hakikatin görünüşle ilişkisinin kopuk olduğu düşünülmektedir (Gültekin, 2017, s.54). Pratikte modern sonrası değişimlerin de etkileriyle görünüşe yönelik tavrıdan kavramsal olana ve soyutlamaya doğru bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Teoride ise sanatın görünüşten ve yüklü olduğu kavramdan bağımsız olarak sanat eseri olma şeklini taşıdığı ve teknik olandan, endüstriyel olandan, Kant'ın tabiriyle mekanik sanatlardan ayrıldığı kabul edilir. Ancak tüm bu kabullere rağmen sessizce fısıldanan bir gerçeklik var ki pek çok çağdaş sanat çalışması gerçek anlamda sanat eseri olarak görülmez. Belki de eser ve yapıt gibi kavramlara ilave olarak “iş, ürün, proje,” gibi kavramların kullanılmaya başlanması da sanat eseri kavramının zihindeki karşılığının yeniden düşünülmesi gerektiği yönünde yorumlanmalıdır.

Değişen sanat pratikleriyle birlikte daha önce bu tür bir değişim yaşandığında kavramsal sanat tavrı gelişmiş ve Joseph Kosuth'un tabiriyle hiçbir şey eskisi gibi olmamıştır. Sonrasında benzer bir kırılma dijitalleşme ve yapay zekanın gelişimiyle beraber de görülmüştür. Fotoğraf makinesinin icadından sonra da ressamlar ve fotoğraf sanatçıları arasında bu türden bir tartışma gündeme gelmişti. Bu minvalde “Bir şey ne zaman sanat eseri olur?” sorusu dönem dönem kendini hatırlatan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Belki son çeyrekte gündemde yer edinmeye başlamış olan sanat sosyolojisi de bu sorunun önemini ve güncelliğini vurgulayan çalışmaların olduğu bir alan olarak gelişmektedir. Bu çalışmada felsefi bir temellendirmeye meseleyi tartışmaya açıp kavramsal alt yapı incelenmektedir.

Bugün sanattaki hakikati okuyabilmek adına, değişen sanat tavrı içerisinde temel felsefi sorgulamaların yeniden yapılmasına ihtiyaç vardır. Bu amaç doğrultusunda hakikat kavramı üzerinden “Bir şey ne zaman sanat eseri olur?” sorusunu tartışıldığında meselenin hem ontolojik hem epistemolojik hem de aksiyolojik bir boyutunun olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sanat ve hakikat meselesi olarak da ifade edilebilecek olan tartışmada Platon, Aristoteles, M. Heidegger, A. Danto ve Ö. Naci Soykan gibi isimleri anmak mümkündür. Platon hakikati ve amaca uygunluğu iyiyi yüceltmesi bağlamında

ahlaki zeminde temellendirmiştir (Platon, 2010, s.81). Aristoteles ise sanattaki hakikati pratik bilgelikle ilişkilendirmiştir (Aristoteles, 2022, s.44-46). Heidegger için de hakikat sanat eserinde ortaya çıkmaktadır (Heidegger, 2011, s.32). Soykan'ın "Sanat ve Hakikat" başlıklı makalesi de sanatın kendi hakikatini kendisinde var ettiğine yöneliktir (Soykan, 2013, s.144). Danto ise değişen sanat tavrına yönelik değerlendirmeler yaparak hakikat sonrası (post-truth) çağın eleştirmenleri arasına girmiştir. (Danto, 2024, s.150). Bu yönüyle sanat ve hakikat meselesi her dönem önemini korumuş bir meseledir. Bu doğrultuda günümüzde hakikat sözcüğünden ne anlaşılmalıdır, sanattaki hakikat bu tartışmanın neresinde durmaktadır ve sanatsal hakikatin yaşamdaki karşılığı nedir gibi sorular değerlendirmeye alınmaktadır. Sonuç kısmında sanattaki hakikatin; estetik öznenin hakikatle olan ilişkisinin doğrudan ürünü olduğu ve sanat izleyicisinin eserle birlikte varoluş sürecini temsil ettiği savunulmaktadır. Ancak öznenin sanat eseriyle kurduğu iletişim otonom olmayıp intersubjektif yapıdadır. Bu yönüyle de sanattaki hakikatin özneler arası bir geçerliliğe sahip olduğu sonucuna ulaşılabilmektedir. Özneler arası geçerliliğe sahip hakikatin nasıl mümkün olabileceğine dair değerlendirme için felsefi analizden ve akıl yürütmeden destek alınarak estetik iletişimin aşamaları izah edilmelidir.

ESTETİK İLETİŞİM

Felsefenin çalışma alanları incelendiğinde üç temel alana dair olduğu görülür. Bunlar ontoloji, epistemoloji ve aksiyolojidir. Ontolojide neden hiçbir şey yerine bir şeylerin var olduğu sorgulanır. Epistemolojide bilme yetisinin sınırının ne olduğu, nelerin bilinebileceği ve bilinenlerin doğruluklarına nasıl güvenilebileceği sorgulanır. Aksiyoloji ise eylem sahasını kuşatan ve nasıl yaşanması gerektiği sorusunun sorulduğu alandır. Bu kısımda neden bir insanı öldürmemeliyim, neden yalan söylememeliyim, neden iyi bir insan olmalıyım ve nasıl iyi olunur gibi sorular sorulur. Peki sanata dair sorular sorulduğunda felsefenin hangi alanında konuşuluyordur? Bu doğrultuda bu çalışmanın amaçlarından ilki sanata dair yapılacak herhangi bir soruşturmanın felsefenin her üç alanına da dahil olduğunu söylemektir. İkincisi ise sanatın hakikatle ilişkisini değerlendirmektir.

Sanata dair değerlendirmenin felsefenin her üç alanına da dahil olduğu fikrini temellendirebilmek için öncelikle sanatın felsefe içerisindeki konumunu ve felsefeyle olan ilişkisini açıklamak gereklidir. Bu çerçevede kendimiz dışındaki varlıklarla kurduğumuz ilişkiler üzerinden felsefi düşünme pratikleri arasında sanata dair soruşturma rahatlıkla konumlandırılabilir. İnsanlar olarak kendimiz dışındaki varlıklarla beş tür iletişim kurduğumuz söylenebilir. Bunlardan ilki ontolojik iletişimidir. Ontolojik iletişim temelde karşımızdaki şeyin ne türden

bir varlık olduğunu saptadığımız iletişimdir. Örnek nesne olarak kalemi ele alacak olursak şu düşünsel süreci takip etmek mümkündür: Kalem ontik bir varlıktır. Duyularımız aracılığıyla onu algılarız. Ancak kalemle olan iletişimimiz bu aşamada kalmaz. Aynı zamanda zihinsel olarak da yani epistemolojik olarak da onun kalem olduğunu biliriz. Bu adlandırma büyük oranda konsensüs içerir ve bu sebeple farklı dil ve kültürlerde farklılık gösterir. Bu aşamada nesnelerin işlevlerine bağlı olarak benzer adlandırmalar yaptığımızı görülebilir. Üçüncü iletişim ise kalemle kurduğumuz pragmatik iletişimdir. Pragmatik iletişimde bu nesnenin ne işe yaradığı sorgulanır. Bu bir kalem ve kendisiyle yazmaya yaradığı gibi örneğin saç tokası olarak da kullanılabilir. Yahut okunan bir kitabın hangi sayfasında kaldığını karıştırmamak için ayraç olarak kullanılabilir. İnsani yaratıcılığın da tam olarak bu noktada başladığı düşünülebilir. Nitekim kalemin saç tokası ya da ayraç olmadığı bilinir ancak onu sahip olduğu işlevler dışında başka işlevlerde de kullanmanın yolları aranır ve geliştirilebilir. Bu üretme varlıkla kurmuş olduğumuz pragmatik iletişimin bir sonucudur. İnsanın phronesis'ten nasılın bilgisini alıp tekhneyi yani deneyim bilgisini edinmesinin ardından tekhne onta yaptığı, ürün ortaya koyduğu bir aşamadır burası. Pragmatik iletişimin ürünü olan bu üretimler yeni işlevlerdir aynı zamanda. Ancak insanlar olarak kendimiz dışındaki şeylerle olan iletişimimiz bu üç iletişimden ibaret değildir. Buradaki yaratıcılık da sanatsal olanın açığa çıkması için yeterli olan bir aşamayı değil bize sanatla ortak bir kökü paylaşan tekhneyi yani üretimi, endüstriyel olanı, zanaata dair olanı verir. Bu aşamaya kadar bahsedilen üç iletişim çoğunlukla farkında olmadan hayatın akışı içerisinde yapılan ve deneyime dayanan şeylerdir. Sanatsal yaratım ise bundan daha fazlasına ihtiyaç duyar ve insani olanın farkını ortaya koyma imkanı veren zengin bir ortam sunar.

Dördüncü ve beşinci iletişimler ise etik ve estetik iletişimdir. Etik iletişim eylemlerin şekillendirildiği aşamadır. Kalem örneği üzerinden devam edilecek olursa kalemin ne olduğu ve ne işe yaradığı bilinir. Ancak onun nasıl kullanılması gerektiği düşünölmeye başlandığı anda onunla etik bir iletişim kuruluyor demektir. Yani kalemle neler yazmalıyız, iyi ve iyiye hizmet edecek şeyler mi yazmalı yoksa hiçbir süzgeçten geçirmeden akla gelen her şey yazılabilir mi? Diğer bir açıdan kalem yazmak içindir ama neden bir insanın hayatına kast etmek için kullanılmamalıdır? Kalemle aramızdaki iletişim bu aşamada diğer varlıkların da dahil olduğu bir boyut kazanır. Kalemle olan iletişim yalnızca yönelen özne ve yönelinen nesne arasında kapalı devre bir iletişim olmaktan çıkar. Yani diğer varlıkların da düşünölmeye başlandığı iletişimdir. Bu sebeple etik iletişim bir tür ilişkiler kılavuzu olarak da görölmeye müsaittir.

Estetik iletişim ise kalemle kurulabilecek iletişimlerin en üst seviyesidir. Yazarken daha hoş, daha göze güzel görünen formda yazma yönelimi estetik kaygının bir sonucudur. Ya da kalemler arasında bir tercih yapılırken 'Kalem

olsun, yazsın, hesaplı olsun gerisi önemli değil.’ demeyip bir de görünüşünü estetik kaygıya göre tercih etmek o nesneyle estetik iletişim kurmanın sonucudur. Tıpkı insanın yalnızca hayatta kalmak, karın doyurmak için yemek yemediği lezzetli olanı tercih ettiği ya da sadece soğuktan sıcaktan korunmayı düşünerek giyinmediği gibi. Bu aşamada ilişkileri yönlendiren estetik bir kaygının varlığından bahsedilebilir.

Yukarıda bahsedilen beş iletişim türüne benzer bir sınıflandırmayla Croce, düşünce sisteminde bu ilişkileri tinin dört değer basamağı olarak tanımlamıştır. Güzel, sezgi bilgisine yani sanat ve estetik etkinliğe karşılık gelir. Doğru (hakikat), zihin bilgisine diğer bir ifadeyle felsefe etkinliğine, fayda ekonomik etkinliğe, iyi ise ahlaki olana yani etik istemeye karşılık gelir (Croce, 2019, s.19,109). Croce; tin sistemiyle fenomen dünyanın üstünde olan ama felsefe için güvenilir ve kesin olan bir dünya bulduğunu savunur (Croce, 2019, s.113-115). Sanat, varoluşu ve kendi dışımızdaki varlıklarla kurduğumuz ilişkileri anlamamıza imkân verir. Bu yönüyle “estetik, bir bakış biçimidir, bir öngörüdür, bir genel beğeni düzenidir. Bu beğeni somutlaştıran ya da somutlaştıracak olan kurallar dizgesidir. Estetik özgün bir tasarlama biçimidir, kendine özgü yanları olan bir birleştirme biçimidir” (Timuçin, 2005, s.16). Sanatın kendimle ve başkalarıyla ilişki kurduğumuz doğal mekanizmayı desteklemesi ve varoluş sürecinin bir parçası olması sanat eserini de sıradan bir nesne olmaktan çıkarır. “Sanat yapıtının insanla kurduğu bağ ise onu salt estetik bir nesne olmanın ötesine taşır” (Serdaroğlu, 2022, s.223). Sanatın varoluş sürecinin bir parçası olması ve sanat eserinin cisimleşmiş anlamlar olması estetik beğenin öğrenilmesi gereken bir yetkinlik olduğu anlamına gelmektedir. “Estetik yaşam; estetik bakış açısı ve duygu eğitiminin sonucu ulaşılan bir yaşam biçimidir” (Bengisu, 2007, s.105). Turan Koç’un tarifıyla de sanat “hakikat ya da hayatla ilgili anlayış ya da idrakin herhangi bir dil düzeyinde mükemmel bir ifadeye kavuşturulması işidir” (Koç, 2017, s.118). Böyle bir tanım üzerinden değerlendirdiğimizde sanatın ve estetik iletişimin kurduğumuz diğer iletişimlerden bağımsız özerk bir yapıda olduğunu söylemek güçtür. Dolayısıyla bir şeyi sanat yapan nedir dendiğinde bu sorunun hem ontolojik hem epistemolojik hem de aksiyolojik bir karşılığı bulunmaktadır. Aynı zamanda ilk üç iletişimden farklı olarak etik ve estetik iletişim, öznenin özel yönelimini ve çabasını gerektiren bir yapıdadır. Bu yönüyle estetik iletişim bir bilinç ve yönelim sonucunda gerçekleşebilmektedir. Bu aşamada hakikatin durumu hem sanatçı hem de izleyici açısından ayrı ayrı ele alınmalıdır. Sanatta ne türden bir hakikatin varlığından bahsedilebileceği soruşturulmalıdır.

SANATTA HAKİKAT OLABİLİR Mİ?

Sanat, en sade ifadeyle öznenin bir eylemi ve başarısıdır. Öznenin bilinci ve yönelimi olmaksızın sanat eserinin olması mümkün değildir. Bu bilince ve yönelime dair çağdaş sanat pratiklerinden örnek vermek mümkündür. Bir şantiyede görülen tuğla yığını sanat eseri olmazken bir sergide ya da galeride görülen tuğla yığını sanat eseri olarak algılanır. Şantiyedeki tuğlalar bilinçli ve estetik kaygıyla oraya getirilmedikleri için biçim olarak estetik duruyor olsalar dahi sanat eseri değildirler. Sergideki tuğlalar ise görünüş itibarıyla şantiyedekilere benzeseler de onlardaki sanatsal öze ilgilendir ve sanatçının yüklediği anlam görmeye çalışılır. Bu da sanat eserinin oluşma sürecinin bir otomasyon olmadığını gösterir. Sanatçının sıradan olanı kendi hakikati olarak yansıtmaya o şeyi sıradan olmaktan çıkarıp bir değer alanına taşır. Estetik değer, sanatçı ve izleyici için deneyimlenebilir bir boyutu ifade eder. Felsefi anlamda da herhangi bir konuyu soruştururken duymaya alışık olduğumuz bazı kalıp anlamları yeniden düşünmeye ihtiyacımız vardır. Felsefenin düşünme eylemini sıradan bir düşünme olmaktan çıkarıp sistemli bir düşünme haline getirmesinin de bu anlamda malzemesi kavramlar olan bir sanat olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında “bir şeyin içinden çekip çıkarıp keskince tatma, önemli bir ayırma, filozofun kendine özgü sanatını oluşturur” (Soykan, 2013, s.147) demek yanlış olmayacaktır.

Bu çerçevede felsefeye bir sanat tecrübesi olarak çokça karıştırılan iki kavramın ayrımını yapmak ve anlamlarını tadıp çıkarmak gereklidir. Bunlar subjektif ve intersubjektif kavramlardır. Öznel olma yani sübjektivite öznenin özneye değişebilecek olanı, keyfi olanı ifade ederken intersubjektif ortak olarak anlaşılabilen gerçeklikleri ifade eder (Cevizci, 1999, s.668-670). Subjektif değişken olanı, intersubjektif ise paylaşılanı karşılar. Örneğin bir insanın herhangi bir tür müzik dinlemekten keyif alması subjektif, müzik dinlemenin kendisinin keyif veren bir şey olması ise intersubjektif bir gerçekliktir. İntersubjektif olanın izahı ortak duyu, ortak kültür, ortak zevk gibi kavramlarla ifade edilebilir. Ancak bu çalışmada üzerinde durulmak istenen husus hakikatin deneyimlenmesi anlamında ortak bir estetik deneyim olarak intersubjektif nitelikte olmaktır. Yani etik ve estetik iletişimle birlikte sıradan olmaktan çıkan şey değerini, sıradan olmaktan çıkmakla mı edinir yoksa sıradan olmaktan çıkarken kazandığı değerden ve anlamdan mı? Bu bağlamda sanat eserinin oluşma sürecinde sanatçı ve izleyici açısından nasıl bir süreç işlediği soruşturulmalıdır. Daha da öncesinde bu süreçte hakikatin varlığından bahsedebilme imkanının ne olduğu sorulmalıdır. Bu soruları cevaplayabilmek adına öncelikle hakikatin ne olduğunu ve hakikat kavramından ne anlaşılması gerektiğini açıklamak ihtiyacı doğmaktadır.

Hakikat (reality) hakkında yapılacak bir değerlendirmede onu doğruluk (truth) kavramıyla birlikte ele almalı ve hakikatin doğruluktan farkının ne olduğu açıklanmalıdır. Doğruluk epistemolojiye dair bir kavram olup zihinde olanı karşılarken gerçeklik ontolojiye dairdir ve dış dünyada olanı karşılar (Erdem, 2017, s.211). Yani doğruluk zihni bir değerlendirmeyken gerçeklik bu değerlendirmenin konusu olabilir. Doğru ve doğruluk ifadelerinin gündelik kullanımdaki karşılığı çoğu kez ifadelerin olgularla ve dış gerçeklikle uyumlu olup olmadığına yöneliktir. Doğruluk metafizik bir problem olduğunda ise duyuşsal algının yetersizliklerine rağmen doğruluğun bilinip bilinemeyeceği değerlendirilmeye başlanır. Bu noktada soru ‘Doğruluk nedir?’ sorusundan ‘Hakikat var mıdır ve onu bilebilir miyiz?’ sorusuna dönüşür. Böylece bu kavramın bilgiye ilişkin olduğunda doğruluk (truth); varlığa ilişkin olduğunda ise hakikat (reality) olmak üzere iki karşılığı olduğu fark edilir (Tepe, 2003, s.20-24). Yani şu an yağmur yağıyor dence ve o an dışarıda yağmur yağıyorsa bu gerçektir, hakikattir. Söylenenin dışarıdakiyle uyumlu olması doğruluk; dışarıda yağmurun yağması ise hakikattir. Yani bir tür nesneye uygunluk aranır. Bu da ortak bilgiler etrafında toplanabilmeyi sağlar. Ancak bu durum olgusal gerçeklikler için geçerlidir. Eğer yağmurun yağıp yağmadığına kolayca bakılabildiği gibi kolayca sağlaması yapılamıyorsa hakikatin olmadığı sonucuna ulaşılabilir. Örneğin ahlaki bir gereklilik olarak bencillığın durumu değerlendirilecek olsa daha önce şu an yağmur yağıyor dendiği gibi şimdi de ‘Bencillik kötüdür.’ dence bundaki hakikati bulabilmek için gidilebilecek hiçbir fiziki konum olmadığı hızlıca fark edilecektir. Bu durumda başka bir şeye ihtiyaç olduğu çok açıktır. Bu tür yargılarda hakikat arayışından vaz geçilmeli ve değişken bir zemin olduğu kabul edilmelidir düşüncesi saf dışında bırakılarak soruşturma sürdürülmelidir. Çünkü bu zemin kabul edilecek olursa yeryüzünde gerçekleşebilecek hiçbir kötülüğe itiraz etme hakkı olmayacaktır. Eğer bir özne herhangi bir eylemin ya da söylemin yanlış olduğunu düşünüyor ve kendisine karşı yapılmamasını istiyorsa bu bir hakikat iddiasında bulunduğu anlamına gelmektedir. Bu da hakikat var mıdır yok mudur tartışmasını sonlandırır. Çünkü her insanın takdir edeceği gibi kimse kendisine karşı yapılan bir kötülüğe, ‘Zaten bu konularda bir hakikate ulaşmak imkansızdı. Dolayısıyla bu yolu tercih etmek doğrudur.’ demez. İnsan hakları ve adalet gibi kavramların varlığı bu konunun delili olarak alınabilir. Dolayısıyla yapılması gereken şey var olan hakikati nasıl görebileceğimizi soruşturmadır. Aksi takdirde hakikatin ulaşılmaz, sezgisel, dogmatik bir kavram olarak algılanması sanattaki hakikati görmenin önünde engel olabilir.

Ahlak felsefesinden ödünç alınan örnek soruşturmaya sanat eseri üzerinde sürdürmek mümkündür. Sanat eserinin hakikati nedir? Eğer sanat eserinde bir hakikat yoktur denilirse bu etikte olduğu gibi çıkmaza sürükler mi? Sanat eserinde bir hakikat varsa bu fizik hakikatten ya da etikteki hakikatten farklı

bir hakikat mi olmalıdır? Soykan'ın ifadesiyle “hakikat, cisim bilgisinde cismin yalın parçalarının, ahlaksal alanda iyinin, sanatsal varlıkta güzelin karşımıza çıkmasıdır” (Soykan, 2022, s.30-31). Bir bakıma farklı hakikatlerden değil daha çok hakikatin farklı görünüşlerinden bahsedildiği söylenebilir. Hakikatin farklı yollarla görünür hale gelmesi sahip olduğumuz farklı yeti ve anlamlandırmaların sonucu olarak okunabilir. Bu okuma insanın bütünlüklü bir yapıda oluşundan taviz vermeyen bir pencere açabilecektir. Böylece sanatta güzel olarak açığa çıkan hakikate nasıl ulaşılacağı sorusu sanatı felsefe ile okumanın anahtarını verecektir. Sanat tarihine bakıldığında neyin sanat olarak algılandığının sürekli değiştiği görülür. Tarih boyunca kullanılan malzemeler, nesnelere, içerik, yöntem hatta yapan kişi yani sanatçı dahi değişime uğramıştır. Öyleyse bunların sanatı sanat yapan unsurlar olmakta yeterli oldukları düşünülemez. Tüm bu arazlar değiştiğinde ya da onlar olmaksızın sanatsal hakikatin nasıl öznelere arası bir gerçekliğe sahip olabildiği soruşturulmalıdır.

İNTERSUBJEKTİF HAKİKAT OLARAK SANAT

Sanattaki hakikate sanat eseri üzerinden ulaşılabilir. Estetik hazzın, estetik beğenin varlığı bunun bir göstergesidir. Çünkü estetik beğeni intersubjektif bir hakikattir. Sanatsal yaratım bir bakıma sanatçının kendi eylemiyle kendisini var etmesidir. Bu oluş sürecinin hakikat alanına eser aracılığıyla yansımaları, izleyicinin de onu deneyimlemesine imkan verir. İzleyici eser üzerinden kendi oluşuna yeni bir kaynak edinir. Burada bir birlikte oluş süreci vardır. O esere tanık olmak bir bilinç inşa eder. İntersubjektif bir hakikat varsa sanat yoluyla o hakikat alanına nüfuz ediliyor demektir. Sanat kendisine muhatap olan herkese bir hakikat penceresi açar. Bu anlamda “Sanattan anlamak ondan tat (beğeni) almak demektir” (Soykan, 2013, s.149). Öyleyse “Hakikatin sanat olarak gerçekleşebilmesi açısından hakikat ne demektir?” (Heidegger, 2011, s.51) Bir sanat eseri hakkındaki bilginin nesnesine uygunluğundan çok eserin kendi amacına uygunluğuna bakılır. Dolayısıyla “Bir heykeli bilgi nesnesi yapmak, herhangi bir fiziksel nesneyi bilmekle bir tutulamaz. Yani fiziksel nesnenin bilgisinde nesneye uygunluk aranırken sanat yapıtının bilgisinde yapıtın ereğine uygunluğu istenir” (Soykan, 2013, s.142). Sanattaki hakikatin özgünlük olduğu da söylenebilir. Özgün bir eserin görülmesi için beğeni sahibi olmaya da gerek kalmaz. Eserdeki özgünlük kendini izleyiciye açık eder. Nesnel yargının genel geçerliğinin yanı sıra beğeni yargısı öznelere arası bir geçerliliğe sahiptir (Soykan, 2013, s.149). Böylece keyfilik ortadan kalkmış olur. Peki bir şey ne zaman özgün olmaktan çıkar. Ya da ne zaman özgün olur? Daha önce benzeri görülmediğinde mi? Başka bir eseri anımsatmadığında mı? Yoksa yüklendiği kavramı daha önce düşünülmemiş bir biçimde düşündüğünde mi? Bu anlamda özgünlük yeterli midir?

Aslında tüm bunlar esere dışarıdan bakmak suretiyle sorulan sorulardır. Yani izleyici tarafından türetilen sorulardır. Ancak gerçekte eserin eser oluşunun arkasında sanatçının yönelmesi vardır. Sanatçının yaratması, yani sanatta yapmanın kendisi aslında bir 'olma'dır. Bu sebeple sanatta özgünlük bir zorunluluk olarak yaratıcılığa bağlanır. Çünkü eser sanatçının fiiliyle tarzının iç içe geçtiği alamet-i farikasıdır. Burada özgünlük teknik marifetten gelen görüntünün taklidinden değil, taklit edenin taklit ettiğine büründüğü olma tarzından gelir. Bu sebeple bir esere bakıldığında onda görünenden daha fazlasını içeren bir değer bağlamı yakalandığı için hayrete düşülür. Bu bağlam bireysel olan ama başkalık tecrübesi içeren ve insani özde mümkün olan ethos üzerinden taşınır. Yani muhatap olunan eser yapanın zamana karşı sabitlenmiş, dondurulmuş olma halidir, ethos'udur (Haşlakoğlu, 2016, s.194). Bu noktada Picasso'nun önemli olan bir sanatçının ne yaptığı değil ne olduğudur sözü hatırlanabilir. Picasso'nun bu ifadesinden sanatçının karakterini değil Poiesis anlamında yapma, yaratma yani olma hali anlaşılabilir. Yani aslında izleyici esere baktığında olan olmuştur. Eserin başarısı da bu 'oluş'un hakikat alanına ne kadar güçlü bir şekilde taşınmış olduğuyula doğru orantılıdır. İzleyicinin eserle muhataplığı bu hakikatin estetik deneyimle açığa çıkmasına imkan verir. Performans sanatlarının etkileyici olmaları da bu olma haline an be an tanıklık ediyor olmaktan geliyor denilebilir. Sanatçının eserinde açığa çıkan oluş dinamik bir yapıda olduğu için her eserinde ona ait bir iz görülse de hiçbir eserinde kendisini tekrar ettiğini düşünülmez. Bu yönüyle oluş, izleyicilerin yağmurun yağışını izledikleri gibi gözler önüne serilmiş bir gerçeklik kazanır. Sonuç itibarıyla sanat yeteneği bir yeti değildir. Saklı olduğu yerden bir yetenek olarak bulunup çıkarılması gerekir. Bu bağlamda eser de sanatçının beninden izler taşıyan bir sembol olarak bu bulup çıkarma sonrasında olandır. İzleyici de açığa çıkan ve ortak olarak algılanabilen hakikati deneyimleyen özne konumundadır. Yani sonuç (eser) değil süreç (estetik iletişim) önemlidir. Varlık (sanatçı) değil oluş (eserle açığa çıkan ethos) hakikattir. Bu sayede sanatçılar öldükten sonra da onların oluşuna şahit olma imkanı sürmektedir. Bu bağlamda sanatsal hakikat, ortak olarak anlaşılabilen bir hakikati sanat eseri üzerinden birlikte tecrübe edebiliyor olmaktır.

SONUÇ

Sanat eserine yönelik yürütülen soruşturmada ilk olarak güncel sanat pratiklerinde değişen sanat algısının değerlendirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu ihtiyacın ortaya çıkmasıyla birlikte estetik iletişimin insani iletişimlerin hangi evresinde kurulduğu teşhis edilmiştir. Aynı zamanda estetik iletişimin diğer iletişim türleriyle olan bağı ve onlardan hangi noktalarda

ayrıldığı tespit edilerek eser-izleyici bağı kurgulanmıştır. Bu çerçevede estetik iletişimin hem sanatçının hem de izleyicinin özel bir tür yönelimini gerektirdiği sonucu ortaya çıkmıştır. Sanat eserinin otonom bir varlık olmayışı, izleyicinin yöneliminin sıradan bir yönelme olmayışı ve sanatçının da bilinçsiz bir eyleyen olmaması halleri aynı anda bulunduğu sanatsal hakikatin gerçekleştiği söylenebilir. Buradaki buluşmanın içeriğine bakıldığında ise sanatçının eserinde kendi oluşunu yansıttığı izleyicinin de eserdeki bu oluşa ortak olduğunu görülebilir.

Hakikat kavramı olgusal ve ahlaki olana dair kabullere bağlı olarak farklı şekillerde tanımlanır. Söz konusu sanatsal hakikat olduğunda estetik iletişimin izleyicinin eserle bulunduğu yer ve süreçte aranması gereklidir. Sanatsal hakikatin intersubjektif bir hakikat olarak tanımlanabilmesi ortak olarak anlaşılabilen bir şekilde izleyicinin deneyimine sunulmuş olmasından ileri gelmektedir. Bu yönüyle eser kendindeki oluşun kendisini izleyenlerdeki oluşa katılmasıyla birlikte hayatta kalır. Eser, kendisiyle deneyimlenen özneler arası hakikatle, sanatçıyı ve eseri aşan bir varoluş sürecinin paydaşı olur. Böylece insani varoluş estetik bir boyut kazanarak sıradan olmaktan çıkar. Bu açıdan sanatla meşgul olan insanların kendilerindeki değişimi edinilen hakikat deneyiminin bir ürünü olarak okumak da mümkündür. Sonuç itibarıyla eser, sanatçının ve izleyicilerin ortak bir varoluş zemininde buluşmaları bakımından intersubjektif bir hakikat mekanı olarak görülebilir.

KAYNAKÇA

- Aristoteles (2022). Nikomakhos'a Etik (5.Baskı). (F. Akderin Çev.). Say Yayınları.
- Bengisu, H. (2007). Estetik Yaşam. ICANAS 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresinde sunulan bildiri, Ankara.
- Cevizci, A. (1999). Felsefe Sözlüğü (3.Baskı) Paradigma Yayınları.
- Croce, B. (2019). İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik (1.Baskı) (İ. Tunalı Çev.). Fol Yayınları.
- Danto, A. (2024). Sanat Nedir. (6.Baskı). (Z. Baransel Çev.). Sel Yayınları.
- Erdem, Ö. F. (2017). William James'te Hakikat Problemi. Marife Dini Araştırmalar Dergisi, (17/2), 209-235.
- Gültekin, A. C. (2017). Michel Foucault'nun Magritte Yorumu ve Sözcük Nesne Kopukluğu. Dört Öge Dergisi, (6:12), 49-63.
- Haşlakoğlu, O. (2016). Platon Düşüncesinde Tekhne Sanat ve Felsefenin Ortak Kökeni Üzerine Bir İnceleme, Sentez Yayıncılık.
- Heidegger, M. (2011). Sanat Eserinin Kökeni, (2.Baskı). (F. Tepebaşılı Çev.). De Ki Yayınları.
- Koç, T. (2017). İslam Estetiği. (7.Baskı). İSAM Yayınları.
- Platon (2010). "Gorgias" Diyaloglar, (7.Baskı). (M. Bayka Haz.). Remzi Kitabevi.
- Serdaroğlu, F. (2022). Etik ve Estetik Değerler Bağlamında Sanatın İşlevi ve Sinema. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (4/2), 221-248.
- Soykan, Ö. N. (2022). Estetik ve Sanat Felsefesi. (2. Baskı) Bilge Su Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2013). Sanat ve Hakikat. Beytülhikme An International Journal of Philosophy, (3:1), 139-150.
- Tepe, H. (2003). Platon'dan Habermas'a Felsefede Doğruluk ya da Hakikat. (2.Baskı). İmge Kitabevi.
- Timuçin, A. (2005). Estetik (7.Baskı). İstanbul, Bulut Yayınları.

MÜZE KOLEKSİYONLARININ SERGİLENMEYE HAZIRLANMASINDA KORUMA VE ONARIM UYGULAMALARI: TÜRKİYE BAROLAR BİRLİĞİ HUKUK MÜZESİ ÖRNEĞİ

CONSERVATION AND RESTORATION PRACTICES IN THE EXHIBITION PREPARATION OF MUSEUM COLLECTIONS: THE CASE OF THE UNION OF TURKISH BAR ASSOCIATION LAW MUSEUM

Öğr. Gör. Dr. Elif Saraç

Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
arkelifsarak@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7822-6590

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 23 Mayıs 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 25 Haziran 2025

Öğr. Gör. Simin Şay

Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
siminsay@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2421-8560

Öz

Müze koleksiyonlarının konservasyonu, koleksiyonun niteliği ve niceliği, sergilenmesine karar verilen objelerin mevcut korunma durumları, uygulanacak etkin ve önleyici koruma işlemleri, sergi sırasında sürekli bakım gibi süreçlerin birlikte değerlendirilmesini gerektirir. Temel amaç, müzelerdeki farklı malzemelerden üretilmiş, farklı korunma durumlarına sahip kültür varlıklarının koruma açısından güvenli şartlarda ve anlaşılabilir bir düzende sergilenmesini sağlamaktır. Türkiye Barolar Birliği Hukuk Müzesi koleksiyonunda yer alan ve büyük oranda arşiv niteliği taşıyan kâğıt malzeme üzerine üretilmiş objelerin sergilenmeye hazırlanma süreci, disiplinler arası bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Bu makale, söz konusu süreçte izlenen konservasyon stratejilerini ve uygulanan teknik yöntemleri sistematik olarak ele almayı amaçlamaktadır.

Abstract

The conservation of museum collections requires a comprehensive evaluation of various factors, including the nature and quantity of the collection, the current condition of the objects selected for display, the implementation of effective and preventive conservation measures, and continuous maintenance during the exhibition. The primary goal is to ensure that cultural assets made from different materials and possessing varying states of preservation are exhibited under safe conditions and in an understandable manner. The preparation process for exhibiting objects in the Union of Turkish Bar Association Law Museum collection—most of which are archival in nature and made of paper materials—has been approached through an interdisciplinary perspective. This article aims to systematically address the conservation strategies followed and the technical methods applied during this process.

Anahtar Kelimeler: Konservasyon, Kâğıt objeler, sergileme, Önleyici koruma, Türkiye Barolar Birliği Hukuk Müzesi.

Key Words: Conservation, Paper objects, Preventive conservation, Exhibition, Union of Turkish Bar Associations Law Museum

GİRİŞ

Ülkemizin ilk ve tek hukuk müzesi olan Türkiye Barolar Birliği Hukuk Müzesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından tescillenmiştir. Türkiye Barolar Birliği Hukuk Müzesi, Avukat Vedat Ahsen ÇOŞAR'ın Ankara Barosu Başkanlığı döneminde, 21 Aralık 2005 tarihinde Ankara Barosu Eğitim Merkezi'nde açılmıştır. Kuruluş aşamasında küratörlüğünü Avukat Argun BOZKURT üstlenmiştir. Avukat Prof. Dr. Metin FEYZİOĞLU'nun Ankara Barosu, Avukat Vedat Ahsen COŞAR'ın Türkiye Barolar Birliği Başkanlıkları döneminde, 2 Şubat 2012 tarihinde Türkiye Barolar Birliği'ne nakledilerek, 5 Nisan 2012 tarihinde ziyarete açılmıştır. Müze, 6 Haziran - 1 Kasım 2018 tarihleri arasında yenilenmiş; iç dekorasyonu, sergileme teknikleri değiştirilerek ve sergilenecek objeler belirlenerek bugünkü modern görünümüne kavuşmuştur. Eş zamanlı olarak müze koleksiyonunda yer alan diplomaların, ruhsatnamelerin ve çeşitli hukuki belgelerin korunma durumlarının tespiti ve gerekli koruma-onarım çalışmaları Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yapılarak sergiye hazır hale getirilmiştir.

Müze koleksiyonunda, düşünce ve uygarlık tarihinin gelişimine paralel olarak hukukun geçirdiği tarihsel dönüşümü görsel olarak yansıtan objeler ve belgeler bulunmaktadır. Envanter, çeşitli dönemlere ait çivi yazısı tabletlerin reproduksiyonları, çeşitli malzemelerden üretilmiş heykeller, hukukçular tarafından kullanılmış ve müzeye bağışlanmış yazı takımları ve daktilolar, diploma ve ruhsatnameler, çeşitli ülkelerin hukuk adamlarının kullandıkları cüppeler, Osmanlı Dönemi hukuk adamlarının kullanmış olduğu çeşitli kıyafet örnekleri, tarihte yer etmiş bazı davalara ait belgeler, Osmanlıca hukuk kitapları, hukukla ilgili kişilere ait fotoğraflar ile antik çağlardan başlayarak günümüze kadarki süreçte hukuk dünyasında görsel bir yolculuk sunmaktadır.

Çalışma, Türkiye Barolar Birliği Hukuk Müzesi koleksiyonundaki kağıt temelli 123 adet objede gerçekleştirilen, sergi öncesi durum tespitinden, etkin koruma ve sergileme çözümleri de dahil tüm koruma uygulamalarını ele almaktadır.

MÜZEDE GERÇEKLEŞTİRİLEN KORUMA ONARIM ÇALIŞMALARI

Korunma Durum Belirleme Çalışmaları

Müze koleksiyonlarında gerçekleştirilen korunma durum tespit çalışmaları, koleksiyondaki objelerin mevcut durumunu inceleyerek korunma seviyesini belirlemeyi hedeflemektedir. Bu süreçte, objelerdeki olası bozulmaların türleri ve nedenleri de belirlenmeye çalışılmaktadır. Tarama sonucunda elde edilen veriler, objelere uygulanacak etkin ya da önleyici koruma çalışmalarının

planlanabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu çalışmalar tüm koleksiyonun taranması şeklinde yürütülebilmekte ya da koleksiyondaki objeler hakkında genel bir yorum yapılabilmesine olanak sağlayacak bir grup obje üzerinde de yapılabilmektedir. Ancak daha önce herhangi bir durum tespit çalışması yapılmamış koleksiyonlarda, tüm koleksiyonun taranması daha sağlıklı verilere ulaşılabilmesini sağlamaktadır.

Korunma durum belirleme taramasından elde edilen veriler koleksiyonda yapılacak çalışmaları şekillendirmektedir (Keene, 2002, s.139). Koleksiyonda etkin korumaya ihtiyaç duyan objelerin ve bunların öncelik sıralarının belirlenmesi korunma durum taramasının ana hedeflerindedir. Ayrıca objelerde meydana gelen bozulmalar ve diğer tüm değişimlerin tespiti ve takibi ile bunların azaltılması ya da ortadan kaldırılması için gereksinim duydukları önleyici ve etkin koruma uygulamalarının kapsamının belirlenebilmesi ve tüm bu süreçler için gerekli planlama ve bütçenin oluşturulabilmesi de hedefler arasındadır.

Türkiye Barolar Birliği Hukuk Müzesi koleksiyonunda yukarıda bahsi geçen hedeflerle öncelikle korunma durum tespiti gerçekleştirilmiştir. Koleksiyonda daha önce herhangi bir korunma durum tespiti gerçekleştirilmediği için ruhsat, berat gibi hukuki belgeler ve kitap ve ciltli evraklar olmak üzere kütüphane materyallerini de içeren 123 adet kâğıt esaslı objenin tamamı çalışmaya dahil edilmiştir.

Çalışmada kullanılan tarama formları, objelerin fiziksel özellikleri, üretim teknikleri, kullanılan hammaddeler ve mevcut korunma seviyeleri gibi çok boyutlu bilgileri içerecek şekilde yapılandırılmıştır. Hazırlanan tarama formlarına öncelikli olarak mevcut envanter sisteminde yer alan bilgiler aktarılmıştır. Ardından tüm objelerin boyutları, kâğıt türü ve gramajı, el yapımı ya da makine yapımı gibi üretim teknikleri gibi fiziksel özellikleri ile üretimlerinde kullanılan malzeme ve teknik hakkındaki bilgiler de eklenmiştir. Tüm koruma planlamasına temel oluşturacak en önemli faktörlerden biri olan durum taramasında objelerin mevcut korunma durumları ve dereceleri ile tespit edilen bozulma tipolojisi ve bunlara neden olan faktörlere dair detaylar kayda alınmıştır. Çalışmalar sırasında bozulmaların tespiti için görsel inceleme yapılmıştır. Detaylı incelemelerin gerektiği, özellikle foxing gibi bozulmaların tespiti için çözünürlüğü yüksek dijital mikroskoptan yararlanılmıştır. Bu amaçla büyütme kapasitesi 200x'e kadar ulaşan dijital mikroskop kullanılmıştır. Yapılan bu incelemelerle, liflerin yüzey yapısı, küf sporları ve mürekkeplerdeki dağılmalar gibi mikro düzeydeki bozulmalar belgelenmiştir. Yapılan incelemeler neticesinde yırtıklar, kıvrılmalar, eksik parçalar, cilt deformasyonları gibi fiziksel bozulmalar; asitlenmeye bağlı kahverengileşme, kâğıt gevrekleşmesi,

foxing gibi kimyasal bozulmalar; mikroorganizma kaynaklı renk değişimleri ve küf izleri gibi biyolojik bozulmalar tespit edilmiştir. Bu değerlendirmeler yapılırken mevcut bozulma tür ve nedenlerinin tespiti kadar bozulmanın düzeyinin de belirlenmesi büyük önem taşımaktadır (Keene, 2002, s.144-145, Keene, 2005, s.71). Tespit edilen her bozulma, objeler üzerinde aynı derecede tahribat oluşturmamaktadır. Bu nedenle özellikle kimyasal ya da ya da biyolojik bozulmaların tür ve dereceleri yapılacak müdahale önceliğini etkilemektedir. Örneğin yalnızca yırtıklar ya da kat izleri olan objelerden asit sorunu olan objeler etkin koruma sıralamasında daha öncelikli olmalıdır.

Bozulma tipolojisi, koleksiyondaki objelerin bozulmasına neden olan temel faktörleri de ortaya çıkarmıştır. Buna göre, uygun olmayan kullanım ve sergileme koşulları, depolamada kullanılan asitsiz olmayan muhafaza malzemeleri, ışık maruziyeti, yüksek bağıl nem oranı gibi çevresel etmenler bozulmaların nedeni olabilecek faktörler olarak kaydedilmiştir.

Elde edilen bulgular, koleksiyonda müdahale gerektiren objelerin belirlenmesini ve bu objelere yönelik önceliklendirilmiş koruma planlarının oluşturulmasını ve gerçekleştirilmesini mümkün kılmıştır. Aynı zamanda, gelecekte yapılması muhtemel koruma uygulamalarının kapsamının ve bu süreçler için gerekli bütçe, insan kaynağı ve malzeme planlamasının oluşturulmasına da temel sağlamaktadır.

Objelerin etkin koruma öncelik dereceleri, o objenin durumunu sınıflandırmak için kullanılan durum tanımlayıcılarıdır. Bu tanımlamalara göre koruma-onarım yöntemleri belirlenmektedir. Buna göre koleksiyonda yapılan çalışmaya konu olan objeler için aşağıdaki tanımlamalar yapılmıştır (Corr, 2000, s.34; Keene, 2005, s.71, 73).

Çok Zayıf; Durum tanımlayıcısı olarak en yüksek öncelik derecesi verilen öğeler son derece hassas yapıdadır ve muhtemelen parçalanmıştır. Bir veya birden fazla bozulmanın neden olduğu hasar söz konusudur. Kağıt bazlı objelerde foxing, asitlenme, mantar gibi mikrobiyolojik oluşumlar, tahrip gücü yüksek olarak nitelendirilir. Bu tür bir bozulmanın tespitinin yapıldığı objelerde acil etkin koruma- işlemlerine ihtiyacı duyulur.

Zayıf; Bu gruptaki objeler, laboratuvarında acil müdahale ihtiyacı açısından bir önceki dereceye göre daha iyi durumdadır ancak etkin koruma işlemlerine yine de ihtiyaç duyarlar. Plastik bantlar içermezler, ancak tutkal bazlı bir yapıştırıcıya sahip bir kağıt bant içerebilirler. Yırtıklar, su gelgit lekeleri, düşük pH, foxing, sararma ve yüzey kirleri mevcut olabilir.

Orta; Objede bir veya birkaç bozulma görülse de bunlar objenin fiziksel bütünlüğünü etkileyecek nitelikte değildir. Bozulmalar aktif olsa da gelişimi

ve yayılımı yavaştır. Genellikle bölgesel ve/veya yüzeysel düzeyde kalan bu bozulmalar çevresel faktörlere karşı da düşük hassasiyet gösterir. Etkin koruma işlemleri için bekleyebilecek ve genellikle bu bekleme sürecinin önleyici koruma yöntemleri ile düzenlenebileceği gruptur.

İyi; Koleksiyonda stabil olarak değerlendirilen objelerdir, genellikle nötre yakın bir pH değerine sahiptir ve konservasyon laboratuvarında işlem yapılmasına ihtiyaç duymazlar. Bu gruptaki objeler daha günümüze yakın tarihlerde oluşturulmuş, kararlı olan ve herhangi bir etkin koruma uygulaması gerektirmeyen objelerdir.

-Müze koleksiyonunda yapılan korunma durum tespiti ile, etkin koruma ihtiyacı olan objeler ve bunların öncelik sıraları belirlenmiştir. Bu aşamada koleksiyondaki objelerin korunma durumlarının derecesine göre durumu iyi olandan kötü olana doğru bir sıralama yapılarak müdahale öncelikleri tespit edilmiştir. Koruma onarım işlemleri yapılacak obje sayısının yanı sıra bunlar için hangi yöntem ve malzemelerin kullanılacağı, uygulamanın nerede yapılacağı da (laboratuvar, müze vb.) ortaya çıkarılmıştır. Buna göre 43 objenin durumu iyi, 41 objenin orta, 31 objenin zayıf, 8 objenin durumlarınınsa çok zayıf olduğu anlaşılmıştır. Zayıf ve çok zayıf grubuna giren objelerde, asit tahribatı, eski onarımlardan kaynaklanan kimyasal ve biyolojik tahribat gibi, objelerde ileri derecede hasara neden olacak bozulmalar tespit edilmiş ve bunların, öncelikli olarak etkin korumaya alınmalarına karar verilmiştir. Bu bilgiler ışığında, objelerin ihtiyaçları kapsamında yöntem, kapsam, gerekli malzemeler, laboratuvar ve personel imkanları dikkate alınarak bir etkin koruma planlaması yapılmıştır. Öncelikli olarak çok zayıf grupta yer alan 8 objenin, müzede sergilemeye yönelik diğer çalışmalar devam ederken, eş zamanlı olarak koruma laboratuvarında koruma onarım işlemlerinin yapılmasına karar verilmiştir.

-Objelerin ihtiyaç duyduğu önleyici koruma yöntem, malzeme ve donanım belirlenmiştir. Burada elde edilen bilgiler paketlenme, depolama ve/veya sergileme yöntem, malzeme ve donanımının tamamen yenilenmesi gerekliliğini ortaya koymuştur. Bozulmaların sebep olacağı tahribatların değerlendirilmesi, aynı zamanda sergileme ve depolama yöntem ve malzemelerinin seçimini de etkilemektedir. Koleksiyonda, asit oluşumu tespit edilen objeler için asitsiz depolama ve sergileme materyallerinin kullanılmasına karar verilmiştir.

-Müzede bulunan ve çalışmaya dahil edilen objelerin tamamının sergilenmesi söz konusu değildi. Bu nedenle, kurum yetkilileri, müze uzmanları ve konservatörler ortak bir değerlendirme süreci yürüterek, istenen konu bütünlüğüne uygun objeleri seçmişlerdir. Etkin koruma önceliği değerlendirilirken sergileme kararı da göz önünde bulundurulmuştur. Seçilen objeler içerisinde etkin koruma önceliği olan objeler belirlenmiştir. Buna göre hem durumları acil müdahale

gerektiren hem de müzenin açılışında sergilenmesi planlanan objeler dikkate alınarak öncelik oluşturulmuştur. Bu aşamadan sonra durum tespit çalışması, sergileme kararı sonuçları ele alınarak etkin koruma için gerekli süre, malzeme, teçhizat, personel ihtiyaçları belirlenmiştir.

Sergilenecek objeler için istenen sergi temasına/temalarına uygun planlamalar yapılmıştır. Ziyaretçilerin, sergilenen objeleri ve bunların hikâyesi ile tema arasındaki bağlantıyı kurmalarına yönelik tasarımlar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ancak bu düzenlemeler yapılırken objelerin korunması yönündeki ihtiyaçları göz önünde bulundurulmuştur.

Etkin Koruma Uygulamaları

Etkin koruma, kültür varlıklarının üretildikleri malzeme ve üretim teknikleri ile zaman içerisinde karşı karşıya kaldıkları fiziksel, kimyasal ve çevresel etkenlerin birlikte değerlendirilmesiyle yürütülen müdahale süreçlerini kapsamaktadır. Bu müdahaleler, objelerin yapısal bütünlüğüne zarar vermeden, geri dönüşümlü malzeme ve yöntemlerle en az müdahale esasına uygun şekilde gerçekleştirilir ve her bir müdahale, yalnızca bozulmanın durdurulmasını değil, aynı zamanda objelerin gelecek kuşaklara sağlıklı biçimde aktarılmasını hedeflemektedir.

Koleksiyonda yer alan ve mevcut korunma durumları “çok zayıf”, “zayıf” ve “orta” olarak değerlendirilen objeler arasından sergilenmesine karar verilenler için, ihtiyaçları doğrultusunda etkin koruma işlemleri uygulanmıştır. Her bir obje için öncelikle ayrıntılı belgeleme çalışmaları gerçekleştirilmiş, ardından yüzey özellikleri ve malzeme türüne uygun olarak mekanik ve/veya ıslak temizlik yöntemleri tercih edilmiştir. pH ölçümleri sonucunda asidik özellik gösteren materyallerde, gerekli görüldüğü durumlarda asitten arındırma işlemi uygulanmıştır. Ayrıca, objelerde tespit edilen fiziksel bozulmalar doğrultusunda, yırtıkların sağlamaştırılması ve eksik kısımların tamamlanmasına yönelik işlemler gerçekleştirilmiştir.

Söz konusu objelere uygulanan koruma işlemleri görsel olarak benzerlik göstermektedir ve tekrarlayan bir yapıya sahiptir. Bu doğrultuda, çalışmada yalnızca özgün nitelikler taşıyan ve temsili değeri yüksek örneklerin fotoğraflarına yer verilmiştir.

Belgeleme: Kültür varlıklarını koruma alanında bilimsel yaklaşımın benimsenmesinden itibaren, belgeleme çalışmaları konservasyon uygulamalarının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Belgeleme, etkin ve önleyici koruma uygulamalarının öncesinde, uygulama sırasında ve sonrasında kesintisiz olarak sürdürülmektedir. Bu süreçte, objelere ait kimlik bilgileri, objeler üzerinde tespit edilen bozulmalar, üretimlerinde kullanılan malzeme

ve tekniklerin yanı sıra koruma uygulamalarında tercih edilecek yöntem ve malzemelere ilişkin detaylı bilgiler de kayıt altına alınmaktadır. Böylece yapılan müdahalelerin obje üzerindeki etkileri izlenebilir hale gelirken aynı zamanda gerçekleştirilen işlemler öncesi ve sonrasındaki durumlarının karşılaştırmalı olarak değerlendirilebilmesine olanak sağlamaktadır.

Türkiye Barolar Birliği Hukuk Müzesi koleksiyonda yürütülen durum tespit çalışmaları sonucunda, her bir objeye özel koruma gereksinimleri belirlenmiş ve uygulanacak etkin koruma yöntemleri şekillendirilmiştir. Bu doğrultuda gerçekleştirilen başlıca uygulamalar aşağıda açıklanmıştır.

Temizlik: Kâğıt objeler üzerinde bulunan toz, kullanım izleri, mantar sporları, böcek dışkıları ve diğer birikintilerin giderilmesi işlemidir (Giordano, 2000, s. 116). Mekanik/kuru ve ıslak temizlik olmak üzere iki aşamalıdır. Mekanik temizlik uygun kalınlık ve yumuşaklıkta fırça ve silgiler gerçekleştirilebileceği gibi düşük güçlü bir vakum cihazı da kullanılabilir. Islak temizlik ise su ya da kirin cinsine göre belirlenecek solüsyonlar ile uygulanmaktadır.

Yıkama, leke çıkarma, ağartma ve asitsizleştirme, kâğıttaki lekeleri veya genel koyulaşmayı gidermek için kullanılan ıslak işlemlerdir, ancak bunlar yalnızca doğru mürekkep ve pigment çözünürlük testlerinden sonra gerçekleştirilebilirken, kuru temizleme her zaman gerekli bir ön işlemdir. Doğru şekilde gerçekleştirilirse, en az agresif olanıdır ve sonraki işlemleri önleyebilir veya kapsamını en aza indirebilir. Kirin mekanik olarak uzaklaştırılması, su emiliminden kaynaklanan liflerin şişmesi sırasında toz parçacıklarının veya diğer kirlerin liflerin aralıklarına yerleşmesini önlemek için de uygundur. Mekanik temizlik yöntemlerinin yetmediği yahut objelerde aşınmaya neden olabileceği durumlarda kimi zaman çözücülerin de dahil edildiği ıslak temizlik işlemleri uygulanabilir. Ancak bu noktada dikkat edilmesi gereken birtakım noktalar söz konusudur: Müdahalenin gerçekten gerekli olup olmadığı; söz konusu lekenin, belgenin okunabilirliğini tehlikeye atıp atmadığı; objenin tüm bileşenlerinin, kullanılacak çözücüye karşı hassasiyetinin olup olmaması; yapılacak işlemin, objelerin yapısal ve estetik bütünlüğüne zarar verip vermeyeceği; kullanılacak yöntem ve malzemenin işlemleri yapacak koruma uzmanının sağlığı üzerinde olumsuz etkilere sebep olup olmayacağı değerlendirilmesi gerekmektedir.

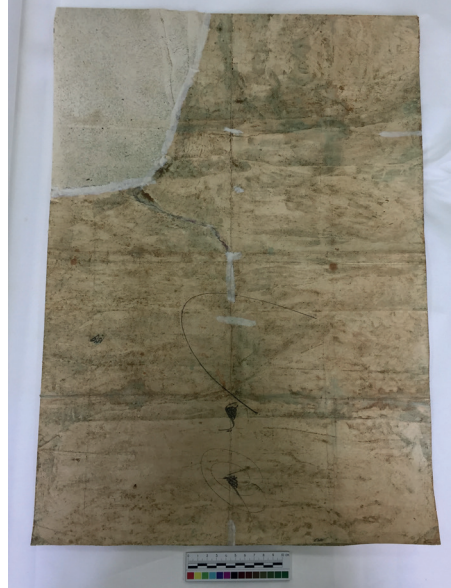
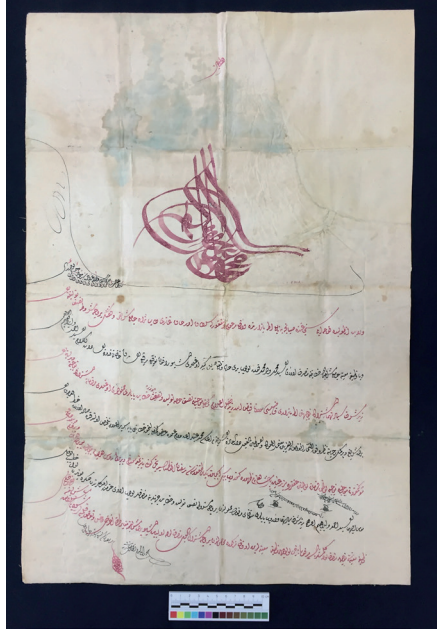
Müze koleksiyonunda, etkin koruma uygulaması yapılan tüm objeler üzerinde oluşan tozlanma ve diğer tüm kirlerin uzaklaştırılması için temizlik işlemi yapılmıştır. Uygulamalar mekanik/kuru ve ıslak temizlik olmak üzere iki aşamada gerçekleştirilmiştir.

Koleksiyondaki objelerde öncelikle yumuşak fırçalar, bistüri ve çeşitli silgiler kullanılarak mekanik temizlik yapılmıştır. Fırçalar dışında genel olarak nötr bir

pH değerine sahip Wishab süngerleri kullanılmıştır. Silme işleminin ardından, silgi kalıntıları yumuşak fırçalarla objelerden uzaklaştırılmıştır. Mevcut korunma durumu oldukça hassas olan objelerde ise toz silgi tercih edilmiştir. Böylece objedeki yüksek kuruluktan kaynaklanabilecek kırılmalar ve parça kopmalarının önüne geçilmiştir. Mekanik temizliğin bir diğer aşamasında ise yüzeyde görülen çeşitli kalıntılar ve işlevini yitirmiş eski onarımlar ve plastik bantlar da bistüri yardımı ile çıkartılmıştır (Görsel 1, 2, 3, 4). Taşıyıcı olarak kullanılan, özelliğini yitirmiş ve obje üzerinde fiziksel ve kimyasal hasara neden olabilecek tekstiller uzaklaştırıldı (Görsel 5, 6, 7).



Görsel 1, 2, 3, 4: 1340 (1924) Taksimâtına Göre Taksimât-ı 'Adliyye Haritası I (Adliye Teşkilatı Haritası)'nın kuru ve ıslak temizlik uygulamaları (Elif SARAÇ Kişisel Arşivi- 2017)



Görsel 5, 6, 7: 1229 (1814) tarihli Atama Beratı'nın 2 taşıyıcı tekstilden uzaklaştırılması (Elif SARAÇ Kişisel Arşivi- 2017)

2. II. Mahmud Tuğralı, 23 Ağustos 1814 (7 Ramadan 1229) tarihli, Anadolu Kocaeli Sancağında, Sapanca'ya tabi Adapazarı'nda Sultan Orhan Gazi Camii'nde nisf tevliyet (Yakıf mallarının yönetimi) ve hatiplik ile görevli es-Seyyid Mehmed oğlu Mehmed vefat etmiş olduğundan, oğulları Seyyid Ahmed ve İbrahim Edhem Efendilere aynı camiide hatiplik ve nisf tevliyet verildiğini gösteren berattır.

Mekanik temizliğin yeterli olmadığı durumlarda ıslak temizlik uygulanmıştır. Bu aşamada öncelikle kullanılacak su ve diğer organik çözücülerin objeler üzerinde herhangi bir hasara sebep olup olmayacağı test edilmiştir. Ardından uygun görülen objeler, ıslak temizlik işlemlerine tabi tutulmuştur. Islak temizlik ile, objelerin daha önce buldukları alanlarda sürekli nem alıp vermeleri sonucu lifler arasına yerleşmiş ve mekanik temizlik ile uzaklaştırılması mümkün olmayan partiküller ve su lekeleri giderilmiştir. Özellikle pas ve foxing gibi koyu lekelerin görüldüğü objelerde lokal kimyasal uygulamalar ile lekeler hafifletilmiştir.

Asitten Arındırma: Selüloz esaslı materyallerin bozulmasında en kritik rol oynayan kimyasal süreçler, asidik bileşiklerin oluşumuna neden olan reaksiyonlardır. Kâğıdın asidik karakteri hem üretim sürecinde kullanılan malzemelerden hem de hava kirliliği, asidik gazlar, uygun olmayan depolama koşulları gibi çevresel etmenlerden kaynaklanabilir.

Bir kâğıtta pH değeri genel olarak 7'nin altında ise asidik, 7'nin üzerinde ise bazik olarak değerlendirilir. Kâğıdın optimum pH seviyesi 7,5 civarındadır, pH değeri 5'in altında olan her kâğıt kısa sürede bozulmaya mahkumdur. Kâğıdın kahverengileşmesi, keskin koku ve sayfaların arkasında mürekkep akması asitlenme belirtileri arasında kabul edilir (Cheradame ve diğerleri, 2003, s.227).

Asitten arındırma, kâğıdın asitlik derecesini ve dolayısıyla ortaya çıkan kahverengileşmeyi azaltmayı ve aynı zamanda yeni asit oluşumlarını nötralize etmek için bir alkalın rezervi sağlamayı amaçlayan bir müdahaledir. Objelerin genel korunma durumları, mürekkep ya da boyaların içeriklerine göre sulu veya susuz olarak uygulanabilen yöntemler mevcuttur (Blüher ve Vogelsanger, 2001, s.982)

Çalışmaya dahil olan kâğıt bazlı objelerde, selüloz liflerinin asit hasarına karşı dayanıklılığını değerlendirmek amacıyla öncelikle pH ölçümleri gerçekleştirilmiştir. Bu işlemde, Hanna HI 8424 model pH metre cihazı, düz yüzeylerden ölçüm alımına uygun olarak tasarlanmış düz yüzey probu ile birlikte kullanılmıştır. Ölçümler, doğrudan malzeme yüzeyine minimum zarar verecek şekilde nemlendirilmiş pH tampon çözeltileri aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda, pH değeri 5.0'ın altında olan materyallere asidik hidroliz riskinin yüksek olması nedeniyle deasidifikasyon işlemleri uygulanmıştır.

Özellikle kitap formatındaki materyallerde yaprakların sökülmesini gerektirmeyen, suda çözünebilir mürekkep ve pigmentlerin bulunduğu örneklerde de mürekkep akması veya renk dağılması gibi geri dönülemez

hasarlara neden olmayan gazlı deasidifikasyon yöntemi tercih edilmiştir. Deasidifikasyon işlemi sonrası materyallerin pH değerleri yeniden ölçülmüş, selülozik yapının kimyasal stabilitesi sağlanmaya çalışılmıştır.

Yırtıkların Sağlamaştırılması ve Eksik Kısımların Tamamlanması: Objeler üzerindeki yırtıklar ve eksik kısımlar, estetik açıdan en rahatsız edici hasarlar arasında yer alsa da geri dönüştürülebilir uygun malzemelerle yapılan onarımlar sonucunda estetik kaybın telafisi mümkündür.

Koleksiyonda fiziksel hasar gözlemlenen kâğıt materyallerde, yırtık ve eksik kısımlar, geri döndürülebilirlik ve kimyasal uyumluluk esas alınarak onarılmıştır. Onarım işlemlerinde genellikle metil selüloz ve buğday nişastası gibi, kâğıtla biyolojik ve kimyasal etkileşime girmeyen, pH açısından nötr yapıştırıcıların kullanımına dikkat edilmiştir. Uygulamalar sırasında, orijinal malzemenin lif yapısı ve gramajına uygunluk açısından kozo ve gampi liflerinden üretilmiş çeşitli Japon kâğıtları kullanılmıştır.

Eksik alanların tamamlanmasında, kullanılan Japon kâğıtlarının orijinal objeyle renk ve doku açısından uyumlu olmasına özen gösterilmiş, yapısal desteğin yanı sıra estetik bütünlük de gözetilmiştir (Görsel 8, 9). Tamamlanan alanlarda, ton farklılıklarının görsel algıyı bozduğu durumlarda, orijinal objeyle karıştırılmayacak biçimde ayırt edilebilirlik ilkesine bağlı kalınarak, sulu boya ile tonlama yapılmıştır.



Görsel 8, 9: 1340 (1924) Taksimâtına Göre Taksimât-ı Adliyye Haritası'nın eksik kısımlarının tamamlanması öncesi- sonrası durumu (Elif SARAÇ Kişisel Arşivi-2017)

Gerçekleştirilen tüm işlemlerde, objelerin özgünlüğünü ve tarihi bütünlüğünü koruma ilkesi temel alınmış, müdahalelerinin hem estetik hem de yapısal olarak objeye zarar vermeden destekleyici olması amaçlanmıştır.

Sergilemeye Yönelik Düzenlemeler

Müze koleksiyonlarının sergilenmesi, kamuya yönelik bir paylaşım amacının ötesinde, koleksiyon öğelerinin korunmasını da içeren titiz bir süreci zorunlu kılmaktadır. Sergilenecek objelerin malzeme yapıları, mevcut fiziksel durumları ve ışık, sıcaklık, nem gibi çevresel faktörlere olan hassasiyetleri göz önünde bulundurularak yapılan sergi hazırlıkları, konservasyon biliminin temel ilkeleri doğrultusunda yürütülmelidir. Bu bağlamda, özellikle kâğıt esaslı materyallerin sergilenmesinde önleyici koruma önlemleri büyük önem taşımaktadır.

Çalışmaya konu olan müze gibi tematik müzelerde objelerin doğru sergilenmeleri dışında müzenin tümünün ve bölümlerinin “tema”larının da ortaya çıkarılması için çeşitli tasarımlar yapılmaktadır (Aykut, 2021, s.768-770). Bu sebeple sergilemede kullanılan objelerin görünürlüğünün artırılması, objelerin ve müzenin izleyiciler ile iletişiminin desteklenmesi, objelerin ve müzenin vermek istediği mesajın kuvvetlendirilmesi için sergi ve tema tasarımı çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Ziyaretçi deneyimini kişiselleştiren, koleksiyonları tema ve anlatılar aracılığıyla sunarak çok duyulu bir öğrenme süreci sağlamak, böylece ziyaretçilerin objelerle etkileşime geçerek düşünme, yorumlama ve keşfetme fırsatı elde etmeleri hedeflenmiştir.

Müzedeki sergilenecek objelerin seçiminde, öncelikle objelerin korunma durumu dikkate alınmakta; fiziksel olarak sergilenmeye uygunlukları değerlendirilerek zarar görmeyecekleri koşullar sağlanmaktadır. Bu değerlendirme, serginin tematik yapısıyla içeriksel uyum içinde yürütülmekte; böylece hem koleksiyonun korunması hem de sergi anlatısının bütünlüğü gözetilmektedir. Küratöryel karar süreci, estetik ve anlatı unsurlarını, koruma bilimi ilkeleriyle dengeleyen bütüncül bir yaklaşıma dayanmaktadır. Tüm bu amaçlara hizmet edecek objelerin seçimi için, avukatlar, müze araştırmacıları, kütüphaneciler, konservatörler, sergi ve vitrin tasarımından sorumlu grafik tasarımcılarından oluşan bir ekip tarafından alınan kararlar uygulanmıştır. Osmanlı hukuk sistemi çerçevesinde değerlendirilebilecek haritalar, belgeler, yazı malzemeleri ile dönemin önde gelen hukukçularına ait giysiler; Türkiye Cumhuriyeti tarihinde kamuoyunda geniş yankı uyandırmış ve toplumsal hafızada derin izler bırakmış önemli davalara ilişkin belgelerin bütüncül bir yaklaşımla kronolojik olarak sunulmasına özen gösterilmiştir (Görsel 10, 11, 12).



Görsel 10, 11, 12: Müze sergi salonu genel görünümü (Elif SARAÇ Kişisel Arşivi-2017)

Sergilemede kullanılacak tüm malzemelerin, objelere zarar vermeyecek nitelikte, kimyasal açıdan kararlı ve yapısal bütünlüğü tehdit etmeyecek hammaddelerden üretilmiş olmasına dikkat edilmiştir. Sergi vitrinleri, hava ve toz geçirgenliğini en aza indirecek şekilde tasarlanmış; sergi alanında ve vitrin içlerindeki aydınlatmaların 50–70 lüks'ü geçmemesi sağlanmıştır. Ayrıca, özellikle ışığın doğrudan temasının fotokimyasal bozulma mekanizmasını tetikleyecek objelere ışığın doğrudan düşmemesine dikkat edilmiştir.

Işığın, objeler üzerindeki olası olumsuz etkilerini en aza indirmek amacıyla, özellikle fotokimyasal bozulma mekanizmalarının tetikleyebileceği hassas nitelikteki objelere doğrudan temas etmesi engellenmiştir. UV filtreli aydınlatma sistemleri kullanılarak hem görünür hem de ultraviyole ışığın zararlı etkileri minimize edilmiş, böylece objelerin özgünlüğünün ve malzeme bütünlüğünün uzun vadeli olarak korunması amaçlanmıştır.

Sırt ve cilt bağlantılarında yapısal deformasyon tespit edilen kitapların sergilenmesinde, objelerin fiziksel bütünlüğünü desteklemek amacıyla özel açılarla konumlandırılmış taşıyıcı sistemler hazırlanmıştır. Bu taşıyıcılar hem yeterli stabiliteyi sağlamak hem de görsel müdahaleyi en aza indirmek amacıyla, dayanıklı pleksi plakalar kullanılarak üretilmiştir. Kitaplar, bu destekler üzerine dikkatli biçimde yerleştirilmiş, açık teşhir edilen sayfalarının kenarları ise, mekanik hasarı önlemek amacıyla uygun genişlikte kesilmiş şeffaf polietilen şeritlerle sabitlenmiştir. Uygulanan bu konservasyon odaklı sergileme yöntemleri ile objelerin korunmasını sağlarken aynı zamanda ziyaretçiye hem estetik hem de bilgilendirici bir izleme deneyimi sunulması hedeflenmiştir.

Özellikle kimyasal bozulmaların tespit edildiği, etkin koruma işlemi tamamlanan belgeler ve diğer düz formlu objelerin çerçeve içerisinde sergilenmesine karar verilmiş, buna yönelik olarak hem fiziksel koruma hem de uzun süreli muhafaza açısından belirli konservasyon ilkelerine dikkat edilmiştir. Çerçevenin ön yüzeyinde, objeleri toz, kirleticiler ve ziyaretçi temasından korumak amacıyla şeffaf koruyucu bir katman oluşturmak amacıyla, UV filtreli camlar tercih edilmiş, böylece özellikle ışığın yol açabileceği fotokimyasal bozulmaların minimize edilmesi hedeflenmiştir.

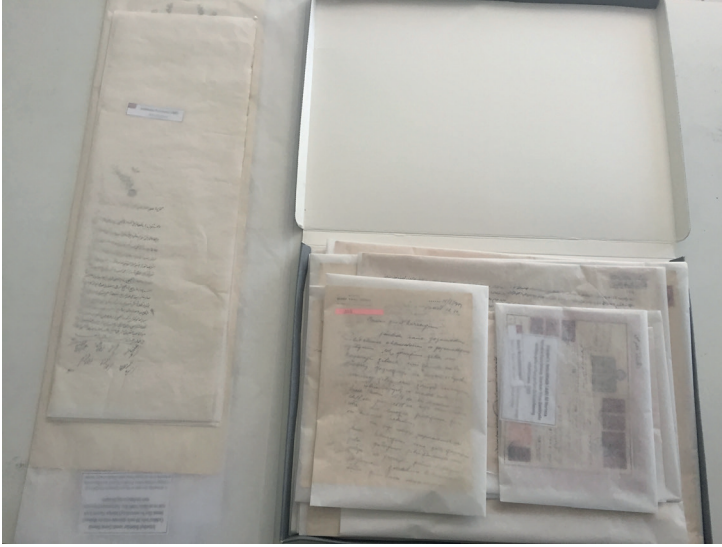
Çerçeve ile sergilenecek objelerin çerçeve içine yerleştirilmesinde ise, katmanlı bir destekleme sistemi uygulanmıştır. En arka planda, tüm yapıyı taşıyan ve tercihen nem ile toz geçişine karşı dirençli olan ana destek kartonu, bunun önünde objenin sabitlenmesini sağlayan ve kimyasal olarak kararlı malzemeden üretilmiş birer mat yerleştirilmiştir. Objelerin önüne hem fiziksel temasın engellenmesi hem de görsel sunumun iyileştirilmesi amacıyla paspartu yerleştirilmiştir. Objelerin montajı sırasında hiçbir yapıştırıcı doğrudan yüzeye temas ettirilmemiştir, montaj şeritleri kullanılmıştır. Bu aşamalarda kullanılan

tüm materyallerin, asidik olmayan, kimyasal olarak stabil ve objenin özgün yapısıyla uyumlu olması esas alınmıştır. Ön ve arka yüzeyleri eş zamanlı olarak sergilenmesi gereken belgeler veya objeler için ise, çift taraflı izlenim sağlayan özel tasarımlı akrilik muhafaza sistemleri tercih edilmiştir.

Depolamaya Yönelik Paketleme

Ankara Barosu Hukuk Müzesi koleksiyonunda yer alan kâğıt temelli objeler hem içerik hem de taşıdıkları belge niteliği açısından kültürel ve hukuki miras değeri taşımaktadır. Koleksiyonun korunması ve sergilenmesinde, objelerde oluşabilecek fiziksel ve kimyasal bozulmaların önüne geçilerek, özgün yapılarının ve taşıdıkları bilgilerin uzun vadede muhafaza edilmesi temel hedef olarak belirlenmiştir. Kâğıt esaslı objelerde, özellikle asidik ortamlarda zamanla selüloz yapılarının parçalanması ve buna bağlı olarak sararma, kırılma gibi bozulma süreçlerine rastlanabilmektedir. Bunun önüne geçilebilmesi için, koruma stratejileri oluşturulurken uygun malzeme seçimlerinin yapılması son derece önemlidir.

Bu kapsamda, Ankara Barosu Hukuk Müzesi'nde yer alan, sergileme dışı bırakılan objelerin depolanmasına yönelik olarak, asitsiz, lignin içermeyen ve nötr pH değerine sahip paketleme malzemeleri tercih edilmiştir (Görsel 13). Sergilenmesi düşünülmeyen objeler hem kültürel süreklilik hem de belgesel mirasın sürdürülebilirliği açısından etik temellere dayanan, bilimsel ve sistematik bir konservasyon uygulaması olarak asitsiz paketleme malzemesiyle paketlenmiş, ardından bağlamları doğrultusunda asitsiz arşiv kutularına yerleştirilmiştir. Böylece objeler için, hem dış etkenlere karşı hem de kendi yapılarında zamanla gelişebilecek bozulmaları karşı koruma sağlanmıştır. Ancak, Ankara Barosu Hukuk Müzesi'nin mevcut fiziksel mekân kurgusu, sergileme ve depolama birimlerinin birbirinden bağımsız ve ideal koşullarda ayrılabilmesine imkan vermemiştir. Bu sebeple, koruma ilkelerine uygun biçimde, sergilemede kullanılan vitrinlerin ünitelerinin işlevselliği artırılarak alt kısımları, depolama çekmeceleri şeklinde düzenlenmiş ve böylece mekânsal kısıtlılıklar aşılmaya çalışılmıştır.



Görsel 13: Objelerin asitsiz paketleme malzemeleri ile paketlenmesi (Elif SARAÇ Kişisel Arşivi-2017)

SONUÇ

Yürütülen konservasyon süreci sonucunda, koleksiyondaki kâğıt esaslı objelerin fiziksel durumları sergi koşullarına uygun hale getirilmiştir. Uygulanan destekleme sistemleri, objelerin doğal yapısına müdahale etmeyecek şekilde tasarlanmış; özellikle deformasyona açık objelerde başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Aynı zamanda şeffaf koruma materyalleri sayesinde objelerin okunabilirliği ve estetik sunumu korunmuştur.

Kâğıt esaslı objelerin müze ortamında sergilenmesi, objelerin fiziksel yapıları ve korunma düzeyleri dikkate alınarak planlanması gereken çok katmanlı bir süreçtir. Türkiye Barolar Birliği Hukuk Müzesi koleksiyonunda yürütülen bu konservasyon ve teşhir hazırlığı, disiplinler arası bir yaklaşımla ve uluslararası standartlara dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Sergilenen objelerin uzun süreli korunması ve ziyaretçilere güvenli bir şekilde sunulması açısından uygulanan destekleme sistemleri ve koruyucu materyaller olumlu sonuçlar vermiştir, benzer koleksiyonlara sahip müzelerde yürütülecek konservasyon çalışmalarına katkı sağlanması hedeflenmiş ve iyi uygulama örneği oluşturacak müdahaleler gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında yapılan uygulamalar, müze koleksiyonlarının korunmasına yönelik bir örnek teşkil etmekte ve diğer benzer kurumlara model oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Keene, S. (2002). *Managing conservation in museums*. Butterworth-Heinemann.

Keene, S. (2005). *Audits of care: A framework for collections condition surveys*. In S. Knell (Ed.), *Care of collections* (sayfa numaraları eklenecekse belirtilmelidir). Routledge. (Not: Kitap bölümü ise sayfa numaraları ve editör bilgisi netleştirilmeli)

Corr, S. (2000). *Caring for collections: A manual of preventive conservation*. The Heritage Council of Ireland Series.

Giordano, R. C. (2000). *Il restauro della carta: Teoria e tecnica*. Palermo.

Cheradame, H., Ipert, S., & Rousset, E. (2003). *Mass deacidification of paper and books (I): Study of the limitations of the gas phase processes*. *Restaurator*, 24(4), 227–239. <https://doi.org/10.1515/REST.2003.227> (Varsa DOI eklendi, yoksa boş bırakılabilir)

Blüher, A., & Vogelsanger, B. (2001). *Mass deacidification of paper*. *Chimia*, 55, 981–989.

Ayktut, Z. (2021). *Çağdaş müze sergi mekânlarında hikâye anlatımının sergileme vitrinleri ve vitrin aydınlatma tasarımına etkisi*. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi / Journal of Architecture and Life*, 6(2), 767–778. <https://doi.org/10.26835/my.883545>

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1, 2, 3, 4: 1340 (1924) Taksimâtına Göre Taksimât-ı 'Adliyye Haritası (Adliye Teşkilatı Haritası)'nın kuru ve ıslak temizlik uygulamaları (Elif SARAÇ Kişisel Arşivi)

Görsel 5, 6, 7: 1229 (1814) tarihli Atama Beratı'nın taşıyıcı tekstilden uzaklaştırılması (Elif SARAÇ Kişisel Arşivi)

Görsel 8, 9: 1340 (1924) Taksimâtına Göre Taksimât-ı 'Adliyye Haritası'nın eksik kısımlarının tamamlanması öncesi- sonrası durumu (Elif SARAÇ Kişisel Arşivi)

Görsel 10, 11, 12: Müze sergi salonu genel görünümü (Elif SARAÇ Kişisel Arşivi)

Görsel 13: Objelerin asitsiz paketleme malzemeleri ile paketlenmesi (Elif SARAÇ Kişisel Arşivi)

OSMANLI DÖNEMİNDE PİYANO ÇALGISININ KÜLTÜREL VE SOSYAL ROLÜ

THE CULTURAL AND SOCIAL ROLE OF THE PIANO IN THE OTTOMAN PERIOD

Dr. Öğr. Üyesi Feride Deniz Özdamar

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi,
Müzik Eğitimi Bölümü
denizozdamar@mgu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-9931-3135

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 26 Mayıs 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 25 Haziran 2025

Öz

Bu çalışmada, Osmanlı döneminde piyano çalgısının toplum üzerindeki kültürel ve sosyal etkisi incelenmiştir. Bu bağlamda; Osmanlı hanedanının piyano ile nasıl tanıştığı, hangi hanedan üyelerinin bu enstrümanı çaldığı ve ilgi gösterdiği, o dönem yaşayan halkın piyanoya nasıl tepki verdiği, eğitim ve meslek alanlarını nasıl etkilediği ve kadınların bu dönüşümde kendilerine nasıl yer buldukları araştırılmıştır. Araştırma nitel yöntem çerçevesinde yapılandırılmış olup, tarihi araştırma modeli kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmada veriler, konu ile ilgili yazılmış, kitap, tez, makale ve bildiri vb. yazılı kaynaklar aracılığıyla toplanmış, ulaşılan bilgiler sentezlenerek, Osmanlı döneminde piyano ile beraber yaşanan sosyal ve kültürel değişim açıklanmıştır. Araştırma sonucunda piyanonun, Batılılaşma sürecinde oldukça önemli bir sembol olduğu anlaşılmakla birlikte, sosyal bir statü simgesi ve batılılaşmanın kültürel bir sembolü olarak kabul edildiği sonucuna varılmıştır.

Abstract

In this research, the cultural and social impact of the piano instrument on society during the Ottoman period was examined. In this context, it has been investigated how the Ottoman dynasty was introduced to the piano, which dynasty members played and showed interest in this instrument, how the people of that period reacted to the piano, how it affected education and professions, and how women found their place in this transformation. In the study, data were collected through written sources such as books, theses, articles, and papers written on the subject, and the obtained information was synthesized, and the social and cultural changes experienced with the piano during the Ottoman period were explained. As a result of the research, it was concluded that the piano was a very important symbol in the westernization process during the Ottoman period, and that it was accepted as a symbol of social status and a cultural symbol of westernization, apart from being just an instrument in society.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Devleti,
Osmanlı'da Batılılaşma, müzik, piyano,
Osmanlı'da piyano

Key Words: Ottoman Empire,
westernization in the Ottoman Empire,
music, piano, piano in the Ottoman Empire

GİRİŞ

Osmanlı döneminde askeri, siyasi, eğitim ve kültür gibi alanlarda yapılan reformların müzik alanında da gerçekleştiği bilinmektedir. Osmanlı Devleti'nin Avrupa ülkeleri ile olan iletişimi onların kültürel yapısını tanıma ve bu alanda yaşanacak etkileşimi kaçınılmaz hale getirmiştir. Ticaret ve siyaset alanlarında kurulan iletişim, yurtdışı gözlemleri, yabancı devletlerin hükümdarlarından gelen diplomatik hediyeler Osmanlı devletinin batılılaşma sürecinde son derece etkili olmaya başlamıştır. “Sultan II. Mahmud, saray orkestrası niteliğinde Muzika-i Hümayun’u kurarak klasik batı müziğinin daha da benimsenmesini sağlamıştı. Böylelikle orkestraların kulaklara aşına kıldığı çoksesli müzik Osmanlı toplumunun gündelik hayatına da daha kalıcı bir şekilde yerleşmiş oldu” (Karakaya, 2018, s.30).

Osmanlı Hanedanı'nın batılılaşma sürecinde, Yeniçeri Ocağının kaldırılması ve Muzika-yı Hümayün'ün kurulması Batı müziğinin Osmanlı mülkünde yerini almasına sebep olmuştur. Bu sayede Batı müziği hem haneden içerisinde hem de toplum içerisinde sesini duyurmaya ve gelişmeye başlamıştır. Bu süreçte, Osmanlı sarayına giren piyano, Sultanların, şehzadelerin ve hanedan mensupları tarafından büyük ilgi görmüş, gerek piyano enstrümanının icra edilmesi, gerekse bestecilik alanında piyanoya olan ilginin artması Osmanlı Devletinin sosyal ve kültürel dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır. Osmanlı döneminde toplumun, piyano enstrümanına olan ilgisi, eğitim ve ticaret alanlarında da kendini göstermeye başlamış bu bağlamda, saray dışından piyano satın alınması, piyano bakım ve onarımının yapılması, piyano icrası ve beste yapılmasına yönelik dersler verilmesine başlanmıştır.

Piyano enstrümanı, Osmanlı toplumunda sadece bir müzik aleti olmanın ötesinde, statü göstergesi olarak da kendisine önemli bir yer bulmuştur. Enstrümanın ekonomik olarak en pahalı müzik aleti olmasının yanında, yapı olarak konumlandırılabilmesi için büyük bir alana ihtiyaç duyulması, derslerin alınabilmesi ve icra için zaman ayrılabilmesi gibi orta-üst sınıf ayrımlarını ortaya koyan bir sembol olarak kabul görmeye başlamıştır. “Batı müziğinin Osmanlı topraklarında kabul görmesiyle birlikte bu müziğin en mühim sazı (enstrümanı) olan piyano hem Osmanlı Sarayı'nda hem de “Osmanlı kentlisi” arasında Avrupalı görünümün ve müzikal estetiğin simgesi olarak yaygınlaşır. Bu değişim rüzgarları Osmanlı kadınına da içine alır” (Güzel, 2021, s.1).

Osmanlı hanedanı mensupları ve varlıklı ailelerin kadınları piyano eğitimi almış, hatta bazıları yeteneklerini değerlendirerek icracı ve besteci olarak da kendilerini tanıtmışlardır. Osmanlı kadınının batılılaşma alanındaki bu hareketi, toplum içerisindeki kadınların sosyal hayata katılımını daha aktif hale getirerek müzik aracılığıyla kendilerini ifade etmelerini sağlamıştır.

Araştırmanın Önemi

Osmanlı toplumunda Batılılaşma hareketiyle beraber kendini göstermeye başlayan piyano enstrümanı, sosyal ve kültürel olarak önemli semboller arasına girmiştir. Bu çalışma, Osmanlı döneminde hanedan üyelerinin ve toplumun piyano enstrümanına nasıl tepkiler verdikleri bu bağlamda, sınıfsal ayrışma ve statü olarak yenilenme sürecine neler kattığı ayrıca, eğitimde ve kadının kültürel olarak sosyal alandaki dönüşümünün de ortaya konulması amacıyla önem taşımaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bu araştırmanın amacı; Osmanlı döneminde piyanonun hem hanedan üyeleri üzerindeki etkisini hem de Osmanlı toplumunu sosyal ve kültürel olarak nasıl dönüştürdüğünü tarihsel olaylar çerçevesinde değerlendirmektir. Buradan hareketle araştırmanın problem cümlesi; “Osmanlı döneminde piyano çalgısının kültürel ve sosyal rolü nasıldır?” biçiminde oluşturulmuştur.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırma nitel yönetime dayalı olarak planlanmıştır. Araştırma modeli olarak tarihi araştırma modeli kullanılmıştır. “Tarihi (historical) araştırmalar, geçmişten günümüze kadar geçen zaman içinde yaşanmış olay ve olguların araştırılması, ortaya çıkarılması ve açıklanması için kullanılan bir modeldir” (Filiz, 2023, s.3).

Veri Toplama ve Analizi

Araştırmanın verileri Osmanlı dönemi ile ilgili olarak yazılmış ve içeriğinde piyano çalgısı ile ilgili bilgiler içeren, kitap, tez, makale ve dergiler oluşturmaktadır. Araştırmanın verileri belge tarama yöntemiyle toplanmıştır. “Belge tarama, var olan kayıt ve belgeleri toplama tekniğidir” (Karasar, 2024, s.229).

Piyano Çalgısının Tarihsel Gelişimi ve Osmanlı Dönemindeki Kullanımı

Timpanon, psalterion, klavikord, klavsen ve çembalo gibi çalgıların ses ve yapı bakımından sınırlılıklarına çözüm olmaya başlayan piyano, 18. yüzyılın ortalarında gelişmeye başlamıştır. Piyano, zaman içerisinde teknik ve müzikal ifadeye daha duyarlı bir klavyeli çalgı gereksinimine cevap olarak, klasik müzikte devrim niteliğinde bir enstrüman olarak yerini almıştır. 1711 yılında İtalya'nın Floransa şehrinde, Bartolomeo Cristofori tarafından icat edilen piyano enstrümanına,

“Pianoforte” (hafif ve kuvvetli) ismi verilmiştir. Bunun sebebi, enstrümanın hem kuvvetli hem de hafif çalınabilir olmasıdır. Mekanizmasında bulunan meşin kaplı çekiçlerin tellere vurmaya ses elde edilen piyano, 52 tanesi beyaz 36 tanesi siyah olmak üzere toplamada 88 tuşa sahiptir. “Piyanonun icadı, adım adım gelişmesi ve kendinden önceki diğer çalgılardan belirgin biçimde farklı oluşu sayesinde, bestecilerin ufku, oldukça genişlemiş, birçok yeni tarzda eserler bestelenmesine sebep olmuştur” (Güven, 2010, s.35). Batı müziğinin en önemli enstrümanı olan piyano, yapısı, ses aralığı ve çok sesli bir çalgı olması sebebiyle bestekarlar tarafından en çok kullanılan enstrüman olmuştur (Güzel, 2020, s.7).

Avrupa’da gelişim sürecini takiben piyano çalgısının, Osmanlı topraklarına nasıl girdiği sorusu önem kazanmaktadır. Aslında piyanonun, hem Avrupa’da kabul görmesi hem de Osmanlının modernleşme hareketiyle Batı müziğine olan ilgisinin artması bu çalgının topraklarımıza girişini de beraberinde getirmiştir. “Osmanlı Devleti’nin çoksesli müzik ile tanışması, 1543 yılında Fransa Kralı I. François’ in Kanuni Sultan Süleyman’ a diplomatik bir hediye olarak sunduğu orkestra ile gerçekleşmiştir. Orkestra çeşitli yerlerde konserler verir. Kanuni Sultan Süleyman klasik Batı müziğini sevmesine rağmen bu orkestrayı reddederek müzisyenleri Fransa’ya geri gönderir. Bunun sebebi olarak; bu müziğin insan ruhunu sakinleştirdiği ve Türk ordusunun savaş hırsını ve disiplinini olumsuz yönde etki edeceğini düşünmüş olması gösterilmektedir” (Karakaya, 2018, s.28). Kanuni Sultan Süleyman’ın orkestrayı reddetmesi klasik Batı müziğinin Osmanlı topraklarına girişini biraz olsun geciktirmiştir. Ancak, 16. yüzyılın sonlarına doğru hem Avrupa’ dan gelen diplomatik hediyelerin içerisinde müzik aletlerinin olması hem de devam eden kültürel etkileşim Osmanlı’nın klasik Batı müziğine olan ilgisi bu süreci devam ettirmiştir.

“1599 yılında Thomas Dallam adlı bir İngiliz org yapımcısının, Kraliçe I. Elizabeth’in emri ile inşa etmiş olduğu ve kendi kendine de çalınabilen mekanik müzik kutusu gibi orga benzer bir çalgı gelir. Dallam bu orgu bizzat İstanbul’a getirip Topkapı Sarayı’nda monte etmiştir. Thomas Dallam, kendisini dinlemeye gelen saray halkınca epey beğeni toplamış ve bir kese altınla ödüllendirilmiştir. Böylelikle I. Elizabeth, tabiri caizse kendi elleriyle Sultan III. Mehmed’e konser vermiştir” (Karakaya, 2018, s.29). Gerçekleşen bu olay, icracının Sultan’a sırtını dönerek çalmasından dolayı saray protokollerine ters düşmüştür bundan dolayı, getirilen bu çalgı daha sonra sadece padişahın önünde çalınabilmektedir.

“1786’den itibaren piyano çalgısı Osmanlı’da da görülmeye başlamıştır. Öyle ki İstanbul’da 1786’da üç ay kadar ikamet eden Lady Elizabeth Craven’in isteği üzerine, kendisine bir kuyruklu piyano ve bir arp tahsis edilmiştir” (Karakaya, 2018, s.30). Osmanlı Devleti 1826 yılından itibaren Batı müziğini devletçe

benimsemeye başlamış, saray ve ordudan başlayarak köklü değişiklikler yapmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda batılılaşma hareketleri içerisinde, müziğe olan ilginin ilk ciddi belirtileri Uçan (2005)'te şu ifadelerle yer verilerek belirtilmiştir;

“Osmanlı Türkiye’sinin çok sesli Batı (Avrupa) müziği ile ilk ciddi ilişkisi, ilk resmi tanışması, eldeki bilgilere göre orta evrede, 16. Yüzyılda Fransa Kralının Kanuni Sultan Süleyman’a seçkin bir çalgı topluluğu göndermesiyle başladı (1543). Bu çalgı takımından Türk müziğinde kalan (tek) iz, “Frenk (Avrupalı) işi” 3/4'lük ölçüden esinli “Frenk-çin usulü” oldu. Daha sonra İngiltere Kraliçesi Sultan II. Mehmed’e bir org armağan etti (1599). 17. Yüzyılda Avrupa “nota yazısı” Ali Ufki tarafından Türk müziğine uyarlanıp ünlü Mecmua-i Saz-ü Söz’ de kullanıldı (1650). 18. Yüzyılın ortalarına doğru Batı kemanı ilk kez saray faslında kullanılıp benimsendi (1740’lı yıllar). Bu arada bazı geleneksel Türk sanat müziği bestecileri de bu tür kemanı öğrenip çaldılar. Sultan III. Selim 1794’te Avrupa örneğine uygun olarak kurduğu bir askeri birliğin önüne yine Avrupa örneğine uygun bir “boru-trampet takımı” oluşturup koydurdu. Ayrıca 17. Yüzyıldan itibaren nice Avrupa çalgısı ve çalgıcısı Osmanlı kentlerinde sanatlarını tanıttı. Bunların yanı sıra ülke içinde ve dışında Batı Avrupalılarca düzenlenen müzikli ve danslı toplantılara konuk olarak katılan Türkler çoksesli çoksesli Batı müziği örneklerini ve çalgılarını duyup-görüp dinleme ve tanıma olanağı buluyorlardı” (Uçan, 2005, s.50).

Osmanlı'nın batılılaşma süreci bağlamında yapılan araştırmalar, özellikle iki padişahın müziğe büyük önem atfettiğini ortaya koymuştur; Alpagut (2020) Osmanlı Hanedanı'nın Batı müziğine olan yoğun ilgisinin 19. yüzyılın başlarında Sultan III. Selim'in gayretleriyle daha da güçlenmiş ve ardından II. Mahmud'un Batı müziğini kurumsallaştırma girişimleri olduğunu ifade etmiştir (Alpagut, 2020, s.9). Filiz (2023)' e göre III. Selim ve diğer reformları meşhur olan II. Mahmud'un Osmanlı Devleti'nde müziğe çok önem verdiklerini, özellikle Türk Müziği'nin büyük hamisi olan II. Mahmud'un batı müziğini Osman-ı'lı'ya getiren ve benimseten bestekâr ve hükümdar olduğunu ifade etmiştir (Filiz, 2023, s.6). II. Mahmud devrinde yaşanan girişimler sonucunda Batı müziğinin Osmanlı sarayında tam anlamıyla yerini alması Muzika-i Hümayyun'un kurulması ile gerçekleştiği bilinmektedir.

“Osmanlı İmparatorluğu'nda uzun yıllar boyunca Avrupa’ dan gelen bazı müzisyenler, özellikle saray şenlikleri ve konak eğlenceleri vasıtasıyla çok sesli müziğin ilk örneklerini sundular. Bu ilk tanışma genellikle bale, opera vs. gibi gösteri ya da sahne sanatları aracılığıyla gelişti. Ancak çoksesli Batı müziği alanında asıl gelişmeler, 1826 yılında II. Mahmud’un yeniçeri ocağıyla beraber onun bir parçası olan Mehterhane’yi de kaldırıp, yerine ilk Batı müziği öğretim

kurumu olan Muzıkayı Hümayun'u kurmasından sonra başlar” (Koçak, 2007, s.1).

III. Selim devrinde atılmış olan adımlar II. Mahmud zamanında tekrar gündeme gelerek bu girişimlerin sonuçları kendini göstermeye başlamıştır. Vakayı Hayriye (Hayırlı Olay) olarak adlandırılan Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması toplumun her alanında yaşanacak reform hareketinin bir başlangıcı olmuştur.

Tarihi müzik ocağı, Mehterhane'nin yerine kurulan Muzıkayı Hümayun ile yeni müzik anlayışının temelleri atılmış, eğitim ve repertuar buna göre tekrar oluşturulmuştur. “Saltanat Muzıkları Baş Ustakarı” unvanının sahibi 17 Eylül 1828 yılı itibariyle Napolyon savaşlarına katılmış olan İtalyan flüt eğitmeni Donizetti Paşa kurumun başına getirilmiş 1856 senesinde vefatına değin görev yapmıştır (Güzel, 2021, s.252).

“Bu kurumun bandosu, orkestrası ve bunların öğretim elemanları ile oluşmasını 1828'de padişahın çağrılısı olarak İtalya'dan İstanbul'a gelip son yirmi sekiz yılını burada geçiren Donizetti Paşa (1788- 1856) sağladı. Türkiye'de çokselli müziğin Donizetti Paşa (Giuseppe Donizetti)'yla, çokselli Türk Müziğinin de onun (1829'da) bestelediği “Mahmudiye Marşı” yla başladığı kabul edilmektedir” (Uçan, 2005, s.51).

“Muzıkayı Hümayun baş ustaları olarak atanmış olan Donizetti Paşa mevcut olan enstrümanların yetersizliğinden ötürü yeni çalgıların Avrupa'dan getirilmesi için istekte bulunur. Konuyla ilgili 1832 tarihli arıza şöyledir; “Atufetli Müşir Paşa marifetleri ve Muzıkayı Hümayun Ustakarı Donizetti vesatetiyle bundan bir sene akdem aşağıya ısmarlanmış olan muzika sazları bu defa vürudetmiş ve icap eden behası 24,700 kuruşa baliğ olmuş olmakla(...)” (Güzel, 2021, s.253).

Osmanlıda askeri, bilim ve teknik gibi alanlarda yapılan reformlardan sonra, müzik ile ilgili de son derece önemli gelişmeler olduğu anlaşılmıştır. Artık batılılaşma hareketi kendini göstermeye başlamış, bu bağlamda müzik anlayışı da yenilenme sürecine girdiği görülmektedir.

Sultan II. Mahmud devrinden başlayan şehzade eğitimindeki değişim, başta Osmanlı şehzadelerini ve diğer aile üyelerinin daha özgür ve sosyal yönlerini geliştirmeleri açısından da daha nitelikli bir planlamaya doğru dönüşmüştür. II. Mahmud devriyle birlikte kurumsal olarak Osmanlı devletinde ve sarayda kendine yer bulan Batı müziği, şehzadelerin bu değişen eğitim yaşantılarıyla beraber, Askeri musiki dışında onların eğitim yaşantılarının bir parçası haline gelmiştir (Güzel, 2020, s.20). Batı müziği artık Osmanlı sarayında yerini almış, sarayda bu müziği öğrenen, icra eden ve besteler yapan üretken bir

çevre ortaya çıktığı anlaşılmıştır. Ulaşılan kaynaklardan Sultan Abdülaziz' in ailesi hariç, hanedan üyelerinin önemli bir kısmının Batı müziğiyle ilgilendiği görülmektedir.

“Sultan Abdülmecid ile birlikte hanedan üyelerinin eğitiminde Batı müziği ve piyano yerini almıştır. Tablo 1’de Sultan III. Selim’ den itibaren bazı hanedan üyelerinin Alaturka (A) ve Batı (B) müzik tercihleri belirtilmiştir (Alpagut, 2020, s.10-11).

Hanedan Üyesi	Doğum	Ölüm	A	B	Öğrenilen Çalgılar
Abdülmecid	1829	1861	√		Piyano
M. Burhaneddin Ef.	1849	1876	√		Flüt
İbrahim Tevfik Ef.	1874	1931	√		Piyano
Kadriye Sultan	1895	1933	√		Piyano
Refia Sultan	1842	1880	√		Piyano
Fatma Sultan	1840	1884	√		
(Naciye Sultan)	1896	1957	√		Piyano
Abdülaziz	1830	1876	√	√	Piyano, ney, lavta
Nazime Sultan	1866	1947		√	
Mehmed Seyfeddin Ef.	1874	1927	√		Kanun
Mehmed Abdülaziz	1901	1977	√		Tanbur
Fatma Gevheri Sultan	1904	1980	√		Kemence, tanbur, lavta
Mahmud Şevket Ef.	1903	1973	√		
Mahmud Şevket Ef.	1872	1899	√		
Mehmed Cemaleddin Ef.	1890	1946	√		Ud, lavta
V. Murad	1840	1904		√	Piyano, keman
M. Selahaddin Ef.	1861	1895		√	Piyano, keman
Ahmed Nihad Ef.	1883	1954		√	Piyano
Behiye Sultan	1881	1948		√	Piyano
Celile Sultan	1882	1899		√	Piyano
Adile Sultan	1887	1973		√	Piyano
Rukiye Sultan	1885	1971		√	Piyano
Atiye Sultan	1891	1978		√	Piyano
Osman Fuad Ef.	1895	1973		√	Keman, banço, flüt
Hatice Sultan	1870	1938		√	Piyano
Fehime Sultan	1875	1929		√	Piyano
II. Abdülhamid	1842	1918		√	Piyano
Mehmed Selim Ef.	1870	1937		√	Piyano
Zekiye Sultan	1872	1950		√	Piyano
Fatma Naime Sultan	1876	1945		√	Piyano
Abdülkadir Ef.	1878	1944		√	Piyano, keman
Ahmed Nuri Ef.	1878	1945		√	Piyano
Naile Sultan	1884	1957	√	√	Piyano
M. Burhaneddin Ef.	1885	1949		√	Piyano
Şadiye Sultan	1886	1977	√	√	Piyano, arp, tanbur, ud
Hamidiye Ayye Sultan	1887	1960		√	Piyano
Refia Sultan	1891	1938		√	Piyano
Abdurrahim Hayri Ef.	1894	1952		√	Piyano
Ahmed Nureddin Ef.	1901	1944		√	Piyano
Mehmet Abid Ef.	1905	1973		√	Piyano
V. Mehmed (Reşad)	1844	1918	√	√	Piyano
Ziyaeddin Ef.	1973	1938	√		Kanun
VI. Mehmed (Vahideddin)	1861	1926	√	√	Piyano, kanun
Rukiye Sabiha Sultan	1864	1971		√	Piyano
Fatma Ulviye Sultan	1892	1967		√	Piyano
Abdülmecid (Halife)	1868	1944		√	Piyano

Görsel 1. Hanedan Üyelerinin Müziğe Olan İlgileri. (Alpagut, 2020, s.10-11).

Bu yenileşme hareketi, Sultan Abdülmecid'in (1839-1861) hükümdarlığı döneminde sürmüştür. Piyano çalan ilk padişah olan Abdülmecid müzik eğitimi kurumları, orkestralar kurmuş, konser salonları açarak önemli Avrupalı müzisyenleri davet ederek konserler verilmesine imkan sağlamıştır. Abdülmecid' in bu yeni müziğin yaygınlaşması bağlamında destek verdiğini ortaya koyan çalışmalar da mevcuttur (Kayalı, 2013, s.95). Osmanlı'da III. Selim, II. Mahmut ve I. Abdülmecid'in Batı musikisini korumuş, bu müziğin eğitimini alarak bu alanın genişlemesinde önemli bir rol almıştır (Tonger, 2013, s.53). Piyanonun ilk kez Abdülmecid öneminde saraya girdiğini ayrıca 1846 ve 8 Haziran 1847' de F. Liszt 'in kendisine konser verdiğini ve Cumhuriyet dönemine Türkiye'de piyano eğitiminin kadar Macar ekolünün etkisinde gelişmiştir (Güzel, 2020, s.21). Ek olarak, sarayda Donizetti paşayı görerek büyüyen Sultan Abdülmecid' in padişahlığı döneminde bütün haremlerinde piyano olduğu, Osmanlı sarayında şehzadeler, hanım sultanlar ve saray halkından önemli bir çoğunluğun piyanoyu icra edebilecek seviyede eğitim aldıkları bilinmektedir.

“Bu kültürel dönüşüm Sultan Abdülmecid dönemini Batı müziğinin en parlak dönemi haline getirmiştir. İmparatorluğun çöküşüne kadar ön plana çıkacak olan piyano müziği hem Türk hem de Avrupa'dan gelen müzisyenlerin etkisiyle gelişimini devam ettirecektir. Piyanonun sultanın mülkündeki serüveni ve gelişmesi dönemin sultanlarının bu konuda izledikleri kültürel politikaların bir sonucu olduğu açıktır. Politikanın dışında kendileri de piyano besteleri üreterek ve icra ederek bu kültürün gelişmesinde bizzat öncü ve örnek oldukları görülmektedir” (Güzel, 2020, s.254).

Yenilenme hareketlerinin öncüsü olan Osmanlı sarayında artık Batı müziği ve piyano enstrümanı ağırlığını göstermiş, böylelikle bir reform aracı olarak görülerek, Avrupalının Osmanlı İmparatorluğu'nda kendini ifade edebileceği sosyal ve kültürel bir sembol olarak yerini aldığı görülmüştür.

Batı müziği anlamında müzik ve piyano dersleri alarak yetişmiş olan Sultan Abdülmecid operalara büyük ilgi göstermiş, sık sık operaya gittiği gibi, tiyatrodan da maddi ve manevi desteğini esirgememiştir (Lostar, 2025,s.20). Piyanonun saray dışından insanların satın alabilmesine olanak sağlayan dönem de Sultan Abdülmecid dönemi olmuştur (Tonger, 2013, s.53). Sultan kadar zevceleri ve çocukları da piyanoya ilgi göstermiştir. “Abdülmecid'in, çocukları V. Murat ile II. Abdülhamit'in müzik dersleri almalarına ve piyano eğitimlerine önem verdiği belirtilmektedir. Müzik öğretmenleri Guatelli Paşa ve Lombardi ile çalışmalarına devam eden Murat'ın, çok iyi piyano çalmasının yanı sıra, Çırağan'da geçirdiği yıllarda kızları Fehime Sultan ve Hatice Sultan'ın da iyi birer piyano yorumcuları olmalarını sağladığı bilgisi de verilmektedir” (Tonger, 2013, s.53).

“Osmanlı İmparatorluğu’nun son halifesi II. Abdülmecid hem Batı müziği hem Alaturka müzik ile ilgilenmiştir. Piyano eğitimi alan halife, hanedan mensupları arasında önemli bestelere imza atmış ve eserleri arasında piyano konçertosu, piyano sonatı, mazurka ve prelütlere yer verilmiştir. Günümüzde Dolmabahçe Sarayı’nda oluşturulan listeye göre, toplam eser sayısı 400’ ün üzerindedir. Eserlerin çoğu müzik notasıdır. Bunların dışında viyolonsel, piyano ve keman için metotlar dikkat çeker. Notaların neredeyse tamamı çoksesli Batı müziği eserlerine aittir. Bu eserler Mendelssohn, Beethoven, Dvorak, Schubert, Bach, Haydn, Paganini, Schumann, Chopin, Rubinstein gibi çok sayıda besteciye içeren geniş bir repertuvardır” (Alpagut, 2020, s.12).

Güzel (2021), çalışmasında, yaşanan bu kültürel dönüşüm sultan Abdülmecid dönemini batı müziğinin en parlak dönemi haline getirerek, İmparatorluğun çöküşüne kadar ön plana çıkacak olan piyano müziği Avrupa’dan gelen müzisyenlerin etkisiyle de gelişimini devam ettireceğini ifade etmiştir (Güzel, 2021, s. 254).

Osmanlı Toplumunda Sınıfsal Ayrışma ve Statü Simgesi Olarak Piyano

Toplum içerisinde her bireyin kimliğini ortaya koyan “statü” kelimesi; kişinin ayırt edici özellikleri hakkında bize bilgiler vermiştir. “Bryan S. Turner’in da işaret ettiği üzere statüye ilişkin literatürde iki ayrım bulunmaktadır: birincisi yaş, cinsiyet, ırk vs. gibi üzerinde çok az denetim sahibi olunan verilmiş statü ile eğitim vs gibi yollarla edinilen kazanılmış statü” (Karakaya, 2018, s.5-6).

Toplumsal hayatta güçlü bir belirleyici olan kişinin statüsü, ülkelerin de kimliklerini belirlemektedir bu bağlamda, sosyal prestijin de iktisadi ve siyasi olarak tanımlayıcı bir göstergesi olmuştur. Hem sosyal hem de kültürel bir statü göstergesi olan piyano, Osmanlı’daki yerini batılılaşma süreciyle başlatmıştır.

1800’lü yılların son döneminde Osmanlı’ya ve buna bağlı olarak Türk müzik eğitimine girişi güçlü değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Devletler arası iletişim ticaret ve siyaset başlıkları altında ilerlerken, ülkelerin birbirlerinden kültürel anlamda etkilenmemeleri imkansız bir hal almıştır. Osmanlı Devleti’nin temelleri atıldığından itibaren Batılı ülkeler ile iletişimi kuvvetli olmuştur. Bu iletişim ülkelere yapılan ziyaretler, diplomatik hediyeler ile ilerlemiştir. Diplomatik hediyelerden biri olan piyano enstrümanının Osmanlı’da yerini alması ve süreçte hanedan üyelerinin piyanoya ilgilenmesi Osmanlı toplumunun da ilgisini çekmiştir. Öyle ki piyanoların satın alınması, bakımları ve piyano eğitiminin alınması piyanoya verilen önemi ortaya koymuştur. Osmanlı toplumunda piyano, özellikle batılılaşma sürecinde yalnızca bir enstrüman olmanın ötesine geçerek bir statü göstergesi olmuştur. Öyle ki, piyanoyu kültürel bir sermaye olarak yaşam alanlarında bulunduran hanelerin

sayısı oldukça fazlaşmış, piyano enstrümanın evlerde bulunması, o hanelerin kültürel yapısının zengin olduğunu ortaya koyduğunu göstermiştir. Ek olarak, üst sınıf ailelerin yaşam alanlarında piyano enstrümanının olması, bireylerin toplum statülerini yansıtan bir sembol haline gelerek sınıfsal ayrışmayı görünür kılmıştır.

Osmanlı Döneminde Eğitim Aracı olarak Piyano

“Osmanlı’ da müzik eğitimi, 1800’lü yılların başlarında İstanbul’ da resmi eğitim kurumlarında, özel okullarda ve özel dersler aracılığıyla sağlanıyordu. Müzik eğitimi 19. yüzyıl sonlarına doğru devletin eğitim kurumlarının müfredatına da dahil edilmiştir. Özellikle kız okullarında piyano öğretmenlerinin varlığı dikkat çekmiştir. Yabancıların ve gayrimüslimlerin okullarında da müzik derslerine yer verilirdi. Bunun dışında Paul Lange’nin müzik okulu ve sonrasında devletin kurduğu Darülbeydi ve Darilelhan okulları müzik eğitimi açısından önem teşkil ederdi” (Alpagut, 2020, s. 37).

“Piyanonun özellikle saray çevresindeki konaklardan başlamak üzere ve yine özellikle gayrimüslim ve aynı zamanda Osmanlı uyrukluların evlerinde özel dersler aracılığı ile yaygınlık kazanmıştır. Bununla birlikte Osmanlıdaki valide sultanların farklı değerlerle yetişmiş olmalarının etkisiyle sarayda özellikle sultanlar ve şehzadelere yönelik piyano eğitimi verilmiştir” (Kayalı, 2013, s. 14-15).

Piyano eğitimi alan hanedan mensuplarının çalma becerisine sahip olması, beste yapabilmeleri ve çocuklarına da piyano dersleri aldirmaları toplum içerisinde hayranlıkla karşılanmıştır. Ayrıca, piyano eğitimi, özellikle kız çocukları için modern bakış açısını benimsemiş okullarda sunulan bir özellik olmuştur.

“Piyano, salt bir eğitim aracı olarak kullanılmasının ötesinde bireylere emsalleri arasında daha seçkin bir statü kazandırma vasıtası olarak görülmektedir. Bireyin muhatap üzerinde görgü, bilgi ve donanım bakımından daha baskın olduğunu ortaya koymak amacıyla kullanılan bir unsur olduğu da söylenebilir” (Alumur, 2022, s. 17).

İstanbul’daki Batı müziği öğretmenlerine ilişkin bilgilere ulaşıldığında 1868-1921 yılları arasında piyano eğitimi veren öğretmenlerin sayısının oldukça fazla olduğu görülmektedir;

Uzmanlık Alanı	1868-69	1881	1885	1891	1896-97	1900	1903	1909	1913	1921	Toplam
Piyano	13	28	24	32	37	30	34	35	28	19	280

Görsel 2. Şark Ticaret Yıllığında Batı Müziği Öğretmenlerinin Uzmanlık Alanları (Alpagut, 2020, s.38)

Piyanonun Osmanlı İmparatorluğu'na girişi ile birlikte saray çevresinde piyano eğitimliği alanı ile ilgili nitelik kazanması zaman içerisinde gelişimini göstermiştir. Osmanlı döneminde gerek uğraşı gerek yarı mesleki düzeyde ele alınan piyano eğitiminin mesleki bir nitelikte verilmesine öncü olan Dar'ül Elhan olmuştur (Kayalı, 2013, s.37).

“Darüelhan, Osmanlı Devleti’ nin müstakil anlamda kurulmuş olan ilk müzik okuludur. Talimatname, ders programları, okul binası ve eğitim kadrosu gibi gerekli düzenlemelerin birkaç ayda tamamlanmasının ardından 1916 yılında faaliyete geçmiştir. Osmanlı İmparatorluğu, Darüelhan’ın kurulduğu yıllarda I. Dünya Savaşı’ nı kaybetmek üzeredir. Bu nedenle Darüelhan’ı, Avrupa’da ki müzik okullarından ayıran en önemli özellik devletin büyük sıkıntılar içinde olduğu bir dönemde kurulmuş olmasıdır. Savaşın ağır şartlarında yeni kurulmuş bir konservatuvar olarak eğitime başlayan Darüelhan, Türk müziği eğitiminde önemli bir rol üstlenmiştir (Özden, 2020, s.126-127).

Modernleşme süreciyle birlikte ortaya çıkan batılılaşan okullara, konser salonları, kulüpler ve dernekler eklenerek, piyano enstrümanı sadece evlerde icra edilmenin dışına çıkarak halkla bir araya gelmeye başlamıştır. Böylelikle bu kamusal alanlar piyanoyu yalnızca bir ev etkinliği aracı olmaktan çıkartarak, toplumun ortak kültürel yaşamına dahil olmasına vesile olmuştur. Bu gelişmeler ile birlikte, piyano eğitimi, 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı toplumunda eğitilmiş birey statüsü olarak kabul edilmiştir.

Osmanlı Döneminde Batılılaşmanın Kültürel Bir Sembolü Olarak Piyano

“Osmanlı devletinin müzikal anlamda batıya yönelimi batılı müzisyenler tarafında da ilgiyle takip edilmiştir. Türkkâri (Turquerie) akımının batıdaki müzikal etkisinin yanı sıra Osmanlılara ve de özellikle payitaht İstanbul’a olan merak ve doğunun mistik imajı Avrupalılar için her daim ilgi çekici olmuştur. Buna Sultanların müzisyenlere olan cömertliği de eklenince, çoğunlukla Sultan Abdülmecid devrinden başlayarak İstanbul çeşitli sanat dallarında ve özellikle müzik alanında renkli konserlerin ve temsillerin yapıldığı bir cazibe merkezi haline gelir” (Güzel, 2020, s.20-21).

Alumur (2022)’ye göre, müzikte başlayan Batılılaşma hareketiyle beraber Türk müzik kültürüne yeni enstrümanlar girmiş ve Batılılaşma sembolü olarak değerlendirilmiştir. Bu sembollerle, kültürel mirasın aktarıcısı olan edebi ürünlerde (roman, hikâye, şiir vb.), halk anlatılarında (masallar, efsaneler vb.), sinema-radyo ve ileriki dönemlerde televizyon-internet gibi kitle iletişim araçları yayınlarında karşılaşılmaktadır. Bu enstrümanlardan biri olan piyano, Batılılaşma düşüncesinin en yaygın olduğu ve devlet eliyle uygulamaların yürütüldüğü dönemlerde, yerini aldığını ifade etmiştir (Alumur, 2022, s.11-12)

Osmanlı İmparatorluğu'nda yenilikçi hareketler sadece askeri ve siyasi alanlarda etkili olmamış, kültürel açıdan da batılılaşma hareketleri kendini göstermiştir. Bu süreç içerisinde piyano, Batı kültürünün sembollerinden birisi olarak yerini alarak, sadece bir enstrüman olmanın dışına çıkarak yaşam tarzını ve kültürel bir sembol olarak temsil etmiştir.

“Pera ve Galata gibi Osmanlı devletinde XIX. Yüzyıl batılı kent modelinde örnek bölgeler olan ve gayrimüslim kitlenin yaşadığı bu muhitler, Müslüman olan bu zümreleri de kendine çekmiştir. Bölgenin önemli etkinlik mekânları; Naum tiyatrosu, Fransız Tiyatrosu, Verdi tiyatrosu çeşitli sanatçıların konserlerini ve operalarını sergilediği önemli Pera sahneleridir. Bu mekânların varlığı Tanzimat'la birlikte halka açık kültürel faaliyetlerin ne boyutlara ulaştığını gözler önüne sermesi açısından önemlidir” (Güzel, 2020,s. 42)

Kültürel bir sermaye olarak görülen piyano hem eğitim hem de ekonomik seviyenin sergilenmesinde de büyük önem taşıyordu. Ek olarak, Bir müzik enstrümanı olan piyanonun, fiziksel niteliklerinin dışında, orta-üst ve üst sınıflar için vazgeçilmez bir kültürel sermaye birikim aracı niteliklerini de taşımaktadır (Karakaya, 2018, s.25).

Fiziki yapısı gereği büyük bir oda ve eve ihtiyaç duyan piyano ekonomik anlamda da en pahalı enstrüman olmuştur. Piyanonun eğitimi için alınacak olan ders ücretleri ve çalışmak için boş vakitte gerektiği bilinmektedir. Oturuş ve pozisyon bakımından beyefendi ve hanımefendi olmayı gerektiren bu enstrümanı dinlemek için çalan kişinin mekanına ya da bu koşulları sağlayan bir ortam içerisine piyano almayı gerektirmektedir. Bu yüzden, üst sınıfların ekonomik imkan ve uygun zamanına hitap eden piyano enstrümanının statü farkı yaratması normal karşılanmıştır.

Tanzimat döneminde yeni sosyo-kültürel katmanla için “Tanzimat aydınları” ifadesinin kullanıldığını, bu sosyal zümrenin Osmanlı kültür hayatının batı eksenli dönüşümüne Osmanlı sosyal yaşamı açısından etkisinin büyük olduğunu ifade etmiştir, ayrıca bu zümrenin “Batılı” yaşam tarzının önce Osmanlı üst bürokratik sınıfında sonra ise orta sınıf halk tarafından benimsenmesine öncülük ettiğini vurgulamıştır (Güzel, 2020, s.42-43).

19. yüzyıla toplum içerisinde gittikçe yaygınlaşan piyano, meslek edinme bağlamında da piyano yapımcılığı ve akortçuluğu alanlarında da gelişmeye başladığı bilinmektedir. “İstanbul'da ise piyanonun yaygınlaşması 19. Yüzyılda Saraylar ve Pera'daki gayrimüslimler de sıkça görülür. Bu etkileşimden üst düzey bürokratlar ve Müslüman tebaalar tarafından ilgi görür. Şark yıllıkları 1868-1925 döneminde en az 80 piyano mağazası kaydeder. Bu dönemde 24 adet akordör bulunmaktadır. Aynı yıllıkta sene başı ortalama 28 piyano

öğretmeninin görev yaptığı bilgiler arasında yer almaktadır. Artık okul müfredatlarında bu çalgı kabul edilmiş ve sıkça kullanılmıştır. İcracıların arttığı dönemde ise artık müzik mağazalarına ihtiyaç duyulmuştur. İlk müzik mağazalarının sahibi olan Coppini'nin müzik dükkanı Pera'da Dudu Sokak'ta bulunuyordu. Coppini piyano akordörü olmakla birlikte müzik tüccarlığıda yapmaktadır. İstanbul'da çok çeşit müzik mağazası gösteren Şark Yıllıkları, ilk sayımında sonra 1881'den itibaren daha düzenli yayımlamaya başlamış, 1924-1925 yılına kadar 5'er yıl arayla incelemelerde bulunmuştur. Bu sonuca göre 128 müzik mağazası bilgisine ulaşılmıştır" (Karakaya, 2018, s.39).

Osmanlı Kadını ve Piyano

Osmanlı devletinin neredeyse her alanında görülen modernleşme hareketi, kadının da görünürlüğünü arttırmıştır. Osmanlı kadını, sınırlandırılmış rollerini genişleterek, toplumsal alanda kendini göstermeye başlamıştır.

Küçümen (2018) 19.yüzyılda, Padişah II. Mahmud'un (1808-1839) reformlarıyla etkin olarak başlayan batılılaşma süreci, müzik alanında da yeni açılımlarla kendini göstermiş, sarayda görevlendirilen Avrupalı müzisyenlerin verdiği müzik eğitimi sonucunda, birçok müzisyen ve besteci yetişmiştir. Batı müziği alanında eğitim alan ve besteler üreten padişahlar, eşlerinin, kızlarının ve haremelerinin de bu alanda yetişmesine önem vermişlerdir. Batı müziği enstrümanlarının saraya girişi ve piyanonun icra anlamında kullanılması da bu döneme rastladığını, saraylı hanımların, orkestralar kurduğunu, dersler ve konserler verdiğini, besteler yaptıklarını ifade etmiştir (Küçümen, 2018, s.44).

Osmanlı döneminde, kadının toplum içerisindeki bu önemli değişimi gözle görülür bir hal almıştır. Osmanlı kadınları, hem icracı yönleri hem de eğitimci olmaları ile piyanoyu toplumun her alanına giderek tanıtmış, bu vizyonlu duruşları ile halkın her kesimine örnek olmuştur. Abdülmecid ve II. Abdülhamid zamanında kadınların piyanoyu icra etmeleri desteklenmiş ve bunun sonucunda da birçok kadın piyano çalmayı öğrenmiş ve besteler yapmıştır. Osmanlı sarayında piyano çalan kadınlara örnek olarak; Leyla Saz hanım, Dürr-i Nigar hanım ve Ayşe Sultan gösterilebilir.



Görsel 3. Leyla Saz (Alpagut, 2020, s.34)

Besteci ve piyanist olan Leyla Saz Hanım Osmanlı’ da batılılaşma adına önemli bir isim olmuştur ve bu bilgileri aktarmıştır;

“Sultan Efendilerin ayırcasız çok iyi müzisyenler olduklarını söylemişim. Küçük Sultanların eğitimini, bu iş için yetiştirilmiş çok değerli müzik öğretmenleri üstlenmişti. Tanıdığım bu tür kalfalar arasında piyano öğretmeni, dünyaca ünlü besteci Gaetano Donizetti’nin kardeşi, orkestra şefi, Maestro Donizetti’nin öğrencisi Dürrünigar gibi iyi yetişmiş kalfalar vardı” (Güzel, 2020, s.255).

Piyano ve armonyum çalmasının yanında 200’ den fazla eser bestelemiş olan batı ve doğu kültürü almış entelektüel bir kadın figürü olan Leyla Hanım, Osmanlı sarayındaki müzik faaliyetlerini kapsayan hatıralarıyla da müzik tarihi açısından önemli bir konuma sahiptir (Alpagut, 2020, s.34).

Osmanlı döneminde, piyano eğitiminin kadınların yüksek eğitime dahil edilmesi kıymetli bir hal almış, piyano çalan kadınlar toplum içerisinde statü sahibi olarak kabul edilmeye başlamıştır.

Alumur (2022) çalışmasında, Servet-i Fünun dönemindeki romanları incelemiş ve Türk romanlarında piyanonun önemli bir eğitim aracı olduğunu ifade etmiştir. Batılı tarzda yaşayan ailelerin çocuklarının iyi seviyede piyano çaldıklarını, Batı müziğine ve Batı müzik kültürüne hâkim olduklarını, bu durumun Batı ideolojisinin eğitim yoluyla aktarılmasının bir sonucu olarak karşımıza çıktığını vurgulamıştır (Alumur, 2022, s.42)

Güzel (2020)' e göre, sarayda bu dönemde iyi derecede piyano icracısı kadınlardan bahsedilmmişti; Sultan Abdülmecid' in gelini Kadriye Sultan, Sultan V. Murad'ın kızı Fehime sultan hem iyi piyano icracıları hem de piyano için besteler yapmışlardır. V. Murad' in diğer kızı Hatice Sultan, Sultan Abdülmecid' in eşi Behice Sultan, II. Abdülhamid' in kızı Ayşe Sultan, Enver Paşa' in eşi Naciye Sultan, VI. Vahdeddin' in kızları olan Sabiha Sultan ve Ulviye Sultan da çok iyi birer piyano icracısı ve bestecisi olmuşlardır (Güzel, 2020, s.41).

Osmanlı kadınının Batı müziği eğitimi alması kadının toplumsal görünürlüğüne arttırmıştır. İcracı ve bestecilik yönleri ile müzikal dönüşümlerini kanıtlayan Osmanlı kadını, yaşanan bu gelişmeler ile, kültürel ve sosyal yaşamında yerini genişletmeyi başarmıştır.

SONUÇ

Araştırma sonucunda Osmanlı döneminde piyano enstrümanının, Batı' yı model alma sürecinde hem kültürel hem de sosyal açıdan oldukça önemli bir sembol olduğu söylenilebilir. İncelenen araştırmalardan elde edilen verilerde, Osmanlı Sultanlarının hem kendilerinin hem de hanedan mensuplarının piyanoyu iyi bir şekilde icra ettikleri, besteler yaptıkları bu bağlamda piyano enstrümanına oldukça önem verdikleri ortaya koyulmaktadır. Kitap Osmanlı sarayına giren ilk piyanonun, İngiliz Kraliçesi Elizabeth tarafından III. Mehmet (1566-1603)'e 1599 yılında hediye edildiği ancak piyano enstrümanının Osmanlı' da 1800 yıllarında popüler olmaya başladığı incelenen araştırmalarda ortaya konmuştur (Alpagut, 2020, s. XV). Ayrıca araştırma verilerine göre, Osmanlı döneminde klasik müziğe en çok önem veren iki padişahın III. Selim ve II. Mahmud olduğu görülmüştür.

Osmanlı döneminde piyano enstrümanına, sınıfsal ayrışma ve statü simgesi olarak bakıldığında, toplum içerisinde piyanonun kültürel bir sermaye olarak hanelerde yer aldığı, eğitim ve ekonomik boyutunun yer aldığı hanenin kültürel yapısını üst seviyeye taşıdığı ifade edilebilir. Bu bağlamda, üst sınıf ailelerin evlerinde piyanonun yer alması, o bireylerin toplum içerisindeki statülerini ortaya koyarak sınıfsal ayrışmayı ortaya çıkaran önemli çıktılardan olduğu ortaya konmuştur.

Eğitim aracı olarak piyano enstrümanına baktığımızda ise, öncelikle Osmanlı döneminde müzik eğitiminin 19. yüzyılın başında özel kurum ve bireysel olarak gerçekleştirildiği, 19. yüzyılın sonlarına doğru devletin eğitim kurumlarınca destelendiği görülmüştür. Piyano derslerinin öncelikle hanedan üyelerine verildiği bununla beraber sultanlar ve şehzadelerin farklı değerler ile

yetişmiş olmasından dolayı, onlara yönelik piyano eğitimi verildiği sonucuna varılmıştır. Hanedan içerisinde hem icracılığın hem de eğitim verilmesinin toplum üzerinde önemli bir etkisi olduğu kabul edilebilir. Buradan hareketle piyano eğitimi veren öğretmenlerin sayısının artması, saray çevresinde ders verme ve bu enstrümanın eğitimini alma isteğinin artması da piyanoya olan ilgi ve hayranlığın gittikçe arttığını ortaya koymuştur. Bu ilginin sonucu olarak savaşın ağır şartlarında kurulma özelliğine sahip olan Darüelhan'ın kurulması, müzik eğitiminde önemli bir yenilenme hareketi olarak kabul edildiği sonucuna varılmıştır.

Batılılaşmanın kültürel bir sembolü olarak piyano enstrümanını değerlendirdiğimizde; modernleşme sürecinde, sarayın ve evlerin dışına çıkarak, okullar, konser salonları, kulüp ve dernekler gibi kamusal alanlarda da toplum içerisinde yerini aldığı sonucuna varabiliriz. İncelenen verilere bakıldığında, Osmanlı döneminde yenilikçi hareketlerin sadece askeri ve siyasi alanda olmadığı, kültürel alanda da kendini gösterdiği ortaya konmuştur. Türk müzik kültürüne giren enstrümanlar ve sanatın diğer alanlarında yaşanan gelişmeler Batılılaşma sürecinde atılan adımlar olarak kabul edilmiştir. Ek olarak, Osmanlı kadınının piyano enstrümanına olan ilgisi, toplum içerisindeki statüsünü arttırarak kültürel anlamda bir dönüşümün göstergesi olduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Alpagut, U. (Ed.). (2020). Piyanonun Osmanlı'daki Serüveni. (1. Baskı). Nobel Akademi Yayıncılık.
- Alumur, A. (2022). Serveti Fünun Dönemi Türk Romanında Batılılaşmanın Sembolü Olarak Piyano (758026). [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü].
- Filiz, H. Ş. (2023). Osmanlı Devleti' nde müzik kültürüne genel bir bakış. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7 (1), 1-12.
- Güven, G. (2010). Piyanonun Gelişimi ve Teknik Yönden Romantik Dönemin Sonuna Kadar İncelenmesi (280861). [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Güzel, A. (2020). XIX. Yüzyılda Sultanın Mülkünde Piyano (642014). [Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Güzel, A. (2021). XIX. yüzyılda piyano ve Osmanlı kadını. Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, 8 (1), 246-261.
- Karakaya, Ö. Y. (2018). Bir Kültürel Sermaye Birikim Aracı Olarak Piyano (519871). [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Karasar, N. (2024). Bilimsel Araştırma Yöntemi (39. Baskı). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kayalı, B. (2013). Piyanonun Türk Musikisi İcra ve Kuramına Etkisinin Değerlendirilmesi (358312). [Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Koçak, B. (2007). Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Piyano İle İcrasında Kullanılan Süsleme Teknikleri (211815). [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü].
- Küçümen, F.C. (2018). 19. yüzyıl Osmanlı sarayında batı müziği formlarında eser yazan kadın besteciler. Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi, 1 (1), 44-50.
- Lostar, H. (2025). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Sarayında Müzik ve Kurumsal Kimliğe Etkisi (1. Baskı). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Tonger, S. K. (2013). Piyanonun Türk Kültüründe Uyumunun, Eğitim Fakülteleri Bünyesinde İncelenmesi (349001). [Doktora Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Özden, E. (2020). Osmanlı Maarifi' nde Musiki (2. Baskı). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Uçan, A. (2005). Türk Müzik Kültürü (2. Baskı). Evrensel Müzikeyi.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: Alpagut, U. (Ed.). (2020). Piyanonun Osmanlı'daki Serüveni. (1.Baskı). Nobel Akademi Yayıncılık, s.10-11.

Görsel 2: Alpagut, U. (Ed.). (2020). Piyanonun Osmanlı'daki Serüveni. (1.Baskı). Nobel Akademi Yayıncılık, s.38.

Görsel 3: Alpagut, U. (Ed.). (2020). Piyanonun Osmanlı'daki Serüveni. (1.Baskı). Nobel Akademi Yayıncılık, s.10-11.

BİYOLOJİ TEMELLİ TASARIM YAKLAŞIMLARI: CANLI ORGANİZMALARIN TASARIM DİSİPLİNLERİNE DAHİL EDİLMESİ

*BIOLOGY-BASED DESIGN APPROACHES: INTEGRATING LIVING
ORGANISMS INTO DESIGN DISCIPLINES*

Betül Ünal

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü Yüksek
Lisans Öğrencisi
b.unal91@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4704-0304

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 28 Mayıs 2025 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 25 Haziran 2025

Prof. Dr. Duygu Koca

Hacettepe Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
dygsener@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4176-8115

Öz

Bu makale, biyolojinin tasarımla kesişimini ele alarak miselyum, alg ve bakteri gibi canlı organizmaların tasarım uygulamalarındaki potansiyelini araştırmaktadır. Çalışmada, literatür taramasına dayalı nitel bir yöntem izlenmiş; yapı endüstrisi, mimarlık, ürün ve malzeme tasarımı alanlarıyla biyolojinin kesiştiği örnek projeler incelenmiştir. Bu kapsamda çalışma, biyotasarımın tasarım disiplinlerine getirdiği yenilikçi bakış açılarını disiplinler arası bir perspektifle değerlendirmekte ve doğayla birlikte üretim anlayışına dair özgün bir çerçeve sunmaktadır. Bulgular, canlı organizmaların tasarıma entegre edildiğinde çevresel etkilere uyum, düşük enerji tüketimi ve biyolojik olarak parçalanabilirlik gibi avantajlar sunduğunu; ancak bakım ihtiyacı, dayanıklılık gibi sınırlılıkların da bulunduğunu ortaya koymuştur. Sonuç olarak, biyotasarımın sadece ekolojik değil, düşünsel bir dönüşüm sunduğu ve doğayla iş birliğine dayalı disiplinler arası tasarım stratejileri geliştirmek için önemli bir potansiyel taşıdığı değerlendirilmiştir.

Abstract

This article explores the intersection of biology and design by examining the potential of living organisms such as mycelium, algae, and bacteria in design practices. A qualitative methodology based on literature review is adopted, focusing on exemplary projects where biology intersects with architecture, construction, product, and material design. The study evaluates biodesign from an interdisciplinary perspective, offering a framework for nature-driven production approaches. Findings reveal that integrating living organisms into design enables environmental adaptability, low energy consumption, and biodegradability, while also presenting limitations such as maintenance needs and material durability. Ultimately, the research suggests that biodesign provides not only ecological but also conceptual and cultural transformation, holding potential for developing design strategies based on cooperation with nature.

Anahtar Kelimeler: Biyotasarım, Biyoloji Temelli Tasarım, Biyomalzeme, Sürdürülebilir Tasarım

Key Words: Biodesign, Biology-Based Design, Biomaterial, Sustainable Design

GİRİŞ

İnsan faaliyetlerinin Dünya'nın çevresel sistemleri üzerindeki etkisinin artarak kalıcı bir hale bürünmeye başlamasıyla birlikte içinde bulunduğumuz çağ insanın yoğunlukla egemen olduğu jeolojik çağ anlamını da içinde barındıran Antroposen Çağı olarak adlandırılmaya başlamıştır (Nijhuis, 2015). İnsanın doğa üzerindeki bu egemenliği doğal kaynakların yetersizliğini de beraberinde getirmektedir. Doğal kaynakların özellikle yapı endüstrisinde kullanılmak üzere yeterli varlığı konusundaki bu belirsizlik nedeniyle hammaddenin sürdürülebilir ve yenilenebilir sistemler kullanılarak üretilmesi, kullanılması veya geri dönüştürülmesi önemli bir hale gelmektedir (Ragauskas, ve diğerleri/et al. 2006). Yapılı çevrenin üretilmesinde özellikle gezegenimizin karşı karşıya kaldığı ekolojik sorunları iyileştirmeye yönelik paradigma değişikliğinin yollarının araştırılması kritik bir öneme sahiptir. Döngüsel niteliğe sahip bir yaklaşım için alternatif malzeme ve üretim tekniklerinin araştırılması gerekmektedir. Bu durum, tüm üretim alanları arasında doğal ve mineral kaynaklarını yoğunlukla tüketmekte olan yapı endüstrisi için özellikle önemlidir.

Dünya yüzeyinden elde edilen hammaddelerin yaklaşık %60'ı yapı endüstrisinde kullanılmaktadır. Yapım aşamasında kullanılan malzemelerin üretimi, toplam enerji tüketiminin %80'inden fazlasını oluşturmaktadır (Álvarez-Chávez, ve diğerleri/et al. 2012). Bu durum, malzeme üretiminde enerji tüketimini ve çevresel etkileri en aza indirme gerekliliğini ön plana çıkarmaktadır. Bu bağlamda, yenilenemeyen doğal kaynakların kullanımını azaltmak küresel bir sürdürülebilir kalkınma stratejisi olarak kabul edilmektedir. (Alves, ve diğerleri/et al. 2010; Ashby, 2013; Crabbé Jacobs, Van Hoof, Bergmans ve Van Acker, 2013; Haider ve Eder, 2010). Kaynakların tüketilmesi, atık ve kirlilik oluşturması ve insan olmayan diğer canlı varlıkların ortadan kalkmasıyla sonuçlanabilen yapı sektörü; oluşturduğu bu tüketim kültürünü sorgulayan, doğal veya insan olmayan diğer canlıları tüketmek yerine onları üretici olarak kullanan bir hale dönüşmenin yollarını araştırmaktadır (Geiser, 2001). Olası bir yol; yenilenebilir, döngüsel bir sisteme sahip ve atığın veya canlı organizmanın dahil edilerek ham veya birincil malzeme kullanımını gerektirmeyen bir yolla üretmektir. Son yıllarda bu amaca yönelik olarak önerilen çözümlerden biri, biyolojiyi tasarım sürecine dahil etmektir.

Modern tasarım, üretim süreçlerinde doğaya daha fazla rol vererek tasarım ve biyolojiyi giderek daha fazla bütünleştirmektedir. Tasarım disiplini de karşılıklı olarak, canlı organizmaların farklı ortamlarda yetiştirilmesi veya işlevselleştirilmesi gibi süreçlerle doğal yaşam üzerinde bir etkiye sahiptir. Bu karşılıklı etkileşim Ginseng ve Chieza tarafından tasarım ve biyolojik evren arasındaki ilişkilerin genişliğini tanımlamak için kullanılan "biyotasarım"

kavramıyla nitelendirilmektedir. Ginseng ve Chieza bu olgunun olasılıklarını “Eğer tasarım, insanlığın mevcut koşullarını tercih edilen başka türde koşullara dönüştürme süreciyse; o zaman biyotasarım, kendimiz ve diğer canlılar için değişimin neye benzeyebileceğine dair yeni perspektifler sunar” diyerek açıklamaktadır (Ginsberg & Chieza, 2018). Bu bağlamda biyotasarımın; bitki, hayvan, bakteri gibi canlı organizmaların yenilikçi ve sürdürülebilir çıktılar üretmek için kullanıldığı ve tasarım ve biyoloji disiplinlerinin işbirliğine dayandığı söylenebilir (Myers & Antonelli, 2012). Bir diğer deyişle biyotasarım; günümüz çağının ortaya koyduğu sorunları iyileştirmeye yönelik olarak yeni tasarım çözümleri ortaya koymak üzere biyolojiyi tasarım sürecine ekleyen yeni bir yaklaşımdır (Myers, 2018) ve farklı sektörlerde araştırılan bir alan haline dönüşmüştür (Myers & Antonelli, 2012; Collet, 2013; Ginsberg, ve diğerleri/et al. 2014; Kim, ve diğerleri/et al. 2010; Kim, ve diğerleri/et al. 2022; Groutars & Risseeuw, ve diğerleri/et al. 2022). Biyotasarım; sanat, tasarım, mimarlık, insan-bilgisayar etkileşimi (HCI), biyomedikal mühendislik ve tıp gibi yaşam bilimlerine fayda sağlayan disiplinler arası bir alanı kapsar. Bu yeni biçim; biyolojinin yapı bilimi, mimarlık, ürün tasarımı ve malzeme araştırmalarıyla kesiştiği alanlarda tasarımcının rolünü pasif bir alıcıdan aktif bir üreticiye doğru değiştiren yeni bir tasarım pratiğinin ortaya çıkmasında rol oynamıştır (Karana, ve diğerleri/et al. 2015; Myers & Antonelli, 2012; Ribul, 2018).

Yazında biyolojinin tasarım disipliniyle kesişmekte olduğu farklı alanlarda ortaya koyulan proje örnekleri yer almasına rağmen; bu alanların birbirlerinden ayrıştığı sınırlar tam olarak belirlenmiş durumda değildir. Bu durumun, biyotasarım olgusunun tasarım disiplininin farklı alanlarında rol alabilecek olası potansiyellerinin ortaya koyulmasında bir eksiklik oluşturduğu düşünülmektedir. Bu makale, ekolojik bir bakış açısıyla biyolojinin tasarıma dahil edildiği yapı endüstrisi, mimarlık, ürün tasarımı ve malzeme bilimi alanlarından örnek projeler üzerinde ortaya koyarak tasarımın bu alanlarda insan ve doğa ilişkisinin iyileştirilmesinde sunabileceği katkıları araştırmayı amaçlamaktadır. Bu makalede, biyolojinin tasarıma farklı biçimlerde dahil edildiği biyomimikri ve canlı organizmaları oluşturan hücrelerin değiştirilerek, yani hücre sistemlerinin, bir nevi dışarıdan erişilip dönüştürülerek -hacklenerek-kullanıldığı örnekler dışarıda tutulmuş; yalnızca miselyum, alg ve bakteri gibi canlı organizmaların kendi doğal hallerinde tasarıma dahil edildiği örneklerin incelenmesi dahil edilmiştir. Bu tür projelerde doğa artık bir nesne olmaktan ziyade bir özne olarak rol almaktadır. Ortaya koyulan ürün ise böylece iç içe geçmiş bir birlikteliği temsil eder. Bu bağlamda ortaya koyulan projeler biz ve dünyanın geri kalanı arasında oluşan son derece simbiyotik bir bakış açısını savunarak insan ve doğal dünya arasındaki ilişkinin iyileştirilmesinin olanaklarını sunmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma, biyoloji temelli tasarım yaklaşımlarının güncel tasarım pratiklerindeki yansımalarını anlamaya yönelik olarak yapılandırılmıştır. Nitel bir araştırma yöntemi benimsenmiş, özellikle literatür taraması ve örnek olay incelemeleri temelinde şekillenen bir analiz süreci yürütülmüştür. Araştırmada, biyolojinin tasarıma dahil edildiği yapı endüstrisi, mimarlık, ürün ve malzeme tasarımı alanlarından seçilen projeler üzerinden canlı organizmaların tasarım süreçlerindeki potansiyel katkıları değerlendirilerek disiplinler arası bir yaklaşım benimsenmiştir. Tasarım ve biyoloji arasındaki etkileşimi anlamaya yönelik bu disiplinler arası yaklaşımda, mimari tasarıma ilişkin mekânsal ve işlevsel çözümlenme yöntemleri ve malzeme performansına ilişkin veriler; biyolojik organizmaların çevresel adaptasyon dinamikleriyle birlikte bir bütünlük içinde ele alınmıştır. Bu çerçevede seçilen örnek projeler; canlı organizmaların doğrudan tasarıma entegre edildiği, çevresel etkilere tepki verdiği, fiziksel üretim süreçlerine dahil olduğu ve disiplinler arası etkileşimi görünür kıldığı uygulamalar arasından belirlenmiştir. Böylece, yöntemin sunduğu çok boyutlu değerlendirme imkanına uygun olarak, biyotasarımın potansiyeli kapsamlı biçimde incelenmiştir.

Çalışma kapsamı, yalnızca canlı organizmaların doğal formlarıyla tasarım sürecine entegre edildiği örneklerle sınırlandırılmış, genetik müdahale ya da hücre mühendisliği temelli uygulamalar dışarıda bırakılmıştır. Bu çerçevede ilk olarak miselyum, alg ve bakteri gibi organizmalarla gerçekleştirilen tasarımlar çok yönlü biçimde incelenmiş; kullanılan organizmaların üretim süreçlerine, malzeme özelliklerine, çevresel etkilere, sürdürülebilirlik potansiyeline ve uygulama alanlarına dair veriler görsel ve yazılı kaynaklardan derlenmiştir. İncelemede, seçilen her örnek bağlamında organizmaların yaşamsal gereksinimleri ile tasarım ve üretim sürecindeki rolü karşılaştırmalı biçimde analiz edilmiştir. Bunun yanı sıra, ele alınan uygulamaların avantajları kadar sınırlılıkları da değerlendirilerek, biyotasarımın mevcut potansiyeli ile karşı karşıya olduğu teknik ve çevresel zorluklar ortaya konmuştur. Böylece çalışma, biyolojik organizmalarla sürdürülebilir tasarım üretiminin olanaklarını, sınırlarını ve gelecek araştırmalara yönelik açılımları disiplinler arası bir bakışla tartışmayı amaçlamıştır.

CANLI ORGANİZMALARLA TASARLAMAK: MİSELYUM, ALG VE BAKTERİ

Canlı organizmaların tasarım süreçlerine dahil edilmesi, biyoloji ve tasarımı harmanlayan yeni bir mimari çözüm anlayışını ortaya çıkarmıştır. Bu yaklaşım,

mantarlar, algler ve bakterilerin yeteneklerinden yararlanarak yenilikçi malzemeler ve yapı bileşenleri geliştirmek için sinerjik bir çaba gerektirmektedir (Chayaamor-Heil, ve diğerleri/et al. 2023). Bitki alemi (plantae), enerji üretimi gibi ekolojik süreçlerle bağlantılı olan özellikleri nedeniyle tasarımda daha yaygın olarak kullanılmakta ve tasarım alanlarında hayvan alemine (animalia) göre daha fazla yer almaktadır (Pick, 2022; Benson, 2022; Castro, diğerleri. 2020). Son yirmi yılda, bitkilerin mimariye entegrasyonunu sağlayan, özellikle yeşil cephe ve çatı sistemi tasarımlarını içeren birçok proje gerçekleştirilmiştir (Wang, ve diğerleri/et al. 2022; Largurgue, 2020; Trombadore, ve diğerleri/et al. 2019). Mimarlar arasında bitkiler ve ağaçlar daha yaygın bilinmekte olup, mantar, yosun, bakteri ve maya gibi mikroorganizmalar uzun süredir gıda ve ilaç endüstrilerinde kullanılmaktadır (Alves, ve diğerleri/et al. 2010). Ancak bu mikroorganizmaların kullanım alanları giderek diğer endüstrilere de yayılmaktadır. Miselyum, alg, bakteri gibi biyolojik canlılar bir araya getirilerek, dayanıklı ve biyolojik olarak parçalanabilir yeni ürünler yaratılmakta ve pek çok yenilikçi tasarım ortaya çıkmaktadır.

Mantarlar, yeryüzündeki en büyük canlı organizmalardır (Sheldrake, 2020). Çeşitli organik substratlar üzerinde büyüyerek, miselyum adı verilen dallanmış liflerden oluşan karmaşık ağlar oluştururlar. Mantarın bitkisel kısmı olan miselyum, esas olarak kitin, selüloz ve proteinlerden oluşan kompozit, lifli bir malzemedir (Ginsberg ve Chieza, 2018). Miselyum, düşük değerli malzemelerin (örneğin, ambalajlar) ve ticari değeri az olan ya da hiç olmayan tarımsal ve endüstriyel atıkların, yüksek değerli kompozit malzemelere dönüştürülmesinde kullanılan doğal bir biyolojik yapı katmanıdır (Oxman, 2010; Frazzetto, 2003). Tasarım sürecinde miselyum, hifal mikro-filamentler aracılığıyla organik maddeleri birbirine bağlar. Bu sayede, tarımsal kalıntılardan oluşan alt tabaka dolgu maddesini bir arada tutar ve kompozit malzemede yük aktarımını sağlayan bir yapı oluşturur. Bu işlev, polimer kompozitlerde matris fazının işlevine benzer bir rol üstlenir (Nguyen, ve diğerleri/et al. 2018).

Miselyum türevi malzemeler, düşük maliyet, düşük yoğunluk, düşük enerji tüketimi, biyolojik olarak parçalanabilirlik, düşük çevresel etki ve düşük karbon ayak izi gibi önemli avantajlar sunmaktadır (Holt, ve diğerleri/et al. 2012). Kontrollü işleme teknikleriyle (örneğin, büyüme ortamı ve sıcak presleme) birleştirilen geniş yelpazedeki ek bileşenler, miselyum türevi malzemelerin yangına dayanıklılık ve termal ve akustik yalıtım gibi belirli yapı gereksinimlerini karşılamasını sağlar (Frazzetto, 2003; Oxman, 2010). Bu özellikler, miselyum türevi malzemelerin, sentetik düzlemsel malzemelere (örneğin, plastik filmler ve levhalar) ve daha büyük düşük yoğunluklu nesnelere (örneğin, sentetik köpükler ve plastikler) çevre dostu alternatifler olarak kullanılmasına olanak tanır. Ayrıca, yarı yapısal malzemeler (örneğin, panel, döşeme, mobilya, zemin

kaplaması) olarak da çevresel olarak sürdürülebilir inşaatta yeni olanakların kapısını aralar (Garg, ve diğerleri/et al. 2020; Karana, ve diğerleri/et al. 2015; Ginsberg, ve diğerleri/et al. 2014; Myers, 2018; Collet, 2020; Bader, ve diğerleri/et al. 2016). Bunların yanında, miselyum malzemelerinin mevcut uygulamalarını sınırlayan çeşitli faktörler de bulunmaktadır. Bunların başında, malzemenin köpük benzeri mekanik özellikleri, yüksek su emilimi ve malzeme özellikleriyle ilgili belgelemedeki eksiklikler gelmektedir (Collins, 2012). Bu sınırlamalar, yalıtım, kapı içleri, paneller, döşeme, dolap ve diğer mobilyalar gibi belirli uygulamalarda hedeflenen kullanıma yönelik olarak bu malzemelerin daha fazla araştırılmasını ve geliştirilmesini gerekli kılmaktadır.

Algler, göller, göletler, nehirler, okyanuslar ve hatta atık sular gibi çeşitli su habitatlarında yetişen fotosentetik organizmalar olarak dikkat çekerler. Bu organizmalar, geniş bir yelpazede sıcaklık, tuzluluk, pH değeri, ışık yoğunluğu ve diğer çevresel koşullara dayanabilme yeteneğiyle doğal uyum sağlama yeteneklerini ortaya koyarlar. Algler, tek hücreli mikroalglerden makroalg olarak bilinen çok hücreli deniz yosunlarına kadar geniş bir biyolojik çeşitlilik gösterir. Doğadaki bu çeşitlilik, alglerin tarım, sağlık, gıda, enerji ve çevre yönetimi gibi birçok farklı alanda kullanım potansiyelini artırmaktadır (Khan, ve diğerleri/et al. 2018).

Alglerin tasarım ve sürdürülebilirlik alanındaki kullanımı giderek yaygınlaşmaktadır. Örneğin, alglerden elde edilen pigmentler, tekstil boyama süreçlerinde toksik kimyasalların yerine kullanılmakta ve sürdürülebilir bir alternatif sunmaktadır (Fulbright, 2016). Aynı şekilde, alglerden üretilen biyofilmler, hem hava temizleyici sistemlerde hem de bina cephelerinde işlevsel bir materyal olarak kullanılabilir. Bu biyofilmler, fotosentetik özellikleri sayesinde çevredeki karbondioksiti emerek oksijen üretirken aynı zamanda enerji tasarrufuna katkıda bulunurlar. Köpük dolgu maddeleri gibi malzemelerde de alglerin kullanımı, tasarım ve yapı endüstrisinde çevresel etkileri azaltmak için yeni olanaklar sunmaktadır (Earth, 2020; Lu, ve diğerleri/et al. 2019).

Mikroalglerin mimaride kullanımı, hem mikro hem de makro düzeyde çevresel faydalar sağlamaktadır. Örneğin, bina cephelerinde kullanılan alg biyoreaktörleri, enerji tasarrufu, karbondioksit emisyonlarının azaltılması ve oksijen üretimi gibi faydalar sunmaktadır. Bu biyoreaktörler, fotosentez süreçlerini mimariye entegre ederek, çevre dostu enerji ve biyoyakıt üretimini mümkün kılmaktadır (Becker, 2007). Ayrıca, atık suyun arıtılması ve geri dönüşümü gibi süreçlerde alglerin kullanımı, hem ekonomik hem de çevresel sürdürülebilirlik açısından önemli bir çözüm sunmaktadır. Kent ölçeğinde yapılan projelerde, alglerin şehir altyapılarına entegre edilmesi, karbon ayak

izini azaltmanın yanı sıra su kaynaklarının verimli kullanımına da katkıda bulunmaktadır (Pardes, 2024).

Bunlara ek olarak, alglerden üretilen biyoaktif bileşikler, ilaç endüstrisinde yeni antibiyotiklerin ve antiviral ilaçların geliştirilmesine olanak tanımaktadır (Kim, ve diğerleri/et al. 2010). Alglerin yüksek protein, vitamin ve mineral içeriği, gıda endüstrisinde bir süper gıda kaynağı olarak kullanılmasını sağlamaktadır. Örneğin, spirulina ve chlorella gibi mikroalg türleri, besin takviyeleri ve sağlık ürünlerinde yaygın olarak kullanılmaktadır (Khan, ve diğerleri/et al. 2018). Bu çok yönlü organizmalar, hem doğal kaynakların korunması hem de yeni nesil sürdürülebilir çözümlerin geliştirilmesi için geleceğin önemli biyolojik araçlarından biri olarak öne çıkmaktadır.

Bakteriler, doğada, toprakta ve bitkilerde yaygın olarak bulunan tek hücreli prokaryotik mikroorganizmalardır (Huang ve Tang, 2007). Çeşitli çevresel koşullara adapte olabilen bu mikroorganizmalar, farklı sıcaklık aralıklarında ve pH seviyelerinde kolayca yetiştirilebilir. Ayrıca, atık maddelerden ve yenilenebilir kaynaklardan besinleri hızla emerek kısa sürede çoğalırlar (Iguchi, ve diğerleri/et al. 2000). Bakteriler, fermantasyon endüstrisi başta olmak üzere birçok alanda aktif olarak kullanılmaktadır. Tür iyileştirme ve genetik manipülasyon süreçlerinin kolaylığı, bakterilerin biyofabrikasyon uygulamalarında önemli bir rol üstlenmesini sağlamaktadır. Örneğin, pigmentlerin, ipek benzeri tekstil liflerinin, esnek selüloz ve biyo deri gibi yenilikçi malzemelerin üretilmesinde bakteriler sıklıkla kullanılmaktadır (Ng ve Wang, 2016).

Bu uygulamalar arasında özellikle dikkat çekenlerden biri bakteriyel selülozdur. Bakteriyel selüloz, bitki bazlı muadilinden farklı olarak daha ince bir yapıya sahip olup, herhangi bir bozucu ek madde içermez. Bu malzeme, karmaşık ve üç boyutlu bir nano yapıya dayanır ve olağanüstü mekanik özellikler sunar. Özellikle ıslak haldeyken gösterdiği yüksek mekanik stabilite, onu çok yönlü bir malzeme haline getirir. Çelikte sıkıştırılabilir olması gibi özellikleriyle öne çıkan bakteriyel selüloz, dayanıklılığı ve esnekliği sayesinde biyoteknoloji ve malzeme biliminde geniş bir uygulama yelpazesi sunmaktadır (Peters, 2014).

Kullanılan üç farklı canlı türü, her bir organizmanın tasarım sürecini, üretimini ve prototip ya da uygulama geliştirmeyi doğrudan etkileyen önemli bir faktördür. Her organizmanın yaşamsal özellikleri ve performansları farklı olduğundan, farklı çevre koşullarında hayatta kalabilmeleri için kendilerine özgü bakım gereksinimleri bulunmaktadır. Örneğin, bir organizma yüksek sıcaklıklara dayanabilirken, diğerinin nemli ortamlarda daha iyi gelişmesi gerekebilir. Bu da tasarım sürecinin organizmaların yaşamsal gereksinimleriyle sıkı bir şekilde bağlantılı olduğunu gösterir. Tasarımcılar, her organizmanın özelliklerine

göre uygun çevresel koşulları sağlamak ve onların potansiyelini en iyi şekilde kullanmak için dikkatli bir planlama yapmalıdır.

Canlı organizmaları tasarıma dahil etmenin birçok avantajı bulunmaktadır. Geleneksel bina tasarımından farklı olarak, canlı organizmalar çevresel uyaranları algılama, bunlara uyum sağlama ve yanıt verme yetenekleri gibi son derece ilginç ve dinamik özellikler sergiler; ancak, canlı organizmaların mimaride ve inşaatta kullanımına yönelik bazı zorluklar ve dezavantajlar da mevcuttur. Bu dezavantajlar, organizmaların bakım ihtiyaçlarının yüksekliği, çevresel faktörlere karşı hassasiyetleri ve biyosistemlerin öngörülemez doğası gibi etkenlerden kaynaklanmaktadır. Örneğin, bir organizmanın tasarımdaki rolü, çevre koşullarındaki ani değişimlere karşı oldukça hassas olabilir ve bu da işlevselliğini olumsuz etkileyebilir. Ayrıca, canlı organizmaların zaman içindeki büyüme ve evrim süreçleri de tasarım sürecini etkileyebilir, bu da projelerin sürdürülebilirliğini zorlaştırabilir. Bu tür zorlukların üstesinden gelmek için daha fazla araştırma ve geliştirme çalışması gerekmektedir. Özellikle, öngörülemeyen biyolojik sistem davranışları ve organizmaların çevresel değişimlere verdiği tepkiler üzerine daha derinlemesine çalışmalar yapılması, tasarım sürecinin başarılı bir şekilde hayata geçirilmesi için kritik öneme sahiptir.

İleriye dönük olarak, canlı organizmalarla tasarım ve üretim süreçlerini daha verimli hale getirebilmek için yeni yöntemlerin ve teknolojilerin keşfi büyük bir önem taşımaktadır. Bu süreç, organizmaların biyolojik özelliklerini daha iyi anlamak, kontrollü ortamlar yaratmak ve tasarımın sürdürülebilirliğini artırmak adına kritik adımlar içermektedir. Ayrıca, biyoteknolojik yenilikler ve biyomühendislik uygulamaları, bu organizmalarla çalışma sürecinin daha dengeli ve güvenilir hale gelmesine olanak tanıyabilir. Canlı organizmaların mimaride kullanımı, doğa ile uyum içinde tasarım yapmanın sınırlarını zorlamakta ve sürdürülebilir bir geleceğe katkı sağlamak adına önemli fırsatlar sunmaktadır.

TASARIM DİSİPLİNİ VE CANLI ORGANİZMA İŞ BİRLİKLERİ

Tasarım disiplinlerinin canlı organizmalarla iş birliği, sürdürülebilirlik ve çevresel sorumluluk açısından önemli bir dönüşüm sürecine destek olmaktadır. Bu bölümde, miselyum, alg ve bakteri gibi canlı organizmaların yapı endüstrisi, mimarlık, ürün ve malzeme tasarımı gibi disiplinlerle iş birliği içinde kullanımı incelenmekte; bu kesişimin çevresel sürdürülebilirlik, enerji verimliliği ve kaynak tasarrufuna sağladığı katkılar örneklerle ele alınmaktadır.

Yapı Endüstrisi

Dünya daha sürdürülebilir uygulamalara doğru acil bir geçiş ihtiyacıyla karşı karşıyayken, büyük miktarda kaynak kullanımı ve karbon emisyonuna neden olan yapı endüstrisinin sürdürülebilirliğe yönelik kendi yolunu geliştirmesi gerekmektedir. Enerji tüketiminin azaltılması ve yenilenebilir enerji kaynaklarının kullanılması genel çevresel etkinin azaltılması için gereken önlemler arasında yer almaktadır (EU, 2010). Binalarda uygulanan enerji tasarrufu stratejileri genel olarak aktif ve pasif yaklaşım olarak ayrılmaktadır (Al-Obaidi, ve diğerleri/et al. 2014). Pasif yöntemler doğal kaynakların kullanımına bağlıyken, aktif sistemler HVAC veya fotovoltaiik sistemler gibi elektrik kullanan mekanik yöntemlerdir (Ma, ve diğerleri/et al. 2019). Yenilenebilir ve geri dönüştürülebilir kaynakları kullanan biyotasarım yaklaşımıyla üretilen yapı strüktürlerinin bu bağlamda pasif sistem sınıflandırılmasında yer aldığını söylemek mümkündür. İçeriğinde canlı organizmaların bulunduğu bu tür uygulamalarda, geleneksel üretimde yapının üretim süreci tamamlandıktan sonra bozulmaya başlamasından farklı olarak, canlı organizmaların çevreleriyle etkileşime girmeleri nedeniyle yapının yaşam sürecine dahil olarak yeni döngüler yaratılmasına olanak tanımaktadır. Örneğin, atık olarak adlandırılan malzemeler bu tür uygulamalarda canlı organizmalar tarafından sindirilerek yapının yaşam sürecini destekleyen yeni bir bileşene dönüşmektedir. Yazında biyoloji bazlı malzemelerden üretilen yapı bileşeni projelerine özellikle son yıllarda sıklıkla rastlanılmakta ve etkileri tartışılmaktadır.

Biyoloji bazlı malzemelerin üretiminin yapı endüstrisinde kullanılmasının en destekleyici yönlerinden biri, bu malzemelerin uyarlabilirlik ve değişkenlik bağlamında büyük bir potansiyele sahip olmasıdır. Miselyumdan oluşturulan biyokompozitlere bakıldığında, farklı mantar türleri hem üretim süreci hem de yapı bileşeninin performansı açısından farklı sonuçlar ortaya koyabilmektedir. Miselyum türevi malzemelerin, geleneksel sentetik malzemelere göre düşük maliyet, yoğunluk ve enerji tüketiminin yanı sıra biyolojik olarak parçalanabilirlik, düşük çevresel etki ve karbon ayak izi gibi birçok önemli avantajı vardır (Haneef, ve diğerleri/et al. 2017; Abhijith, ve diğerleri/et al. 2018).

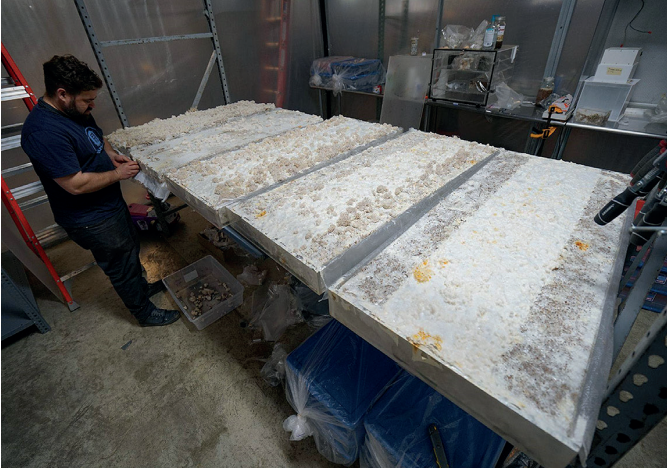
Büyüme ortamının sağlanması veya sıcak baskılama gibi kontrollü işleme teknikleri ile farklı biçimlerde kullanılabilir ek malzemeler sayesinde miselyum türevi malzemeler, yangına dayanıklılık, termal ve akustik yalıtım dahil olmak üzere belirli yapısal ve işlevsel gereksinimleri karşılayabilmektedir (Pelletier, ve diğerleri/et al. 2013) Bu durum, miselyum türevi malzemelerin yalnızca levha gibi sentetik ve yüzeysel malzemelere (Haneef, ve diğerleri/et al. 2017) ve sentetik köpük veya plastik gibi daha büyük boyutlu ve düşük yoğunluklu nesnelere (Holt, ve diğerleri/et al. 2012; Pelletier, ve diğerleri/et al. 2013) atık

türevli çevre dostu alternatifler olarak kullanılmalarına izin vermekle kalmaz, aynı zamanda panel ve döşeme gibi yarı yapısal malzemeler (Jiang, ve diğerleri/ et al. 2016) olarak da yapı endüstrisinde kendilerine yer bulmaktadır.

Miselyumun büyümesi için kullanılan saman ve kenevir lifleri gibi yüksek performanslı doğal yalıtım malzemeleriyle oluşturulan biyokompozitler, hem düşük yoğunluklara ($57-99 \text{ kg/m}^3$) hem de termal iletkenliklere ($0,04-0,08 \text{ W/m}\cdot\text{K}$) sahiptir (Görsel 5). Bu özellikler, bu malzemeleri cam yünü (57 kg/m^3 , $0,04 \text{ W/m}\cdot\text{K}$) gibi geleneksel ticari ısı yalıtım ürünleriyle ve koyun yünü gibi diğer doğal yalıtım malzemeleriyle (Papadopoulos, 2005) karşılaştırılabilir hale getirmektedir.

Son zamanlarda yapılan çalışmalar ve ticarileştirme çabaları, özellikle ambalajlama (Holt, ve diğerleri/et al. 2012); ısı yalıtımı (Pelletier, ve diğerleri/ et al. 2013); panel, döşeme, mobilya tasarımı gibi (Abhijith, ve diğerleri/et al. 2018) alanlarda miselyum malzemelerinin ve miselyum kompozitlerinin önemli potansiyelini ortaya koymuştur.

Yaşayan Duvar Sistemi adlı araştırma projesi, 2018 yılında Akron Üniversitesi araştırmacıları tarafından, miselyum bazlı malzemelerin dış mekân koşullarındaki dayanıklılığını test etmek amacıyla yürütülmüştür (Chayaamor-Heil, ve diğerleri/et al. 2024). Bu projede, canlı organizmaların dış cephe malzemesine dahil edilerek kullanım ömrü boyunca cephenin canlı kalabilme potansiyeli üzerinde durulmuştur. Miselyum bazlı panelleri oluşturmak için beş farklı ek bileşen kullanılmıştır; üçü tek bir bileşenden (mısır sapı veya kenevir sapı) ve ikisi birden fazla bileşenin kombinasyonundan (kenevir sapı ve mısır sapı veya talaş, soya kabuğu ve alçı) oluşmaktadır. Bu ek bileşenlere göre üretim sürecinde değişiklikler gözlemlenmiştir. Büyüme tamamlandıktan sonra, paneller kurutma, fırınlama ve sıkıştırma işlemlerine tabi tutulmuş ve ardından dış cepheye monte edilmiştir. Cephenin dış mekân dayanıklılığını değerlendirmek amacıyla, her panelin bir yıl boyunca aylık olarak ön ve yan yüzeylerinin fotoğrafları çekilerek kalınlıkları ve dokuları ölçülüp izlenmiştir. Bu incelemede, büyüme sonrası kurutulmuş ve sıkıştırılmış panellerin şekillerini en iyi şekilde korudukları gözlemlenmiştir (Görsel 1-2). Çalışmanın sonucunda, miselyumun kurutulmuş canlı tutulmasının, kendi kendini iyileştirme kabiliyetini koruduğu ortaya koyulmuştur. Bu araştırma projesi, biyolojinin tasarımıyla birleşerek yapı endüstrisindeki mevcut uygulamalara yeni bir yaklaşım oluşturmasını destekler niteliktedir.



Görsel 1-2. Yaşayan Duvar Sistemi.

Miselyum kullanılarak oluşturulan bir yapı bileşeninin üretim aşamasında, strüktürel açıdan bakıldığında, gerilme ve basınç dayanımı, elyaf yapışkanlığı, ısı iletkenliği, hidrofobiklik, görünüm ve dayanıklılık gibi faktörler devreye girmekte ve farklı mantar türlerinin biyolojik özelliklerinin yanı sıra üretim koşulları da yapı bileşeninde değişkenlik oluşturmaktadır (Oxman, 2010). Farklı koşullar altında canlı organizmanın büyüme hızı, dallanma biçimleri ve genetik ilerleme, mantar türünün seçiminde önemli bir faktör olarak öne çıkmaktadır (Nyugen, ve diğerleri/et al. 2018). Ortaya koyulması hedeflenen yapı bileşeninin özelliklerine bağlı olarak biyolojik bazlı malzemenin içeriği ve bu malzemenin üretim yöntemleri değişkenlik gösterebilir.

Claudia Pasquero ve Marco Poletto'nun "BioTechHUT" projesi, içinde yaşayan organizmaları destekleyen bir yapı içermektedir. Kullanıcı ve projede kullanılan algler arasında simbiyotik bir ilişki bulunmaktadır. Kullanıcı çevreyi karbondioksit ile beslerken, bakteriler ve algler arasındaki ortak yaşam da bu gazları toplayarak oksijen, biyokütle ve elektrik üretmektedir. Araştırmacılar, bu sistemi binanın kabuğuna entegre olacak şekilde geliştirmişlerdir. Oluşturulan bu sistem, ortalama bir Birleşik Krallık evinin bir günlük ihtiyacını karşılayarak saatte 10 kW enerji üretebilmektedir (Pasquero ve Poletto, 2020) (Görsel 2-3).



Görsel 2-3. BioTechHUT.

Rusya Doğu Federal Üniversitesi (FEFU) araştırmacıları, *Bacillus cohnii* bakterileri ve kalsiyum karbonat (CaCO_3) içeren bir konsantreyle çatlakları kendiliğinden kapatan ve dayanıklılığı artıran bir beton geliştirmiştir. Bu kendi kendine iyileşen beton, özellikle küçük çatlakların oluştuğu ve yüksek nem ile yağış alan, sismik açıdan tehlikeli bölgelerdeki inşaat projeleri için oldukça yararlıdır. Beton, nem ve donma/çözülme döngüleri gibi dış etkenlerle zamanla çatlayabilir ve yapının bütünlüğünü tehlikeye atabilir. Çatlama durumunda, bakteriler oksijen ve nemi kullanarak 28 gün içinde çatlakları iyileştirmekte ve *Bacillus cohnii* sporlarının betonda 200 yıl kadar yaşayarak yapıların ömrünü uzatabileceği belirtilmektedir (Jonkers, 2007) (Şekil-4).



Görsel 4. Kendi Kendine İyileşen Beton.

Bu tür örnekler, biyolojinin mimari tasarım ve diğer disiplinlerle bütünleşmesinin, çağdaş çevresel ve toplumsal sorunlara yaratıcı ve sürdürülebilir çözümler getirebileceğini ortaya koymaktadır. Miselyum bazlı yapı malzemelerinin enerji tasarrufu ve karbon emisyonlarının azaltılmasındaki rolü, alglerin bina

cephelerinde doğal ışık filtresi ve hava temizleyici olarak kullanımı, ya da bakterilerin kendi kendini onaran beton üretimindeki katkısı gibi uygulamalar, bu yaklaşımın yapım endüstrisindeki potansiyelini ortaya koymaktadır. Bu tür biyolojik çözümler, yalnızca çevresel etkileri azaltmakla kalmaz, aynı zamanda tasarıma canlılık, adaptasyon ve yenilikçi işlevler kazandırarak malzeme ve yapı anlayışını dönüştürür. Biyolojinin tasarımıyla bütünleşmesi, hem doğadan ilham alan hem de doğa ile uyumlu tasarımların hayata geçmesini mümkün kılar.

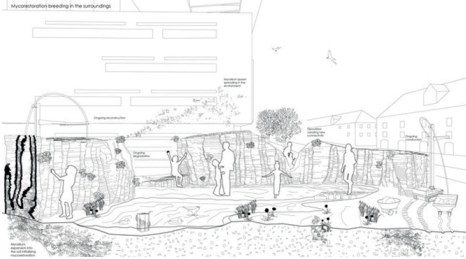
Mimarlık

Günümüzde doğanın “yaşayan bir mimarı” olarak tasarıma dahil edilmesi, genellikle yeşil cepheler veya farklı mimari bileşenler için doğal bitki veya ahşap kullanımıyla sınırlı kalmaktadır (Ludwig ve Schönle, 2022). Yeni sanayi devriminin getirdiği değişikliklerle birlikte mekanize üretimden biyolojik olarak yönlendirilen süreçlere olan geçişler canlı organizma türlerinin mimari uygulama alanlarında kullanımını yaygınlaştırmaktadır. Döngüsel yapı endüstrisinin tasarım sürecinde biyolojik olarak parçalanabilecek malzemelere odaklanmasını teşvik etmesi nedeniyle mimarlar, projelerinde canlı organizma kullanımına giderek daha fazla ilgi göstermektedir. Canlı organizmaların tasarım ve mühendislik alanlarındaki bu yeni mevcudiyeti, yapıları çevrenin yeni ekolojik modellerini sunmaktadır (Hebel ve Heisel, 2017).

Biyotasarım, ekolojik nitelikleri göz önünde bulundurulduğunda, 21. yüzyıl binaları için umut verici bir kaynak olarak kabul edilmektedir (Sandak, ve diğerleri/et al. 2019). Mimari alanda canlı organizmalarla tasarım yapmak, sürdürülebilir ve rejeneratif bir geleceğe doğru önemli bir dönüşümü simgelemektedir. “Yeni ekolojik paradigma” vizyonunu benimsemek için ileri teknolojiler, yenilikçi tasarım süreçleri, dijital ve biyofabrikasyon tekniklerinin yanı sıra biyo-iş modellerinin geliştirilmesi, bina standartlarının oluşturulması ve toplumsal kabul ile zihniyet değişikliğinin sağlanması gibi birkaç önemli unsurun ele alınması gerekmektedir.

Canlı organizmaların kullanımı daha sürdürülebilir bir yapıları çevreye yönelik bir dizi olumlu potansiyel gösterse de mimaride, bina standartları ve yönetmeliklerine göre yerine getirilmesi gereken çok katmanlı gereklilikler vardır, bu da canlı organizmaların tasarım üretiminde daha fazla uygulanmasını sınırlamaktadır. Ayrıca, canlı organizmaların tasarımda kullanımı, geleneksel yapı uzmanları arasında henüz geniş ölçüde bilinmemektedir. Canlı organizmaların mimari bileşenlere veya yapı malzemeleri tasarımına entegrasyonu, laboratuvarlardaki teorik araştırma düzeyinde ve gerçek dünya uygulamalarında ana boşluklar olduğu için hala ön aşamadır. Buna rağmen özellikle mimari alanda canlı organizmaların tasarıma dahil edildiği uygulamalar giderek artmaktadır.

Mimari ve doğa arasındaki bu ortaklık, teknoloji kullanarak üretim üzerine programlanan robotlar ve canlı organizmalar arasında ilişki kurmayı da kapsamaktadır. Claudia Colmo'nun "Huzursuz Labirent" adlı çalışması, bina ölçeğinde kullanılması istenen miselyum kompozitlerin kurgulanması için miselyum ağını hesaplamalı olarak aktif bir malzeme gibi davranacak şekilde manipüle etmek gibi teknolojik atılımlar elde etmeyi amaçlamaktadır. Bu çalışma, zamanla büyüyen bir mimari üretimi üzerine odaklanan bir araştırmadır (Colmo ve Ayres 2020). Bu tür yapıların üretilmesi için, biyolojik olarak çözünebilir bir malzemenin üç boyutlu baskı teknolojisine uyumlu olacak şekilde tasarlanması gerekliliği ortaya konmuştur. Araştırmacı, lignoselülozik ek bileşenleri üç boyutlu baskılı toprak bazlı bir kompozit içinde kullanarak projeyi yürütmektedir (Colmo ve Ayres 2020). "Huzursuz Labirent" malzeme bileşimi açısından başarılıdır; sağlık ve biyolojik uyumluluk ilkelerine dayanırken, içerdiği organizmalarla simbiyotik bir bağ kurmaktadır. Colmo, bu araştırmasıyla yapılı çevreyi iyileştirmek için biyolojiyi kullanarak insan ve diğer türler arasındaki ilişkiyi inceleyen bir alana katkıda bulunmakla birlikte, canlı organizmaları yapay bir sisteme dahil etmenin yavaş ve zorlu bir süreç olduğunu da belirtmiştir (Görsel 5-6).



Görsel 5-6. *Huzursuz Labirent.*

Dünyanın ilk alglerle enerji üreten binası, 2013'te Hamburg'daki Uluslararası Yapı Sergisi'nde mühendislik firması Arup tarafından tanıtılmıştır. "Biyoreaktör cephe" olarak adlandırılan bu sistem, BIQ binasının güneşe bakan taraflarına yerleştirilen "ikinci deri" şeklinde monte edilmiştir. Bu paneller, doğrudan güneş ışığında büyüyen algleri içerir ve daha sonra toplanarak, binanın kalbinde bir jeneratörde yakılan biyoyakıtı benzer bir hamura dönüştürülür. Algler, karbondioksit ve su pompası aracılığıyla sağlanan besin maddeleriyle beslenir ve ek enerji, güneş panelleriyle elde edilerek 80 metrelik tuzlu suyla dolu sondaj deliklerinde depolanır. Binanın tamamı kendine yeterli olacak şekilde tasarlanmıştır. Bu sistemin yan etkisi olarak, alg panelleri binanın sakinlerine gölgeleme sağlar. BIQ binası, içinde 15 daire barındırmakta olup, bunlardan ikisi sabit iç mekan düzenlerine sahip değildir. Bunun yerine, dairenin işlevleri – banyo, mutfak, yatak odası – sakinlerin ihtiyacına göre değiştirilip, bir "nötr alan" oluşturacak şekilde tasarlanmıştır (Görsel 7).



Görsel 7. BIQ Binası.

Londra merkezli mimar Bastian Beyer ve tasarımcı Daniel Suarez, bakterilerin tasarımıyla buluşarak ortaya koyduğu potansiyeli “Column Project” adlı projelerinde kullanmaktadır (Beyer & Suarez, 2018). Bu projede, mikroorganizmalarla beslenen tekstillerden, karbon yoğun malzemelere sürdürülebilir ve biyolojik olarak çözünür alternatif yapılar üretilmektedir. Projenin temelinde, hem bir dokuma tezgahı hem de biyoreaktör işlevi gören bir cihaz yer almaktadır. Jüt kumaş üzerine binlerce bakteri ile zenginleştirilmiş bir mikrobiyom oluşturulmakta ve eklenen kalsiyum klorür ve üre ile bakteriler harekete geçirilerek, kumaşın iplik yapısını değiştirip dokuyu üç gün içinde sertleştirmektedir.

Bu tekstil yapısı, karbon fiber veya fiberglass gibi malzemelerin gücüne sahip olmasa da sağlamdır ve “mekan bölücülerini, gölgeleme elemanları, güçlendirme ve hatta potansiyel olarak yapısal çatı veya duvar sistemleri” gibi uygulamalar için kullanılabilir. Projenin biyolojik tasarımı, aynı zamanda kendini onaran bir teknoloji olma potansiyeline sahiptir. Beyer, projeyi “biyolojik, dijital ve insani etkileşimlerin birleştiği bir üretim süreci” olarak tanımlamaktadır (Görsel 8).



Görsel 8. Column Project.

Biyolojik organizmaların mimari tasarım ve yapı malzemelerine entegrasyonu, sürdürülebilirlik, enerji verimliliği ve malzeme kullanımında dönüşüm potansiyeli sunan yenilikçi bir yaklaşımdır. Huzursuz Labirent”, BIQ binası ve “Column Project” gibi projeler, biyolojinin tasarımla bütünleştiğinde hem insan ihtiyaçlarını karşılayan hem de çevreyle simbiyotik bir ilişki kuran çözümler üretebileceğini göstermektedir. Bu çalışmalar, biyolojik malzemelerin mimarlıkta gelecekteki olası rolünü gözler önüne sererken, aynı zamanda tasarım disiplinlerinde teknoloji, doğa ve insan arasındaki etkileşimi güçlendiren yeni bir paradigmayı yaratmaktadır.

Ürün Tasarımı

Canlı organizmaların daha küçük ölçeklerde sürdürülebilir, işlevsel, dayanıklı ve sağlığa zarar vermeyen ürün tasarımlarının ortaya çıkarılması amacıyla da ana tasarım sürecine dahil edildikleri görülmektedir. Canlı organizmaların üretime entegrasyonu, çok işlevlilikleri ve büyüme, dönüşme, kendini onarma, algılama ve otonom bir şekilde çevreye uyum sağlama yetenekleri sayesinde yeni fırsatlar sunmaktadır. Çalışmanın sonuçlarına göre, miselyum kompozitler hafif, sürdürülebilir ve dayanıklı yapıları açısından umut verici mekanik özelliklere sahiptir (Travagliani ve diğerleri/et al. 2013). Başka bir deyişle, yoğunluğu ve mukavemet seviyesi açısından miselyum bazlı malzemeler polistiren köpüklerle benzerlik göstermektedir. Bu özellikler dikkate alındığında, günümüzde ürün tasarımı alanında canlı organizmalar içeren malzemelerin kullanılmasının yeni olanaklar yaratabileceği söylenebilir. Örneğin, ambalaj sorununa ekolojik bir çözüm bulmak amacıyla Ecovative şirketi, ürünleri korumak için biyobazlı ve biyolojik olarak parçalanabilir bir paket geliştirmiştir (Görsel 9).



Görsel 9. Ecovative.

Jonas Edvard ve Nikolaj Steenfatt, alg ve atık kağıtları birleştirerek oluşturdukları sert ve dayanıklı bir biyomalzemeden oturma elemanı ve aydınlatma ürünlerinden oluşan bir koleksiyon üretmişlerdir. Bu projenin amacı, yerel malzemelerden türetilen ve bu sayede kültürel bir karakter kazanan ürünler tasarlamaktır. Üretilen ürünlerin rengi, Danimarka kıyılarından toplanan yosunların doğal renklerine göre değişiklik göstermektedir. Bu durum, ürünler ve üretildikleri yer arasındaki kültürel ilişkiyi vurgulayan bir nitelik kazandırmaktadır. Ayrıca, ürünler büyük miktarda azot, iyot, magnezyum ve kalsiyum içermeleri nedeniyle parçalanıp yeniden kullanılabilir ya da doğal gübre olarak geri dönüştürülebilir bir niteliğe sahiptir (Görsel 10-11).



Görsel 10-11. Alg Koleksiyonu.

Bakterilerin pigment üretiminde kullanımına dair örnekler de dikkat çekicidir. 2016 yılında Laura Luchtman ve Ilfa Siebenhaar, bakterilerle doğal tekstil boyama olanaklarını araştırmak amacıyla Living Colour projesini başlatmışlardır. Bu proje kapsamında bakteriler, tekstil ürünleri üzerinde doğrudan yetiştirilerek spor kıyafetlerini renklendirmiştir. Bakteriler, besinleri fermente ederken, tekstil üzerinde görünür büyüme desenleri bırakan pigmentler üretirler. 2020 yılında Living Colour, Design to Fade serisi için Puma Innovation ile iş birliği yaparak atletlerin giyeceği mayoları bakteri iş birliğiyle renklendirmiştir (Görsel 12-13).



Görsel 12-13. *Living Colour.*

Canlı organizmaların ürün tasarım süreçlerine dahil edilmesi, sürdürülebilirlik ve işlevsellik açısından yeni ufuklar açmaktadır. Miselyum, alg ve bakterilerin çok yönlü kullanımları ürünlerin doğal süreçlerle uyumlu bir şekilde dönüşmesine de olanak tanımaktadır. Ecovative'in biyobazlı ambalajlarından Jonas Edvard ve Nikolaj Steenfatt'ın yerel biyomalzemelerle ürettiği koleksiyonlara kadar, bu yaklaşımlar hem ekolojik hem de kültürel açıdan değer taşımaktadır. Ayrıca, Living Colour gibi projeler, biyolojik pigmentlerin üretim süreçlerine entegrasyonu ile geleneksel yöntemlere sürdürülebilir alternatifler sunmaktadır. Tüm bu örnekler, canlı organizmaların tasarım disiplinlerinde yaratıcı ve yenilikçi çözümler sunduğunu gösterirken, biyolojik ve tasarımsal süreçler arasındaki simbiyotik ilişkiyi daha da güçlendirmektedir.

Malzeme Tasarımı

Biyoloji bazlı malzemeler, çevresel ve ekonomik faydalar sağlayarak binaların enerji verimliliğini artırmanın anahtarı haline gelmektedir (Sagbansua & Balo, 2017). Yapı endüstrisinde biyoloji bazlı malzemelerin kullanımı, fosil enerji talebini azaltma, karbondioksit salınımını engelleme ve bozunmayan atık üretimini azaltma gibi çevresel yararlar sağlamaktadır. Bu malzemeler, yük taşıyıcı, dolgu, yalıtım ve sıva gibi çeşitli yapı uygulamalarında kullanılmakta olup, yapı malzemelerinin içeriğine bağlı olarak yapı özellikleri değişkenlik gösterebilmektedir (Poullain, ve diğerleri/et al. 2022). Biyoloji bazlı malzemeler, mevcut yapı malzemelerinden temelde farklılık göstermektedir. Sanayileşmiş malzemeler, genellikle homojen, statik ve istikrarlı olacak şekilde tasarlanıp sertifikalandırılırken, biyo-bazlı malzemeler zaman içinde evrim geçiren ve süreç boyunca dönüşüme uğrayan malzemelerdir. Büyüme döngüleriyle şekillenen ve çevresel faktörlerden etkilenen biyo-bazlı malzemeler, karmaşık heterojenlikleri, öngörülemeyen davranışları ve yüksek derecede bağımlılık içeren yaşam döngüleri ile nitelendirilir (Sagbansua & Balo, 2017). Bu nedenle, biyoloji bazlı malzemelerin birincil özellikleri geçicilikleri ve biyolojik olarak bozunur nitelikleridir. Tasarımcıların, bu yeni dünya düzenine uygun malzeme

üretimi ile ilgili adımlar atmaları, sürdürülebilir yapı çözümlerinin geliştirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

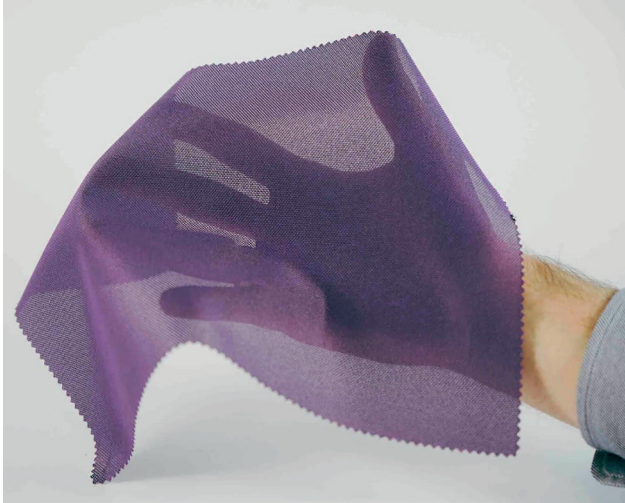
Malzeme aktivizmi terimi, ilk olarak Miriam Ribul tarafından 2018 yılında malzemelerin üretimini ve geliştirilmesini savunan düşük teknoloji bir yaklaşımı tanımlamak amacıyla kullanılmıştır (Ribul, 2018). Ribul, tasarımcıları geleneksel endüstriyel üretim modellerinin yerine alternatif modeller geliştirmenin, yeni estetikler yaratmanın ve malzeme dilleri aracılığıyla yenilik yapmanın olanaklarını keşfetmeye davet etmektedir. Bir malzeme simyacı, bir projeye başladığında, bileşenleri belirlenen hedeflere dönüştürmek için birleştirmekle kalmaz; aynı zamanda ortaya çıkan malzemenin kullanıcı, çevre, yaşam döngüsü ve sonraki yaşamı ile olan ilişkisini de araştırır. Tasarımcılar, düşük teknolojiler ve kolaylıkla erişilebilen kaynakları kullanarak, bireysel veya kolektif olarak kendi kendine üretim teknikleri geliştirmekte ve bu süreçte zanaatkârlığı çağrıştıran estetik bir dile de sahip olan malzemeler üretmeye başlamışlardır. Bu malzemeler tamamen yeni bir malzeme gelişimi olabildiği gibi mevcut bir malzeme kaynağının modifikasyonu şeklinde de olabilir. Tasarımcılar, canlı organizmalarla işbirliği yaparak onların büyümelerine rehberlik eder ve malzemenin üretilebileceği koşulları oluşturur. Miselyum, alg ve bakteri gibi canlı organizmalarla çalışarak malzeme üretimine devam eden dünya genelinde birçok şirket bulunmaktadır.

Bunlardan biri miselyum ile ilgili çalışmalarıyla tanınan Mycoworks şirkettir ve miselyumu “dayanıklı bir gelecek için doğal malzeme üretim platformu” olarak geliştirme konusunda öncü bir rol üstlenmiştir. Şirket, miselyumun çeşitli yoğunluk ve dokulara sahip deri benzeri malzemeler üretme potansiyeline odaklanmaktadır (Görsel 14). Mogu şirketi ise miselyumu da içeren yan ürünlerin katma değer kazandığı ve bilinçli ürünlerin geliştirilmesine yönelik yeni üretim paradigmasını teşvik etmektedir. Şirket, organizmayı beslemek için kullanılan farklı bileşenlerin oluşturduğu farklı potansiyellerle hedefe yönelik bir üretimin gerçekleştirilebileceğini savunmaktadır (Görsel 15). Farklı bileşenlerle birlikte miselyumun farklı şekiller, boyutlar ve dokular alabileceğini göstermektedir.



Görsel 14-15. *Living Colour; Mogu.*

Spiber ve AMSilk şirketleri, bakteri kültürlerinin çeşitli malzemelere dönüşme süreçlerinin olasılıklarını araştırmışlardır (Görsel 16). Bu tekstil lifleri, ipeksi bir parlaklık, kaşmir benzeri yumuşaklık, yün benzeri termal ve nem emici yüzey özellikleri gösterebilirken aynı zamanda kaplumbağa kabuğu veya hayvan boynuzu gibi daha sert niteliğe sahip özellikler de barındırabilmektedir. Bu lifler, ayrıca pamuk ve bambu lifleri gibi doğal malzemelerle birleştirilerek farklı çıktılar sunmaktadır. AMSilk, bu organizmalardan elde edilen malzemelerin sürdürülebilir, biyoyumlu ve biyolojik olarak parçalanabilir olduğunu kanıtlayan ISO 9001 ve Güvenilir Tekstil sertifikalarına sahiptir.



Görsel 16. *Spiber ve AMSilk.*

Solaga şirketi, algden oluşturulan malzemeleri yüksek kaliteli hava sirkülasyonu sağlamak için doğal bir çözüm olarak değerlendirmektedir (Görsel 17-

18). Alglerden üretilen biyofilm, havayı kirleten özellikleri absorbe ederek temizlemekte ve hava filtrasyonu sağlamaktadır. Biyofilmi oluşturan algler, nefes alabilmek için suya, havaya ve ışığa ihtiyaç duyarlar. Kullanım ömrünün sonunda biyofilm, evsel atık olarak kolayca ortadan kaldırılabılır. Şirket, alg biyofilminin çevresel koşullara bağlı olarak değişen dinamik bir görünüm sunduğunu vurgulamaktadır: gölgede, alglerin pigment biriktirmesi nedeniyle koyu yeşil bir renk alırken, doğrudan güneş ışığında alglerin fotosistemlerinin bozulması nedeniyle sarı renge döner. Ayrıca, biyofilm malzemesi lazerle oyulabilir ve istenilen şekilde kesilerek farklı ürünler için kullanılma potansiyeline sahiptir.



Görsel 17-18. Solaga.

Sonuç olarak, Mycoworks, Mogu, Spiber, AMSilk ve Solaga gibi yenilikçi şirketler, biyolojik organizmaların malzeme ve ürün tasarımındaki potansiyelini keşfederek sürdürülebilir bir geleceğe katkıda bulunmaktadır. Miselyumun farklı dokular ve yoğunluklarda deri benzeri malzemelere dönüştürülmesi, bakteri kültürlerinden elde edilen çok yönlü tekstil lifleri ve alg biyofilmlerinin hava temizleme gibi işlevsel özellikleri, biyolojik süreçlerin endüstriyel uygulamalar için ne denli zengin fırsatlar sunduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışmalar, sadece çevresel etkileri azaltmakla kalmamakta, aynı zamanda biyolojik malzemelerin estetik, işlevsellik ve çevre dostu üretim yaklaşımlarıyla tasarım dünyasına nasıl entegre edilebileceğini göstermektedir. Doğanın dinamik süreçlerinden ilham alan bu yenilikler, tasarım disiplinlerinde biyolojik organizmaların rolünü daha da önemli hale getirmektedir.

SONUÇ

Bu makale, biyolojinin tasarım süreçlerine entegrasyonu sayesinde canlı organizmaların sürdürülebilir ve yenilikçi tasarımlar üretmedeki kritik rolünü ele almaktadır. Miselyum, alg ve bakteri gibi organizmaların tasarıma dahil edilmesi, yapı endüstrisinde doğal kaynakların sınırlı kullanımı gibi sorunlara

yenilikçi çözümler sunma potansiyeli taşımaktadır. Çalışma, bu bağlamda doğa ile simbiyotik bir ilişki kurma hedefine vurgu yapmaktadır.

Çalışmada benimsenen disiplinler arası yöntemsel yaklaşım, biyotasarımın çok katmanlı yapısını analiz etmek açısından önemli bir katkı sağlamıştır. Tasarım ve biyoloji arasında kurulan bu yöntemsel birliktelik sayesinde, canlı organizmaların tasarıma entegre olduğu süreçler sadece malzeme ya da form düzeyinde değil; çevresel, üretimsel ve mekânsal ilişkiler açısından da kapsamlı biçimde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, disiplinler arası yöntemin sunduğu bütüncül bakış açısı, biyotasarımın potansiyelini anlamak ve gelecekteki uygulamalara yön vermek adına bir zemin oluşturmuştur.

Miselyum türevi malzemelerin dayanıklılık, biyolojik olarak parçalanabilirlik ve düşük enerji tüketimi gibi avantajları öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, alglerin çok yönlü kullanımı ve bakterilerin özgün biyolojik fonksiyonları, bu malzemelerin yenilikçi uygulamalara kapı aralamasını sağlamaktadır. Araştırma, biyotasarımın sadece çevresel faydalar sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda tasarım dünyasında yeni düşünce sistemlerinin geliştirilmesi için bir katalizör görevi üstlendiğini ortaya koymaktadır.

Biyotasarım uygulamaları, geleneksel yapı malzemelerinin çevresel etkilerini azaltma potansiyeli ile dikkat çekmektedir. Ancak, miselyum türevi malzemelerin mekanik sınırlamaları ve bakım gereksinimleri, bu malzemelerin yaygın olarak benimsenmesini zorlaştırmaktadır. Benzer şekilde, alglerin ve bakterilerin mimari ve ürün tasarımında kullanımı, çevresel koşulların kontrol edilmesi gerekliliği nedeniyle bazı zorluklar yaratabilir.

Tüm bu engellere rağmen, biyotasarımın mimarlıkta daha esnek ve sürdürülebilir yaklaşımlar sunabileceği; yapı sektöründeki çevresel sorunları hafifletebileceği anlaşılmıştır. Bu durum, binaların ömrü boyunca aktif bir rol oynayan, “yaşayan” malzeme ve bileşenler ile geleneksel yapı anlayışını aşan bir vizyon sunmaktadır. Bununla birlikte, bu malzemelerin uzun vadeli dayanıklılığı ve performansı konusunda daha fazla araştırmaya ihtiyaç duyulmaktadır.

Miselyum, alg ve bakteriyel selüloz gibi biyolojik malzemelerin çevresel streslere, nem, ısı ve mekanik yüklenmelere karşı uzun süreli dayanıklılığını test eden çalışmalar büyük önem taşımaktadır. Ayrıca, malzeme bilimciler, biyologlar, mimarlar ve tasarımcılar arasındaki iş birliğinin güçlendirilmesi, biyotasarımın daha yaratıcı ve yenilikçi uygulamalarının hayata geçirilmesine olanak sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Abhijith, R., Ashok, A., & Rejeesh, C. R. (2018). Sustainable packaging applications from mycelium to substitute polystyrene: A review. *Materials Today: Proceedings*, 5, 2139–2145.
- Al-Obaidi, K. M., Ismail, M., & Abdul Rahman, A. M. (2014). Passive cooling techniques through reflective and radiative roofs in tropical houses in Southeast Asia: A literature review. *Frontiers of Architectural Research*, 3, 283–297.
- Alves, C., Silva, A. J., Reis, L. G., Freitas, M., Rodrigues, L. B., & Alves, D. E. (2010). Ecodesign of automotive components making use of natural jute fiber composites. *Journal of Cleaner Production*, 18(4), 313–327.
- Álvarez-Chávez, C. R., Edwards, S., Moure-Eraso, R., & Geiser, K. (2012). Sustainability of bio-based plastics: General comparative analysis and recommendations for improvement. *Journal of Cleaner Production*, 23(1), 47–56.
- Ashby, M. F. (2013). *Materials and the environment: Eco-informed material choice*. Butterworth-Heinemann.
- Becker, E. W. (2007). Micro-algae as a source of protein. *Biotechnology Advances*, 25(2), 207–210.
- Beyer, B., & Suarez, D. (2018). Column Project: Microbial textiles as a biologically-enhanced construction material. Autodesk ACADIA Emerging Research Award Paper.
- Castro, T., Pitrou, P., & Rebecchi, M. (2020). *Puissance du Végétal et Cinéma Animiste: La Vitalité Révélée par la Technique*. La Presse du Réel.
- Chayaamor-Heil, N., Perricone, V., & Gruber, P. (2023). Bioinspired, biobased and living material designs: A review of recent research in architecture and construction. *Bioinspiration & Biomimetics*, 18(4). <https://doi.org/10.1088/1748-3190/acec49>
- Chayaamor-Heil, N., Houette, T., Demirci, Ö., & Badarnah, L. (2024). The potential of co-designing with living organisms: Towards a new ecological paradigm in architecture. *Sustainability*, 16(2), 673.
- Collet, C. (2020). Designing our future bio-materiality. *AI & Society*, 35, 645–653.
- Collins, J. (2012). Synthetic biology: Bits and pieces come to life. *Nature*, 483(7387), 8–10.
- Colmo, C., & Ayres, P. (2020, Eylül). 3D printed bio-hybrid structures – Investigating the architectural potentials of mycoremediation. In *Proceedings of the 38th International Conference on Education and Research in Computer Aided Architectural Design in Europe (eCAADe)*.

Crabbé, A., Jacobs, R., Van Hoof, V., Bergmans, A., & Van Acker, K. (2013). Transition towards sustainable material innovation: Evidence and evaluation of the Flemish case. *Journal of Cleaner Production*, 56, 63–72.

Frazzetto, G. (2003). White biotechnology: The application of biotechnology to industrial production holds many promises for sustainable development, but many products still have to pass the test of economic viability. *EMBO Reports*, 4(9), 835–837.

Garg, S., Inamuddin, I., & Asiri, A. M. (2020). Green technologies for the treatment and utilisation of dairy product wastes. In I. Inamuddin & A. M. Asiri (Eds.), *Sustainable green chemical processes and their allied applications* (pp. 323–333). Springer.

Geiser, K. (2001). *Materials matter: Towards a sustainable materials policy*. MIT Press.

Ginsberg, A. D., & Chieza, N. (2018). Editorial: Other biological futures. *Journal of Design and Science*.

Ginsberg, A. D., Calvert, J., Schyfter, P., Elfick, A., & Endy, D. (2014). *Synthetic aesthetics: Investigating synthetic biology's designs on nature*. MIT Press.

Groutars, E. G., Risseeuw, C. C., Ingham, C. J., Hamidjaja, R., Elkhuisen, W. S., Pont, S. C., & Karana, E. (2022). Flavorium: An exploration of Flavobacteria's living aesthetics for living color interfaces. In *Proceedings of the 2022 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1–19).

Haider, A., & Eder, A. (2010). Markets, applications, and processes for wood polymer composites (WPC) in Europe. In *Proceedings of the 1st International Conference on Processing Technologies for the Forest and Biobased Product Industries* (pp. 146–151). Salzburg Üniversitesi.

Haneef, M., Ceseracciu, L., Canale, C., Bayer, I. S., Heredia-Guerrero, J. A., & Athanassiou, A. (2017). Advanced materials from fungal mycelium: Fabrication and tuning of physical properties. *Scientific Reports*, 7, 41292.

Hebel, D. E., & Heisel, F. (2017). *Cultivated building materials: Industrialized natural resources for architecture and construction* (1st ed.). Birkhäuser.

Holt, G., McIntyre, G., Flagg, D., Bayer, E., Wanjura, J. D., & Pelletier, M. (2012). Fungal mycelium and cotton plant materials in the manufacture of biodegradable molded packaging material: Evaluation study of select blends of cotton byproducts. *Journal of Biobased Materials and Bioenergy*, 6(4), 431–439.

Huang, W.-C., & Tang, I.-C. (2007). Bacterial and yeast cultures — Process characteristics, products and applications. In S.-T. Yang (Ed.), *Bioprocessing for value-added products from renewable resources* (pp. 186–189). Elsevier.

- Iguchi, M., Yamanaka, S., & Budhiono, A. (2000). Bacterial cellulose — A masterpiece of nature's arts. *Journal of Material Science*, 35, 261–262.
- Jiang, P., Leng, J., & Koren, Y. (2016). Social manufacturing as a sustainable paradigm for mass individualization. *Proceedings of the Institution of Mechanical Engineers, Part B: Journal of Engineering Manufacture*, 230(10).
- Jonkers, H. M. (2007). Self-healing concrete: A biological approach. In S. van der Zwaag (Ed.), *Self Healing Materials: An Alternative Approach to 20 Centuries of Materials Science* (pp. 195–204). Springer.
- Karana, E., Giaccardi, E., Nimkulrat, N., Niedderer, K., & Camere, S. (2015). Material driven design (MDD): A method to design for material experiences. *International Journal of Design*, 9(2), 39–54.
- Khan, M. I., Shin, J. H., & Kim, J. D. (2018). The promising future of microalgae: Current status, challenges, and optimization of a sustainable and renewable industry for biofuels, feed, and other products. *Microbial Cell Factories*, 17, 36. <https://doi.org/10.1186/s12934-018-0879-x>
- Kim, S. K., & Wijesekara, I. (2010). Development and biological activities of marine-derived bioactive peptides: A review. *Journal of Functional Foods*, 2(1), 1–9. <https://doi.org/10.1016/j.jff.2010.01.003>
- Kim, R., Linehan, C., & Pschetz, L. (2022). Navigating imaginaries of DNA-based digital data storage. In *CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1–15). <https://doi.org/10.1145/3491102.3517455>
- Largurgue, X. (2020). *Vertical greening of buildings: Towards an eco-aesthetic of the living* (Doctoral dissertation). Université Paris Nanterre, Nanterre, France.
- Lu, Q., et al. (2019). Application of a novel microalgae-film-based air purifier to improve air quality through oxygen production and fine particulates removal. *Journal of Chemical Technology and Biotechnology*, 94(1), 1057–1059.
- Ludwig, F., & Schönle, D. (2022). *Growing architecture: How to design and build with trees*. <https://doi.org/10.1515/9783035603392>
- Ma, Z., Ren, H., & Lin, W. (2019). A review of heating, ventilation and air conditioning technologies and innovations used in solar-powered net zero energy Solar Decathlon houses. *Journal of Cleaner Production*, 240, 118158.
- Sheldrake, M. (2020). *Entangled life: How fungi make our worlds, change our minds & shape our futures*. Random House.
- Myers, W., & Antonelli, P. (2012). *Biodesign: Nature, science, creativity*. Thames & Hudson.

- Myers, W. (2018). *Bio design*. Thames & Hudson.
- Nijhuis, S., Jauslin, D., & van der Hoeven, F. (2015). *Flowscales: Designing infrastructure as landscape*. TU Delft.
- Ng, F. M. C., & Wang, P. W. (2016). Natural self-grown fashion from bacterial cellulose: A paradigm shift design approach in fashion creation. *The Design Journal*, 19(6), 839–840.
- Nguyen, H. D., et al. (2018). Design of fungal-based materials for sustainable architecture. *Frontiers in Materials*, 5, 65. <https://doi.org/10.3389/fmats.2018.00065>
- Oxman, N. (2010). Material-based design computation. In *Proceedings of the 2010 SIGGRAPH* (pp. 27–40). Massachusetts Institute of Technology.
- Papadopoulos, G. (2015) Moving from Traditional to Agile Software Development Methodologies Also on Large, Distributed Projects. *Procedia—Social and Behavioral Sciences*, 175, 455-463.
- Pardes, A. (2024). Slip into earth-friendly running shoes made of algae. *Wired*.
- Pasquero, C., & Poletto, M. (2020). Bio-digital aesthetics as value system of post-Anthropocene architecture. *International Journal of Architectural Computing*, 18(2).
- Pelletier, M. G., Holt, G. A., Wanjura, J. D., Bayer, E., & McIntyre, G. (2013). An evaluation study of mycelium-based acoustic absorbers grown on agricultural by-product substrates. *Industrial Crops and Products*, 51(1), 480–485.
- Peters, S. (2014). *Material revolution II: New sustainable and multipurpose materials for design and architecture*. Birkhäuser Verlag GmbH.
- Pick, A., & Dymond, C. (2022). *Permacinema*. *Philosophies*, 7, 122. <https://doi.org/10.3390/philosophies7060122>.
- Poullain, P., Barnaure, M., & Bonnet, S. (2022). Variability of the mechanical properties of earthen composites. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.4159294>
- Ragauskas, A. J., Williams, C. K., Davison, B. H., Britovsek, G., Cairney, J., Eckert, C. A., Frederick, W. J. Jr., Hallett, J. P., Leak, D. J., Liotta, C. L., Mielenz, J. R., Murphy, R., Templer, R., & Tschaplinski, T. (2006). The path forward for biofuels and biomaterials. *Science*, 311(5760), 484–489.
- Ribul, M. (2018). Material translation: Validation and visualization as transdisciplinary methods for textile design and materials science in the circular bioeconomy. *Journal of Textile Design Research and Practice*, 6(1), 66–88.

Sagbansua, L., & Balo, F. (2017). Decision making model development in increasing wind farm energy efficiency. *Renewable Energy*, 109, 354–362.

Sandak, A., Sandak, J., Brzezicki, M., & Kutnar, A. (2019). Bio-based building skin. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-981-13-3747-5>

Travagliani, S., Noble, J., Ross, P. G., & Dharan, C. K. H. (2013). Mycology matrix composites. In *Proceedings of the 28th Annual Technical Conference of the American Society for Composites* (pp. 517–535).

Trombadore, et al. (2019). Lush growth and biophilic principles: The role of nature-inspired materials in architecture. *Journal of Design Studies*, 37(5), 61–73.

Wang, et al. (2022). Biodesign: The future of nature-inspired innovation in manufacturing. *Tech-Innovations Journal*, 15(2), 120–133.

İNTERNET KAYNAKLARI

Benson, P. (2022, Temmuz). The power of plants in film. *Film and Furniture*. <https://filmandfurniture.com/2022/07/power-of-plants-in-film/>

Collet, C. (2013). This is alive. <http://thisisalive.com/>

Fulbright, S. (2016, Ağustos 23). Is algae the ink of the future? TEDxMileHigh [YouTube video]. <https://www.youtube.com/watch?v=4uAAegPkCKo&t=1s>

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1-2. <https://www.mdpi.com/2071-1050/16/2/673> (Erişim Tarihi: 2025)

Görsel 2-3. <https://blog.interface.com/en-au/carbon-absorbing-curtain/> (Erişim Tarihi: 2025)

Görsel 4. <https://www.re-thinkingthefuture.com/architectural-community/a12278-utilizing-cutting-edge-technologies-and-materials-in-design/> (Erişim Tarihi: 2025)

Görsel 5-6. <https://www.mycologyforarchitecture.com/post/remediating-architecture-a-bio-hybrid-approach-employing-fungal-mycelium> (Erişim Tarihi: 2025)

Görsel 7. <https://www.dezeen.com/2013/04/15/arup-unveils-worldsfirst-algae-powered-building/> (Erişim Tarihi: 2025)

Görsel 8. <https://taylortuxford.co.uk/tag/dezeen/> (Erişim Tarihi: 2025)

Görsel 9. <https://mushroompackaging.com/blogs/news/seedlips-latest-groovy-gift-set-stars-mushroom-packaging> (Erişim Tarihi: 2025)

Görsel 10-11. <https://www.futurematerialsbank.com/maker/jonas-edvard-studio/>
(Erişim Tarihi: 2025)

Görsel 12-13. <https://livingcolour.eu/experiments/> (Erişim Tarihi: 2025)

Görsel 14-15. <https://livingcolour.eu/experiments/> - <https://mogu.bio/wp-content/uploads/2022/05/Mogu-Floor-TILE-technical-datasheet.pdf> (Erişim Tarihi: 2025)

Görsel 16. <https://vegconomist.com/materials/amsilk-and-21st-bio-scale-bioproducted-spider-silk-proteins/> (Erişim Tarihi: 2025)

Görsel 17-18. <https://www.solaga.de/en/alwa-die-algenwand-wasserwand-trifft-auf-alge/> (Erişim Tarihi: 2025)

CENNET BAHÇESİ'NİN SANATTAKİ TASVİRİ VE GÜNÜMÜZDEKİ İFADE BİÇİMLERİ*

THE DESCRIPTION OF THE GARDEN OF EDEN IN ART AND TODAY'S FORM OF EXPRESSION

Örg. Gör. Tuğçe Bilgin

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Heykel Bölümü
tugce.bilgin@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-5410-1961

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 18 Kasım 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 27 Mart 2025

Öz

Tarihte bahçeler, yalnızca doğal ve fiziki bir mekân olmanın ötesinde felsefi, dini ve estetik anlamlar taşımış, sanatın birçok alanında etkiler yaratmış, resim, heykel ve peyzaj mimarlığında ekseriyetle ele alınmıştır. Bahçeler, insan ve doğa ilişkisiyle birlikte cennet kavramıyla da güçlü bir bağ kurmuştur. Sanatçılar, bahçelerin bu derin anlamlarını çalışmalarına yansıtarak insanın doğayla bağlantısına dair metaforlar üretmişlerdir. Bu çalışmada, Cennet Bahçesi'nin, sanat alanındaki tasvir ve ifade biçimleri incelenmiştir. Cennet Bahçesi'nin sanattaki ifade biçimleri, uzamsal düzenlemelerin ve anlamsal alanların nasıl bir araya geldiğini göstermektedir. Bu kapsamda, sanatta Cennet Bahçesi kullanımı sadece belirli bir zamanın dini, kültürel, sanatsal ve estetik bakış açısına işaret etmemiş aynı zamanda insanın varlığını anlamlandırma çabasını ve doğayla kurduğu ilişkiyi de yansıtmıştır.

Abstract

Throughout history, gardens have held philosophical, religious, and aesthetic meanings beyond being physical spaces. They have influenced various art forms, including painting, sculpture, and landscape architecture. Gardens symbolize the relationship between humans and nature while also connecting to the concept of paradise. Artists have reflected these deep meanings in their works, creating metaphors about humanity's bond with nature. This study explores the representations of the Garden of Eden in art. Its artistic depictions show how spatial arrangements and symbolic meanings merge. Different artists have interpreted the Garden of Eden through unique cultural and historical perspectives. Its use in art not only reflects religious and aesthetic views but also expresses humanity's search for meaning and its connection with nature.

Anahtar Kelimeler: Doğa, Bahçe, Cennet Bahçesi, Ekoloji, Sanat

Key Words: Nature, Garden, Garden of Eden, Ecology, Art

* Bilgin, T. (2025). Cennet Bahçesi'nin Sanattaki Tasviri Ve Günümüzdeki İfade Biçimleri. Sanat ve Tasarım Dergisi, (36), 379-401.

* Bu makale Prof. Ayşe Sibel Kedik danışmanlığında, Temmuz 2025 tarihinde tamamlanması ön görülen "Sanatta Manzaranın Dönüşümü ve Doğa İmgelerinin Yeniden İnşası" başlıklı sanatta yeterlik tezi esas alınarak hazırlanmıştır (Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, Türkiye, 2025).

This article is extracted from the Proficiency in Art Thesis dissertation entitled "The Transformation of Landscape in Art and the Reconstruction of the Image of Nature," which will be completed under the supervised by Prof. Ayşe Sibel Kedik in July 2025 (Proficiency in Art Thesis, Hacettepe University, Ankara, Turkey, 2025).

GİRİŞ

Cennet kelimesi her insan için farklı imgeler çağrıştırabilir. Kimileri için Cennet, bir bahçe olarak tezahür ederken, bazıları için tropikal bir adanın beyaz kumlu sahili olabilir. Ancak Yunan mitolojisinde Cennet, tanrıların kralı Zeus'un evi olan mistik Olimpos Dağı'nı ifade etmektedir. Hristiyanlığın gelişiyile Olimpos Dağı ve Yunan mitolojisinin efsaneleri geride kalmış ve Cennet yeni bir anlam kazanmıştır. Cennet, pek çok dinde ve kültürde öbür dünyanın en ulu, en huzurlu mekânıdır ve bir bahçe üzerinden betimlenir. Bu betimleme özellikle İslamiyet, Hristiyanlık ve Yahudilik gibi semavi dinlerde öne çıkar. İslamiyet'te Firdevs olarak bilinen en yüksek Cennet katı, Kuran'da akarsular, yemyeşil ağaçlar ve meyvelerle dolu, insan ruhuna huzur veren bir bahçe olarak tasvir edilir. Hristiyanlıkta ise Cennet, Tanrı'nın varlığına en yakın yer, Âdem ve Havva'nın ilk yaşadığı yer olan Eden bahçesiyle bağlantılıdır. Bu bahçeler, ilahi düzenin ve yüceliğin bir simgesi olup, insanın nihai hedefine işaret eder (Halis, 2022, s.13-21).

Sanat tarihine bakıldığında Cennet Bahçesi, sanat eserlerinde sıkça karşılaşılan bir konu olmuştur. Sanatçılar bu konuyu farklı dönemlerde ve kültürlerde, çeşitli şekillerde yorumlamışlardır. Cennet Bahçesi tasvirlerinin ilk örneklerine Orta Çağ döneminde rastlanmaktadır. Orta Çağ sanatında, özellikle kiliselerin duvarlarına yapılan fresklerde ve el yazmalarında sıkça görülen Cennet Bahçesi, Hristiyan inancına göre Âdem ve Havva'nın günahsız yaşadığı bir yerdir. Bu nedenle, Orta Çağ ressamaları genellikle Cennet Bahçesi'ni, sonsuz bir bolluk ve saadet kaynağı olarak tasvir etmişlerdir. Yeşil çimenler, meyve ağaçları ve renkli çiçekler bu tasvirlerde sıkça kullanılan unsurlardır. Sanatçılar eserlerini, Cennet'in güzelliklerini ve insanlığın kayıp masumiyetini bahçe üzerinden detaylandırmışlardır (Pace, 2021, s.708). Rönesans döneminde, Cennet Bahçesi'nin kullanımı daha da yaygınlaşmıştır. Rönesans sanatçıları, Antik Yunan ve Roma kültüründen ilham alarak, Cennet Bahçesi'ni insanlığın kutsal ve saf bir geçmişe olan özlemini ifade etmenin bir yolu olarak görmüşlerdir. Bu dönemde Cennet Bahçesi, mitolojik ve dini referanslarla birleştirilerek, insanlığın idealize edilmiş durumunu temsil etmiştir. Osmanlı minyatür sanatında da Cennet Bahçesi'ne sıkça yer verilmiştir. Osmanlı döneminde minyatür sanatçıları, Cennet'i İslam inancının ve kültürünün önemli bir parçası olarak görüp tasvir etmişler, renkli ve detaylı minyatürlerde Cennet Bahçesi'nin nimetlerini ve güzelliklerini zengin bir şekilde işlemişlerdir.

Modernizmle birlikte Cennet Bahçesi tasvirleri, Moore'un doğayla uyumlu heykelleri, Monet'nin bahçelerindeki ışık oyunları ya da Saint Phalle'in gerçeküstü bahçesi gibi örneklerle bireysel arayışlara evrilmiş, bu farklı yorumların devamlılığıyla bugüne kadar gelmiştir.

Cennet Bahçesi her daim dini, mitolojik, felsefi ve kültürel bağlamlarda tekrar tekrar yorumlanmış ve sadece fiziksel bir alan değil, aynı zamanda ruhsal bir deneyim alanı olarak da sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Cennet Bahçesi, Orta Çağ'da teolojik görüş, Rönesans'ta ilahi bir düzenin temsili, Modernizmde öznel arayışlar ve bireysellik, Postmodernizmde geleneğe karşı çıkış ve eleştirel dünya görüşü olarak tarihte yerini almıştır. Özellikle Aydınlanma dönemiyle başlayan süreçte Hristiyan teolojisinin geleneksel zemininin yeniden inşa edilmesi ve akıl, inanç, felsefe, bilim ve teoloji arasındaki ilişkinin yeniden kurgulanmasıyla birlikte dünya görüşünün değişmesi, insanın teolojiyle olan ilişkisinde olduğu gibi sanatçıların bu konuları ele alma biçimini de değiştirmiştir. Cennet Bahçesi imgesi sanatçıların ilgisini çekmeye devam etse de dönemin bakış açısı ve sorunlarıyla düşünülerek yeniden ele alınmıştır. Dolayısıyla bir sanatçı için Cennet Bahçesi, Postmodernizm'in eleştirel yaklaşımını kapsayacak biçimde ya da tüm bunların ötesinde bir anlama karşılık gelebilir. Hatta 21. yüzyıl sorunları açısından düşünüldüğünde sanatçılar, her ne kadar Cennet Bahçesi imgesinden uzakmış gibi görünse de bu konuyu daha çok farkındalık, ekoloji ve sürdürülebilirlik kaygısı bağlamında ele aldıklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Tüm bu bağlamlar Cennet Bahçesi'nin uzamsal düzenlemelerinin ve anlamsal alanlarının değişen toplumsal koşullara göre nasıl inşa edildiğini göstermektedir.

Bu makalede, Cennet Bahçesi imgesinin sanattaki ele alınış biçimlerini ve bugün sanatla nasıl ilişkilendirildiğini incelemek amaçlanmıştır. Bu bağlamda Cennet Bahçesi imgesinin, sanatçılar aracılığıyla, dini ve mitolojik, çevresel ve toplumsal bir anlam taşıyan biçimleri örnekler üzerinden ele alınmış ve sanatçıların kurdukları bağlam analiz edilerek, Cennet Bahçesi'nin bu kapsamdaki ifade biçimleri incelenmiştir.

Tüm Yerlerin En İyisi

Cennet Bahçesi, mitolojik ve dini metinlerdeki anlamıyla, insan için “en iyi yer”i temsil eder ve yalnızca bir imge değil, aynı zamanda insanın doğayla olan bağını güçlendiren bir mekân olarak da görülebilir. Pek çok kültürde bahçelerin bu idealize edilmiş durumu temsil ettiğine inanılır. Bahçeler, insanlığın doğayla olan bağını ifade ederken, aynı zamanda estetik ve kullanım amaçlarıyla da ilişkilendirilir. Bu nedenle, bahçelerin geçmişi, Cennet Bahçesi'ne dayanan mitolojik ve dini inançlarla şekillenirken, zamanla kültürel, toplumsal ve pratik gereksinimlerin birleşimiyle değişime uğramıştır (Mayer-Tasch, 2003, s. 12-17).

Cennet Bahçesi tasvirleri, tüm kültürlerde oldukça geniş bir yer tutmaktadır ve cennetin tamamının bir bahçe olarak mı yoksa cennetin içerisindeki özel bir bahçenin mi tasvir edildiği konusunda farklı bakış açıları kapsamaktadır. Bu bakış açıları, cennetin ne şekilde algılandığına ve betimlendiğine göre

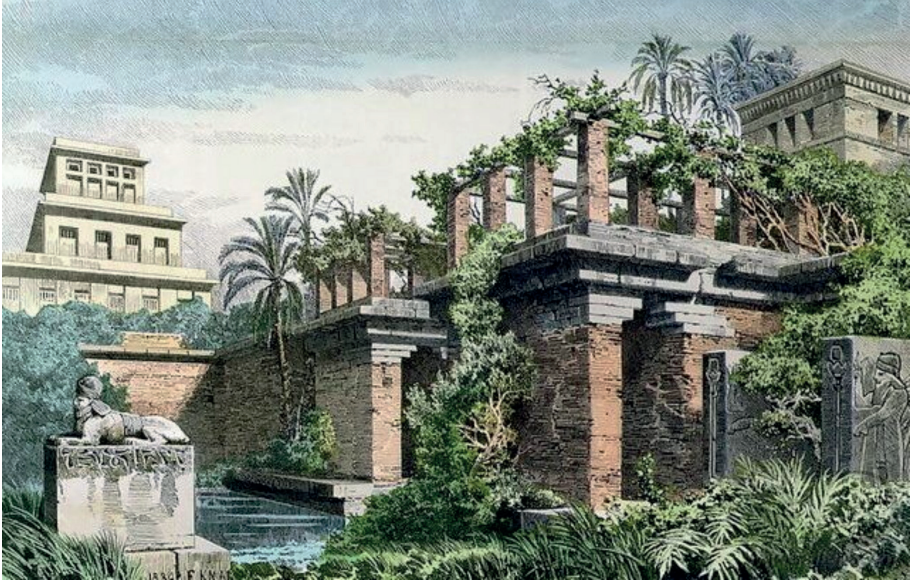
farklılık göstermektedir. Örneğin, semavi dinlere göre cennetin büyük bir yer ve buranın içerisinde daha özel, kutsal bir bahçenin olduğuna inanılır (Cilacı, 1995, s.80). Mitolojik yaklaşımlara göre ise cennetin tamamı idealize bir bahçe üzerinden tasavvur edilmektedir. Bu yaklaşımlar kültürel ve toplumsal geleneklere, inanca bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Kutsal kitaplardaki metinlerde Âdem'in yaratılışı, Havva ile cennetteki yaşamları ve sonrasında kovulmaları/düşüşleri gibi benzer bir anlatım vardır. Bu anlatım üzerinden düşünüldüğünde cennet, her daim yukarıda, en ulaşılmazda, gökyüzündeymiş gibi betimlenmektedir. Sanat tarihine bakıldığında da pek çok sanatçının cenneti göksel bir tema üzerinden tasvir ettiği görülmektedir (Görsel 1). Kutsal kitaplardaki metinlerde "Aden Bahçesi" olarak da adlandırılan Cennet Bahçesi'nden, sonsuz hayatın refah içinde geçtiği, en iyiyi vaat eden bir yer olarak bahsedilmektedir. Cennet Bahçesi teolojik bir bakış açısıyla her dinde, yalnızca yeşillik bir bahçe yahut doğa parçası olmaktan ziyade mükemmel iyilik durumunu, insanın en genç ve sağlıklı olduğu halini, tüm isteklerinin karşılandığı, nihai kurtuluş/ebedi mutluluk gibi çeşitli ve çoğaltılabilir metaforik anlamlar içermektedir (Mayer-Tasch, 2003, s. 11-14).



Görsel 1. Francesco Botticini, *Meryem'in Göğe Kabulü*, 1475-1476, Ulusal Galeri

Ne var ki Cennet Bahçesi öte dünyadadır, bu dünyaya ait değildir. Ama yine de bu dünyaya ait varlıklarla (ağaçlar, sular vs.) kurgulanmıştır. Cennet Bahçesi, ilahi güç tarafından yaratılmıştır ve bu durumda bu dünyaya ait olan veriler belki de cennetteki bahçenin bir yansımasıdır. Ama hiçbir zaman cennetteki gibi

değildir. O halde ilahi gücün yarattığı gibi olmasa da en azından onu düşleyerek ve belki de onu taklit etmeye çalışarak bu dünyada bir Cennet Bahçesi nasıl yaratılabilir? Bu kapsamda Babil'in Asma Bahçesi bu dünyada yaratılmış bir bahçedir ve Cennet Bahçesi'nde olduğu gibi teolojik ve mitolojik anlatılarda yer alan güçlü bir bahçe imgesidir. Doğanın idealize edilmiş haline işaret eden Babil'in Asma Bahçesi örneği, insanın varlığı ve doğa ile kurduğu ilişkiye dair anlamlar içermektedir.

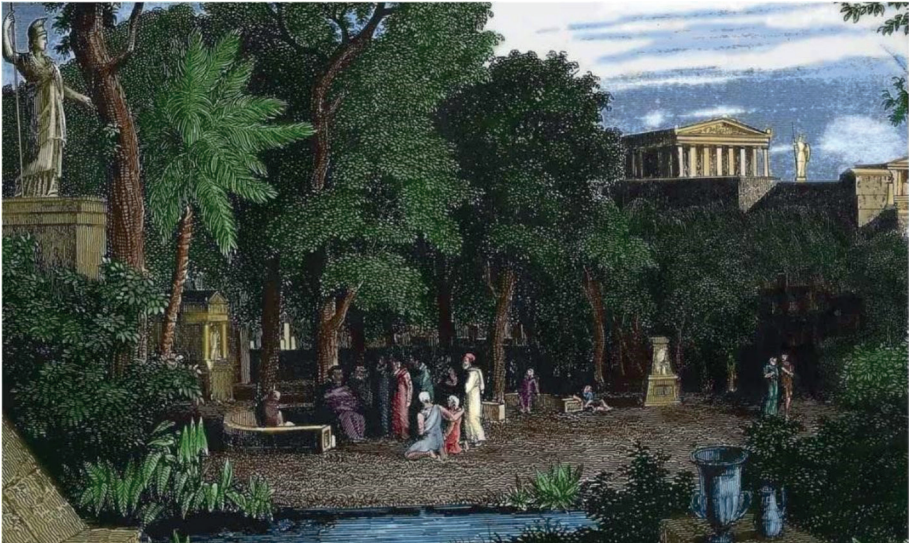


Görsel 2. Ferdinand Knab, *Babil'in Asma Bahçesi*, 1886

Wiseman'a (1983) göre dünyanın yedi harikasından biri olarak kabul edilen, efsane ve gerçek arasında, varlığı ile ilgili kesin kanıtlardan yoksun olmasına rağmen bilinen ilk bahçe örneği olarak gösterilen Babil'in Asma Bahçesi ise, insan eliyle yapılmış iyi bir mühendislik örneğidir. M.Ö. 604-562 yılları arasında Babil Kralı II. Nebuchadnezzar tarafından eşi Amytis için yaptırıldığı söylenir. Kralın eşinin yemyeşil ormanların olduğu, dağlık ve engebeli bir bölgeden geldiği fakat Mezopotamya'nın hem düz bir coğrafya hem de iklimi çok sıcak bir yer olması nedeniyle kralın, eşinin duyduğu memleket özlemini gidermek için yapay dağların olduğu ve bu dağlardan suların aktığı büyük teraslar yaptırmaya karar verdiği rivayet edilir (Görsel 2). Bu bahçelerin tasvirleri ve yerleri ile ilgili bilgilerin çoğu çok daha sonra yaşamış antik dönem yazarlarının anlattıklarından bilinmektedir (Wiseman, 1983, s.138-143). Bu bahçe, insan müdahalesiyle doğanın şekillendirilmesinin ve idealize edilmesinin bilinen en eski örneğidir ve denebilir ki adeta Cennet Bahçesi'nin dünyadaki yansımasıdır. Cennet Bahçesi tasvirlerine benzer şekilde Babil'in Asma Bahçesi de korunaklı

ve kapalı alanlar olarak dış dünyadan uzak ve kusursuz bir düzende tasvir edilmektedir. Cennet bahçesi ile Babil'in Asma Bahçesi arasında kurulan bağlam, insanın doğa üzerindeki tahakkümü ve bu baskının maddi veya manevi bakımdan nasıl biçimlendiğine yönelik bir karşılaştırma sunmaktadır. Asma Bahçeler, dünyada cennetin yaratılabileceğine olan inancın ve insanın doğa üzerindeki gücünün sembolüken, Cennet Bahçesi ilahi düzenin, ideal hayatın ve sonsuz mutluluğun bir tezahürüdür. Her iki bahçe de idealize edilen doğanın, insanın uhrevi ya da dünyevi arayışlarına ne şekilde hizmet ettiğine işaret eden metaforik bir anlam içermektedir.

Cennet Bahçesi, felsefi açıdan da önemli bir yere sahiptir. Epikür tarafından felsefe okulu olarak açılan ve Helenistik dönemin ilklerinden olan "Epikür'ün Bahçesi" (Görsel 3), her ne kadar bir eğitim yerini işaret ediyor olsa da felsefi bir eğretilerdir (Cauquelin, 2016, s.43). Bu okul, özel bir mülktür ve belirli bir ders programı olmayan, insanların gelip sohbet ettiği, kadınların okullara giremediği bir dönemde kadınları ve köleleri kabul eden bir yerdir. Epikür denince hedonizm ile ilişki kurulmasına karşın Epikür'ün felsefesi hiçbir zaman kaba tabiriyle bir zevk ya da şehvet değildir. Bu felsefe, eksiksiz ve kusursuz bir mutluluk halini, bedendeki acısızlığı, ruhtaki dinginliği tanımlar (O'Keefe, 2010, s.23-27). Tıpkı Platon'un İdeal Devlet'i yahut Aristoteles'in felsefi bahçe kavramları gibi insanın mutluluk, adalet ve kusursuzluk arayışını temsil etmektedir. Bu felsefi bakış açıları, Cennet Bahçesi'nde olduğu gibi insanın idealize ettiği bir durumu ve mükemmele ulaşma çabasını göstermektedir.



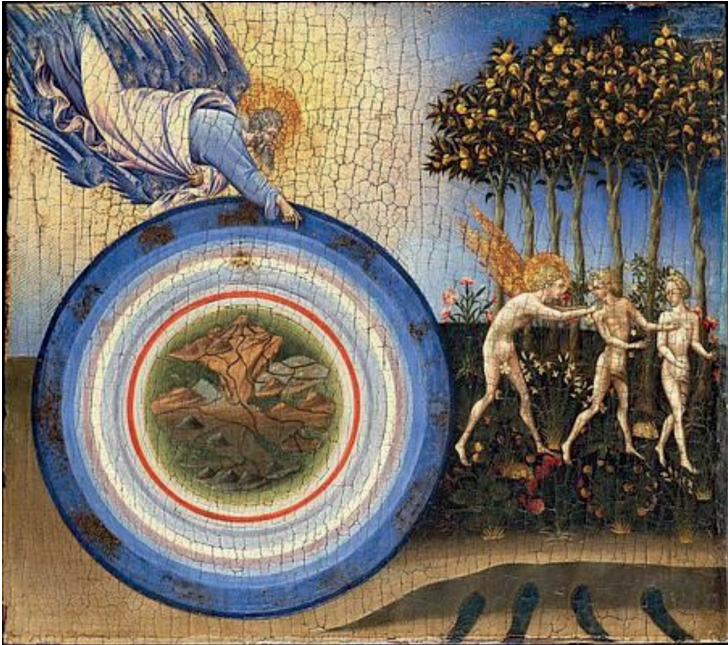
Görsel 3. Antal Strohmayer, *Filozoflar Bahçesi, Atina, 1834, Tuval Üzerine Yağlıboya*

Cennet Bahçesi Orta Çağ'da sanatın önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Kilise, sanatı destekler zira İncil'in erişilebilirliğinin ve anlaşılabilirliğinin sağlanmasını amaçlamaktadır. Bu bağlamda bahçe, ilahi gücün ve ilahi tasarımın bir yansımasını temsil etmektedir. Sanatçılar da, Cennet Bahçesi'nin hem fiziki hem de manevi bir düzeni temsil etmesinin bilinciyle, ilahi gücün dünyayı ve insanı mükemmel bir uyumla nasıl yarattığını anlatan sahneleri eserlerinde tasvir etmiştir. Orta Çağ'da bahçeler; meyve, sebze ve şifalı bitkilerin yetiştirildiği manastır bahçeleri üzerinden şekillenmiştir (Görsel 4). Manastır bahçe anlayışı da sistematik bir prensibe bağlı olarak değil, dini simgelere/anamlara göre düzenlenmiştir. Orta Çağ bahçesinde iki metaforik anlam bulunmaktadır. Bunlardan ilki; kilisenin kendine bir sembol olarak seçtiği "Hortus Conclusus", yani "Gizli Bahçe"dir. "Gizli Bahçe", Bakire Meryem'in bahçesidir ve tüm bitkilerin Meryem'in çeşitli özelliklerine denk gelen sembolik anlamları vardır. Bir diğer metaforik anlam ise dünyevi arzuların kökeni olduğu düşünülen "Hortus Deliciarum", yani "Aşk Bahçesi"dir. Orta Çağ'da bu bahçelerin haricinde manastır keşişlerinin ekip biçtiği şifalı bitki bahçeleri de bulunmaktadır. Kutsal kitaplardaki cennet bahçesi tasvirinden etkilenen bir doğa anlayışları vardır. Orta Çağ'ın bahçe anlayışı, görsellikten veya sistematiklikten öte anlamsal ve simgesel nitelikler taşımaktadır (Akdoğan, 1974, s.7).



Görsel 4. Reichenau Manastırı, 724–1540, Reichenau, Almanya

Perspektifin de keşfiyle, erken dönemlere kıyasla daha gerçekçi Cennet Bahçesi tasvirleri görmek mümkündür. Kutsal kitap anlatıları dışında cennet ve cehenneme ilişkin tasvirlerin bilinen ilk ve en etkili kaynağı İtalyan yazar ve şair Dante Alighieri'nin 1300 yılında yazdığı cehennem, araf ve cennete yaptığı hayali bir seyahatin öyküsünü anlatan İlahi Komedyasıdır. Bu kitaptan hareketle pek çok imge üretilmiş, resimler ve freskler yapılmıştır. Bugün bile pek çok filmde cennet cehennem sahneleri bu kitaptan alıntılanmıştır (Türkkan, 2008). Bunlardan biri olan Giovanni di Paolo'nun "Dünyanın Yaratılışı ve Cennetten Kovuluş" (Görsel 5) isimli çalışması, Dante'nin "İlahi Komedyada" anlattığına benzer bir cennet vizyonu sunmaktadır. Evren, merkezde dünyanın dört elementi, bilinen gezegenleri (Orta Çağ ve Rönesans kozmolojisine uygun olarak güneş dâhil) ve son olarak zodyak takımyıldızlarını temsil eden bir dizi eş merkezli daire ile çevrili olduğu bir gök küresi olarak gösterilmektedir. Ortadaki kürenin içerisinde dünya haritası temsilinin yanında, sağ altta dört nehir, onun üzerinde Cennet Bahçesi yer almaktadır. Bahçenin parlak bitki örtüsü, insanın cennetten kovulmadan önceki saf ve günahsız halini sembolize etmektedir. Âdem ve Havva, alışılmadık çıplaklığı ve insan formu, insanlığın düşüşünün ardından bozulmuş durumuna duyduğu derin şefkati sembolize edebilecek olan kıvrak bir melek tarafından bahçeden kovulmaktadır (metmuseum.org, 2024).



Görsel 5. Giovanni di Paolo, Dünyanın Yaratılışı ve Cennetten Kovuluş, 1445, Ahşap Üzerine
Tempera ve Altın, 46,4x52,1 cm, Metropolitan Sanat Müzesi

İlahi Komedyadan ilham alan bir başka eser ise “Dünyevi Zevkler Bahçesi/ The Garden of Earthly Delights” isimli üç parçalı yağlı boya meşe paneliyle Hieronymus Bosch'a aittir. Sanatçı bu eserinde döneminin dinsel alandaki reformist fikirlerini, kendi perspektifinden tasvir etmektedir (Görsel 6). Bosch, geniş kompozisyonlarda hareketli sahnelerle tasvir edilen, dini sembolizm, alegori ve fantastik öğeler açısından zengin, huzursuz bir şekilde hayal gücü gerektiren eserler yaratmasıyla bilinmektedir. Kilise anlatılarının yerine tanrının ne anlama geldiğini sorgulayan insanlar için Bosch'un cennet/ cehennem betimlemeleri, onlara farklı bir bakış açısı sunmuştur (Krause, 2010/1995, s.26-27).



Görsel 6. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, Ahşap üzerine Yağlı Boya, 1490-1500, 220x389 cm, Prado Müzesi

Linda Farrar'a (2016) göre, erken dönem bahçe imgeleri Rönesans'ta “sıkı kilitli” bahçe veya Hortus Conclusus'tur. Bu bahçe tasvirleri bakireliğin bir metaforu ve günahattan önceki cennete bir gönderme olarak, birçok erken dönem dini resim ve duvar halısında görülmektedir. Oberrheinische Kunst (Yukarı Ren) Ustası'nın “Cennet Bahçesi” çalışmasında (Görsel 7), Meryem Ana, kale duvarlı bir bahçede arkadaşlarıyla birlikte güvenle oturmakta, kitap okumakta, meyve toplamakta ve çiçeklerle çevrelenmiş bir şekilde müzik aletleri çalmaktadırlar. Resim sadece bir eğlence sahnesi değil, aynı zamanda öldürülen kötü ejderha ve ruhsal yaşam ve kurtuluş kaynağı olan çeşme gibi Hristiyan sembolizmiyle yoğun bir dini meditasyon imgesidir (Farrar, 2016, s.261-263).



Görsel 7. Yukarı Ren Ustası, *Küçük Cennet Bahçesi*, 1410-20, Meşe Ağacı Üzerine Karışık Teknik, 26,3x33,4 cm, Städel Müzesi

Erken dönem Rönesans Cennet Bahçesi tasvirlerinin fiziksel düzenlemesi, kapalı ve sınırlandırılmış bir alandır. Ancak bu bahçeler küçük ölçekli kapalı alanlara vurgu yaparken, geç dönem bahçeler İncil'deki vahşi doğanın açık alanlarından ilham almaktadır (Farrar, 2016, s.261-263). Bahçe ile vahşi doğa arasındaki karşıtlık, insanın doğayla olan karmaşık ilişkisini yansıtmaktadır. İnsanın doğal dünyayı şekillendirme, evcilleştirme ve kontrol etme dürtüsü, doğanın vahşiliğine ve tehlikesine boyun eğme arzusuyla birlikte, hem yaşamda hem de sanatta bahçelerin görselleştirilme biçimini şekillendirmiş ve etkilemiştir.

Bahçeyi öbür dünya ile bağlantılı olmaktan çıkarıp öncelikle bu dünyayı bahçe aracılığıyla bir cennete dönüştürme çabası, Rönesans'ı aşarak 16. yüzyıldan 18. yüzyılın sonlarına kadar sürmüştür. 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren katı biçimde bölümlenmiş geometrik bahçeler değişime uğramış, yavaş yavaş genişleyip yayılan peyzaj parkına dönüşmüştür. Yenilenen Cennet Bahçesi imgesi, insan eliyle açıkça yapıldığı belli olan bir yapı olmak yerine, insan müdahalesinden korunmuş bir doğaya yönelim olarak ortaya çıkmıştır (Mayer-Tasch, 2003, s.18-19).

Resimlerden ilham alan peyzaj tasarımcıları, doğanın fiziksel değişimi için iddialı planlar tasarlamışlardır. Peyzaj artık ekili bir arazi veya yontulmuş bir park alanı için değil aynı zamanda pitoresk bir tasarım olarak görülmüştür (Buttlar, 2003, s.146). Stourhead ve Blenheim Sarayı (Görsel 8) gibi yapılar kırsal arazilerin dramatik park alanlarına dönüşmesine sebep olmuştur ve burada görkemli manzaralar insan yapımı göller ve çeşmelerle çevrelenmiştir. Yontulmuş bir park alanı içindeki vahşi doğa, yani doğal unsurların kontrollü bir şekilde park alanında sunulması, Cennet Bahçesi (doğanın kusursuz, düzenli bir temsilini simgeleyen) fikrinin tamamlayıcısı olmak yerine ona bir alternatif olarak kullanılmıştır ve vahşi doğanın, Cennet Bahçesi gibi bir idealin zıddı değil, onun bir parçası veya versiyonu olarak görülebileceği fikrini desteklemektedir.



Görsel 8. Blenheim Sarayı, 1705-1722, Oxfordshire

Romantik döneme gelindiğinde doğa artık kendi başına değerli bir konu olarak görülmeye başlanmıştır. Natüralizm ve Gerçekçilik, doğayı dolayısıyla manzarayı, dini veya sosyal bir sembol olarak geleneksel işleviyle birleştirmiştir. Sanatçılar cennetin göksel tasvirlerinden uzaklaşmış, bunun yerine doğayı tüm ihtişamıyla tasvir etmeyi seçmişleridir. Lakin kutsal metin anlatılarına yer vermekten vazgeçmemişlerdir. Amerikalı manzara ressamı olan Thomas Cole, “Cennet Bahçesi’nden Kovulma” (Görsel 9) çalışmasıyla, figürlerden ziyade manzaraya vurgu yapmıştır. Manzaranın içerisinde oldukça ufak görünen Âdem ve Havva’nın çok az ayrıntısı vardır. Sanatçıların geleneksel olarak yaptığı gibi, acılarını poz ve ifade yoluyla anlatmak yerine, Cole hikâyeyi manzara aracılığıyla anlatmıştır ve yemyeşil, tropikal Cennet’i sert, şiddetli dış dünyayla karşılaştırmıştır. Âdem ve Havva neredeyse manzara tarafından yutulmuş ve cennetten ilahi gücü temsil eden bir ışık huzmesi tarafından fırlatılmış gibi görünmektedir (mfa.org, 2024).

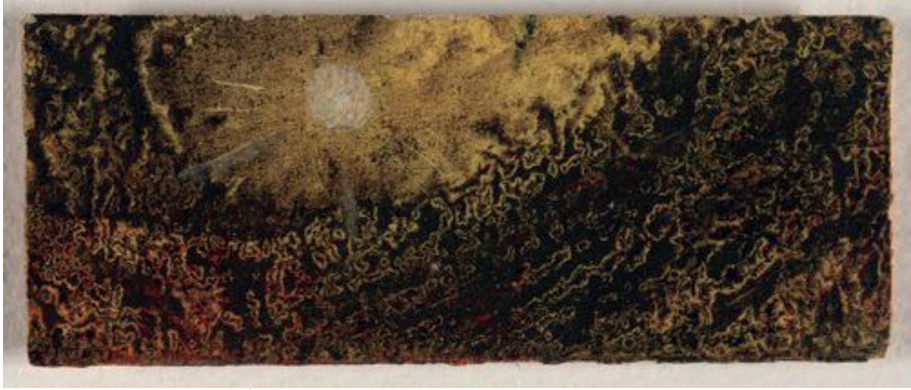


Görsel 9. Thomas Cole, Cennet Bahçesi'nden Kovulma, 1828, Tuval üzerine Yağlı Boya, 100,9x138,4 cm, Boston Güzel Sanatlar Müzesi

20. yüzyıla birlikte pek çok açıdan sanattaki cennet tasvirleri değişime uğramıştır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı yıllarında yeni bir dünya görüşüyle ortaya çıkan Dada hareketinin geleneklere karşı çıkıp yerleşik değerlerle hesaplaşma yoluna gitmesi, etkisi bütün dünyaya yayılacak biçimde sanat anlayışını köklü biçimde değiştirmiştir. Savaşın travmatik ve yıkıcı etkileri, politik ve toplumsal olaylar, çevre sorunları, sanayi devrimiyle başlayan kapitalist sistemin güçlenerek bütün dünyayı etkisi altına alması, işçi sınıfının oluşması, kent nüfusunun artışı ve doğal kaynakların hızla tüketilmeye başlanması değişimi tetiklemiştir. Toplumsal yapının değişimiyle birlikte toplumun manevi (dini) anlayışları da değişime uğramış, dolayısıyla cennet betimlemeleri de artık melekler, göksel tasvirler yahut Dante tasvirleri içermemektedir. Nitekim Cennet imgesi dünyevi biçime dönüşmeye başlamıştır.

Max Ernst'in 1946-47 tarihli, "Âdem ve Havva Cennet Bahçesi'nden Kovuldu" (Görsel 10) çalışması, ezici bir fırtınayı tasvir etmektedir. Çalışma, soldan sağa doğru dalga halinde yükselen bir toprak ve lav kütleleri oluşturan sarı, kırmızı ve siyah boya karışımıyla kaplıdır ve güneş resminin sol üstünde yer almaktadır. Bu çalışma, dekalkomani tekniği ile yapıldığı bilinen resimlere benzer bir doku ve desene sahiptir. Çalışmanın başlığındaki Âdem ve Havva resimde açıkça

mevcut değildir. Bunun yerine, yükselen bir toprak ve lav kütleleri tasvir edilen kaynayan fırtına imgesi, üzerindeki ilahi güneşin bile tam olarak aydınlatamadığı dünyevi insan çekişmesini temsil etmektedir (Johnson, 2019, s.28-30).



Görsel 10. Max Ernst, *Âdem ve Havva Cennet Bahçesi'nden Kovuldu*, 1946-47, Kartona Guaj, Modern Sanatlar Müzesi

“İlk bahçe olan ve insanlarla hayvanların barışçıl biçimde bir arada yaşadığı ve Gauguin gibi ressamların 19. yüzyılda boş yere yerlilerde aradığı cennetin anısı, bugün artık sönmüştür.” (Steingraber, 2003, s.213). 21. yüzyılla beraber sanatçıların artık insanı büyüleyen ve içinde olmak istediği güzel bir Cennet Bahçesi imgesi yoktur. Teolojik bir yaklaşımları varsa bile belki de bir eleştiri içermektedir. Bu noktada asıl dikkati çeken şey; ister dini bir referans, ister mitsel bir yaklaşım ya da sembolik bir anlam içersin, ister bir anlatının parçası olsun ya da bir şeyi ima etsin isterse eleştirsin dün olduğu gibi bugün de cennet ve Cennet Bahçesi fikri hala sanatçıları etkilemekte ve yaratımlarında bir kaynak olma özelliğini sürdürmektedir. Angus Fairhurst, Damien Hirst ve Sarah Lucas'ın Tate Britain'daki sergisi buna örnek olarak gösterilebilir. Serginin adı olan In-A-Gadda-Da-Vida, In the Garden of Eden (Cennet Bahçesi'nde) kelimesinden türetilmiştir ve sergide kayıp bir cennet fikri üzerine eserler yer almaktadır. In-A-Gadda-Da-Vida, Britanya'nın en tanınmış üç çağdaş sanatçısının benzersiz bir iş birliğidir. Serginin başlığı, In-A-Gadda-Da-Vida (Cennet Bahçesi'nde), İncil teması, mutasyona uğramış bir gönderme ve rock grubu olan Iron Butterfly'nin 1968 tarihli kaydından alınmıştır. In-A-Gadda-Da-Vida enstalasyonu, üç sanatçının her birinin tasarladığı duvar kâğıtlarının çalışmalarının arka planını oluşturduğu, görünüşte tuhaf nesnelere dolu dramatik bir manzarayı ortaya çıkaran büyük, açık bir alan içermektedir (tate.org, 2024). Cennet Bahçesi'nin nasıl postmodern bir biçimde sorgulandığını ve hatta reddedildiği gösterilmektedir.



Görsel 11. Damien Hirst, *The Pursuit of Oblivion*, 2004, Yerleşirme, Tate Britain

Angus Fairhurst, Damien Hirst ve Sarah Lucas gibi sanatçılar, geleneksel cennet imgelerinin kaybolduğuna dair bir izlenim yaratmak istemişlerdir. Bu sanatçılar, toplumsal çöküş, kimlik ve değerlerin bozulması gibi temalarla, cennet kavramını bir eleştiri aracı olarak kullanmışlardır. In-A-Gadda-Da-Vida adlı sergideki eserler, geleneksel cennet anlayışına ve dini simgelere karşı bir karşı duruş sergilemektedir. Hirst'in eserleri, özellikle Bacon'ın resmini yeniden çalıştığı *The Pursuit of Oblivion* (Görsel 11) ve Fairhurst'ün *The Birth of Consistency* adlı eserinde (Görsel 12), devasa büyüklükte bir reçine maymunu aynalı bir havuzdaki yansımasına bakmaktadır. Fairhurst'ün parçalanmış biçimlere dair çalışmaları, sanatın eskiden ilahi ve huzurlu bir alan olarak tasvir edilen cennet imgelerinden, karanlık ve yıkıcı bir dünyaya dönüşünü simgelemektedir. Sarah Lucas, beklenmedik şekilde ince işçilikle yapılmış nesnelere yaratmak için genellikle pizza dağıtım broşürleri, meşrubat kutuları ve sigaralar gibi sıradan nesnelere kullanmaktadır. Sergideki heykelleri arasında, taksisi tabloid gazetelerle kaplı bir kamyonun yer aldığı ve sigaralardan yaratılmış ve St. George bayrağının bir temsiline karşı konumlandırılmış bir İsa heykeli olan *Christ You Know It Ain't Easy* (Görsel 13) yer almaktadır (tate.org, 2024).



Görsel 12. Angus Fairhurst, *The Birth of Consistency*, 2004, Yerleştirme, Tate Britain



Görsel 13. Sarah Lucas, *Christ You Know It Ain't Easy*, 2004, Yerleştirme, Tate Britain

Cennet Bahçesi imgesinin dönüşümünde, toplumsal çöküş, savaşın etkileri ve modern dünyanın karmaşıklığı önemli rol oynamaktadır. 20. yüzyılda başlayan bu dönüşüm, Birinci Dünya Savaşı sonrası daha da derinleşmiş ve 21. yüzyılda Postmodern sanatın merkezine yerleşmiştir. Max Ernst'in fırtınalı Cennet Bahçesi tasviri, yerini artık Damien Hirst ve Sarah Lucas gibi sanatçılar tarafından yaratılan distopik, kaotik sahnelere bırakmıştır. Bu sanatçılar, Cennet Bahçesi imgesinin bir zamanlar vaat ettiği huzuru ve umudu terk edip, insanın güncel varoluşsal mücadelesini ve çürüyen toplum düzenini eleştiren işler üretmişlerdir. In-A-Gadda-Da-Vida sergisi, klasik cennet/cennet bahçesi tasvirlerinden bir sapmayı ve bu imgelerin bozulmuş, karanlık bir dünyayı yansıtmaya başlamasını simgelemektedir. Nitekim 21. yüzyılda cennet tasvirlerinin nasıl daha karamsar ve eleştirel bir hale geldiği, sanatçılar tarafından toplumsal sorunların ve yıkıcı olayların etkisiyle şekillenen yeni bir dünyanın cenneti olarak yeniden şekillendiği vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, sanatçılar cenneti, eski "ideal" cennet imgelerinin yerini alacak biçimde insana dair karanlık ve karmaşık bir dünyanın yansıması olarak sunmaktadır.

Cennet Bahçesi, 21. yüzyılda sanatçılar tarafından hem ekolojik hem de toplumsal bir bilinçle yeniden yapılandırılmıştır. Bahçe artık sadece estetik bir düzenin değil, aynı zamanda ekolojik ve toplumsal bilinçlenmenin bir mekânı olarak görülebilmektedir. Sanatçılar, Cennet Bahçesi imgesini çevresel farkındalıkla birleştirerek bahçeyi hem estetik hem de ekolojik bir düzlemde kurgulamaktadırlar. Bahçe, bir yandan geçmişin idealize edilmiş cennetini anımsatırken, diğer yandan çevreye duyarlı bir yaşam biçiminin mekânı olarak şekillenmektedir. Doğa ve teknoloji arasındaki gerilim, bahçelerde yeni uzamsal düzenlemeler yaratırken, bu mekânlar insanın doğayla uyumlu bir şekilde yaşayabileceği alanlar olarak görülmektedir (McCarthy, 2006, s.245-252).

Çalışmalarıyla insanların paylaştığı ekolojik alanlara ve kaynaklara odaklanan sanatçı Mary Mattingly, 2016 yılında New York'taki çeşitli iskelelere yanaşan yüzen, yenilebilir bir bahçe olan projesi Swale'i, bir tarım alanı ve orman olarak tanımlamaktadır (Görsel 14). Swale, ziyaretçilerin içindeki bitkileri, meyve ve sebzeleri ücretsiz olarak yiyebileceği bir bahçe içermesinin yanı sıra halkın sürdürülebilir yaşamı keşfetmesine de olanak sağlamaktadır. İklim değişikliği ve gıda kıtlığı ile ilgili sistemlerin karmaşıklığını anlamaya çalışan ve ardından bu sistemleri daha iyi bir yaşam biçimiyle değiştirme yolları arayan sanatçı, insanlara bu teknenin kendi kendine yeten doğasını göstererek kentin içindeki doğa alternatiflerini de vurgulamaktadır (Mattingly, 2024).



Görsel 14. Mary Mattingly, Swale. 2016, New York

Mary Mattingly'in yaptığı projeye, tıpkı daha önce tartışıldığı gibi, insanın doğayla olan ilişkisini eleştiren, değişen toplumsal ve çevresel koşullara bir yanıt olarak bakılabilir. Geçmiş yüzyıllarda Cennet Bahçesi tasvirleri idealize, daha kaotik, karamsar yahut eleştirel bir biçimde ifade edilirken, 21. yüzyılda bu tema, insanın doğaya olan olumsuz etkilerini düzeltme çabalarını simgeleyen ekolojik bir boyut kazanmıştır. Bu bağlamda, eski cennet anlayışında bir dönüşüm yaşanmış ve cennet artık, doğayla uyumlu bir yaşam biçiminin simgesi haline gelmiştir. Mary Mattingly'nin Swale projesi, bu dönüşümün somut bir örneğidir denebilir. Yenilebilir bir bahçe ve sürdürülebilir yaşama teşvik eden proje, eskinin cennet imgelerini, insan ve doğa arasındaki dengeyi vurgulayan bir "yeni cennet" tasvirine dönüştürmektedir.

21. yüzyılda çevresel ve ekolojik kaygılarla şekillenen sanatın daha da derinleşmiş ve dönüşmüş bir örneğini, özellikle doğa, teknoloji ve sanat arasındaki etkileşimi vurgulayan TeamLab'in "Dijitalleştirilmiş Doğa" adlı projesi sunmaktadır. Çevreyle bütünleşmiş ve etkileşimli sanat anlayışını sergileyen proje, cennet ve doğa temasına yeni bir boyut katmaktadır. Bu proje, Nagai Botanik Bahçesi'nin bitkilerini, gölünü, ekosistemini ve çevresini kullanan çalışmalarından oluşan bir koleksiyonun yer aldığı, kalıcı bir açık hava gece müzesidir (Görsel 15-16). TeamLab'in sanat projesi "Dijitalleştirilmiş Doğa", doğanın sanat haline nasıl gelebileceğini yeni bir bakışla tekrar keşfetmeyi amaçlamaktadır. TeamLab, projenin konseptini, maddi olmayan dijital teknolojinin, tartışmaya açık bir konu olmasına rağmen doğaya zarar vermeden sanata dönüştürebileceği fikrine

dayandığını iddia etmektedir. Bu sergideki çalışmalar, bahçede yaşayan ağaçlar ve kuşlardan ilham almıştır; dolayısıyla vahşi yaşam yok olursa, çalışmalar da yok olacaktır. Çalışmalar çevresindeki ortamla sürekli ve öngörülemez bir bağlantı içinde olacak şekilde tasarlanmıştır (teamlab, 2024).



Görsel 15. TeamLab, Nagai Botanik Bahçesi, Dijital Yerleştirme, 2022, Osaka



Görsel 16. TeamLab, Nagai Botanik Bahçesi, Dijital Yerleştirme, 2022, Osaka

Etkileşimli bir şekilde dönüşerek rüzgâr, yağmur gibi doğal etkenlerden ve içindeki insanların davranışlarından etkilenen çalışmalar, çevreyi ve insanları eserlerin bir parçası haline getirmektedir. İnsanlar, çalışmalar, ağaçlar, orman, göl, ekosistem ve çevre hep birlikte sınırsız bir bütünlük oluşturmaktadırlar (teamlab, 2024).

TeamLab'in projesi, insanların çevreyle olan etkileşimleriyle şekillenen çalışmalar aracılığıyla bahçe ve cennet temalarını daha önce hiç olmadığı şekilde

ekolojik bir düzlemde yeniden kurgulamaktadır. Çevreyle etkileşimli bir sanat biçimi sunan proje, doğayı dijital sanatla birleştirerek bir yandan bugün doğanın sanat haline nasıl dönüştürülebileceğine dikkat çekerken, diğer yandan doğanın sürekliliği ile ilgili bir bilinç oluşturmaktadır. Sergideki çalışmaların çevresindeki ortamlarla sürekli ve öngörülemez bir bağlantı içinde olması, Mary Mattingly'nin Swale projesinde olduğu gibi, doğa ile sanatın etkileşime girerek birbirini dönüştüren bir yapıya büründüğünü göstermektedir. Bu dönüşüm, cennet ve doğa temalarının sadece idealize edilmiş imgelerden ibaret olmadığını, aynı zamanda insanın doğayla olan ilişkisini sorgulayan, dönüştüren ve onarıcı bir rol üstlendiğini göstermektedir.

Sonuç ve Değerlendirmeler

Cennet Bahçesi imgesi, içerdiği dini, mitsel ve sembolik anlamın yanı sıra sanat tarihinde insanın doğa ile olan ilişkisinin yansıması olarak sürekli değişime uğramış bir temadır. Toplumların kendi inanç ve kültürleriyle ifadelendirdikleri pek çok unsurdan biri olan Cennet Bahçesi imgesi, uzamsal kullanımın ve doğayla olan temasın, kültürün, mimari ve sanatsal birikimin önemli bir parçasıdır. Bu çerçevede, Cennet Bahçesi imgesinden yola çıkarak gelinen noktada bahçe tasvirleri aracılığıyla bir toplumun doğayı nasıl benimsediği yahut onu nasıl kazandığı ya da ondan nasıl bir anlam çıkardığını anlamak mümkündür.

Geçmişte, ilahi bir anlam içeren ve insanların öldükten sonra ulaşmayı arzuladıkları o eşsiz, benzersiz güzellikteki bahçeyi tasvir eden sanatçılar, elbette kendi zamanlarının düşünce ve yaşayış biçimini eserlerine yansıtmişlerdir. Tıpkı bugünün sanatçılarındaki olduğu gibi. Sanatta toplumsal ve çevresel eleştirilerin giderek ön plana çıkması, sanatçıların bu mirası yeniden yorumlamasına ve cennet fikrini doğa gibi evrensel bir temayla birleştirerek insanları çevresel sorunlar ve sürdürülebilir yaşam konusunda bilinçlendirmeye teşvik etmiştir. 19. yüzyıldan itibaren sanatçılar, doğa ile insanın ilişkisini farklı biçimlerde sorgulamış ve Cennet Bahçesi imgesini zamanla estetik bir idealden toplumsal eleştirinin aracı haline getirmişlerdir. Orta Çağ imgeleri yerini daha karamsar, yıkıcı bir doğa tasvirine bırakırken, 21. yüzyılda sanatçılar, doğa ile insan arasındaki uyum ve sürdürülebilirlik fikrini sanatla bütünleştirerek yeni bir ekolojik cennet anlayışına doğru dönüştürmüşlerdir. Bu süreçte, Cennet Bahçesi imgesi artık sadece hayali bir yer olmaktan çıkıp, insanın doğa ile uyum içinde yaşamasını sağlayacak fikirlerin temelini oluşturmaya başlamıştır.

Sonuç olarak, Cennet Bahçesi kavramı, sanat alanında önemli bir dönüşüm yaşamış; insanın olabileceği temsili bir yer olmaktan çıkarak, ekolojik kaygılarla şekillenen fiziki bir yaşam alanına evrilmiştir. Bu dönüşüm, sanatın doğa ve insan ilişkisini yeniden şekillendirme, çevresel farkındalık yaratma ve toplumsal

sorumluluk taşıma potansiyelini güçlendirmektedir. Aynı zamanda, doğa ile uyumlu bir yaşam biçimi ve sürdürülebilirlik gibi temel değerleri içeren bir alana dönüşerek, sadece estetik değil, aynı zamanda toplumsal değişim için güçlü bir araç haline geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu araştırma kapsamında ele alınan çalışmalar ve ulaşılan sonuçlar ışığında Cennet Bahçesi imgesi bugün, yalnızca Tanrıyla özdeşleştirilen teolojik anlamının ötesinde/yanı sıra toplumsal, ideolojik, kültürel, politik, çevresel vb. konuları ele alırken, başvurulan önemli bir kaynak olarak sembolik bir anlam içermeye başlamış, bugün özellikle çevresel ve toplumsal sorumlulukları gündeme getiren, insanın doğa ile ilişkisini yeniden sorgulayan bir kavram haline gelmiştir.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, G. (1974). Bahçe ve Peyzaj Sanat Tarih (1. Baskı). Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları.
- Buttlar, A. (2003). İngiliz Bahçesi. H. Sarkowicz, (Ed.), Bahçelerin ve Parkların Tarihi (s. 142-128). Dost Kitapevi Yayınları.
- Cauquelin, A. (2016). Peyzajın İcadı, (1. Baskı). (M. Cedden, Çev.), Dost Kitapevi Yayınları. (Orijinal çalışma 2002'de yayımlandı).
- Cilacı, O. (1995). İlahi Dinlerde Cennet İnancı: Mukayeseli Bir Araştırma (1. Baskı), Beyan Yayınları.
- Farrar, L. (2016). Gardens and Gardeners of the Ancient World: History, Myth and Archaeology (1th ed.) Windgather Press.
- Halis, G. (2022). Cennet Bahçesi'nin Tarihsel ve Dinsel Kökenleri (1. Baskı). Beyaz Baykuş Yayınları.
- Johnson, D. M. (2019). Seeing Through an (American) Temperament: Max Ernst's Microbes, 1946-1953. *Journal of Surrealism and the Americas* (10), 24-45.
- Krausse, A. C. (2010). Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü (1. Baskı). (D. Zaptçioğlu, Çev.). Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma 1995'de yayımlandı).
- Mattingly, M. (2024). Swale. *Arte :Lugar :Cidade* (1), 112-127.
- Mayer-Tasch, P.,ç C. (2003). Cennet Bahçesi. H. Sarkowicz, (Ed.), Bahçelerin ve Parkların Tarihi (s. 10-21). Dost Kitapevi Yayınları.
- McCarthy, J. (2006). Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity. *Journal of Urban Design* 11 (2), 243-262.
- O'Keefe, T. (2010). Epicureanism (Ancient Philosophies 7) (1nd ed.). Routledge.
- Pace, V. (2021). Görsel Sanatlar. U. Eco, (Ed.). Orta Çağ: Barbarlar- Hıristiyanlar- Müslümanlar (s. 708-714). Alfa Yayınları.
- Steingraber, E. (2003). Yitik Cennetin Anıları-Sanatın Aynasında Eski Bahçeler. H. Sarkowicz, (Ed.), Bahçelerin ve Parkların Tarihi (s. 201-213). Dost Kitapevi Yayınları.
- Wiseman, D. J. (1983). Mesopotamian Gardens. *Anatolian Studies*, (33), 137-144.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet: Museum of Fine Arts, Boston (2024, Ekim). Expulsion from the Garden of Eden. <https://collections.mfa.org/objects/33060> 10 Ekim'de alınmıştır.

İnternet: Tate Britain (2024, Ekim). In-A-Gadda-Da-Vida. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/gadda-da-vida> 15 Ekim'de alınmıştır.

İnternet: Team Lab (2024, Kasım). Botanik Bahçesi. <https://www.teamlab.art/e/botanicalgarden/> 2 Kasım'da alınmıştır.

İnternet: The Metropolitan Museum of Art (2024, Ekim). The Creation of the World and the Expulsion from Paradise. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/458971> 11 Ekim'de alınmıştır.

İnternet: Türkkan, S. (2008, Temmuz 4). Bir Temsilin İnşası, Bitmeyen Şantiye; Cennet. https://www.mimarizm.com/haberler/gorus/bir-temsilin-insasi-bitmeyen-santiye-cennet-1_113646?PageNo=2 11 Kasım'da alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. Botticini, F. (1475-1476). Meryem'in Göğe Kabulü [Resim]. Ulusal Galerî, London, İngiltere. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francesco-botticini-the-assumption-of-the-virgin>

Görsel 2. Knabl, F. (1886). Babil'in Asma Bahçesi [Resim]. <https://www.wikiart.org/en/ferdinand-knab/hanging-gardens-of-babylon-1886>

Görsel 3. Strohmayer, A. (1834). Filozoflar Bahçesi, Atina [Resim]. <https://www.meisterdrucke.ie/fine-art-prints/Antal-Strohmayer/362242/The-Philosophers-Garden,-Athens,-1834.html>

Görsel 4. Reichenau Manastırı. (724–1540). Reichenau, Almanya [Fotoğraf]. <https://whc.unesco.org/en/list/974/>

Görsel 5. Paolo di, G. (1445). Dünyanın Yaratılışı ve Cennetten Kovuluş [Resim]. Metropolitan Sanat Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri. <https://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/458971>

Görsel 6. Bosch, H. (1490-1500). Dünyevi Zevkler Bahçesi [Resim]. Prado Müzesi, Madrid, İspanya. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>

Görsel 7. Yukarı Ren Ustası. (1410-20). Küçük Cennet Bahçesi [Resim]. Städel Müzesi, Frankfurt, Almanya. <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/the-little-garden-of-paradise>

Görsel 8. Blenheim Sarayı. (1705-1722). Oxfordshire, İngiltere [Fotoğraf]. <https://www.blenheimpalace.com/>

Görsel 9. Cole T. (1828). Cennet Bahçesi'nden Kovulma [Resim]. Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, Amerika Birleşik Devletleri. <https://collections.mfa.org/objects/33060>

Görsel 10. Ernst, M. (1946-47). Âdem ve Havva Cennet Bahçesi'nden Kovuldu [Resim]. Modern Sanatlar Müzesi, New York, Amerika Birleşik Devletleri. <https://www.moma.org/collection/works/37044>

Görsel 11. Hirst, D. (2004), The Pursuit of Oblivion [Yerleştirme], Tate Britain, London, İngiltere. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/gadda-da-vida>

Görsel 12. Fairhurst, A. (2004). The Birth of Consistency [Yerleştirme], Tate Britain, London, İngiltere. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/gadda-da-vida>

Görsel 13. Lucas, S. (2004), Christ You Know It Ain't Easy [Yerleştirme], Tate Britain, London, İngiltere. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/gadda-da-vida>

Görsel 14. Mattingly, M. (2016). Swale [Yüzen Bahçe]. New York, Amerika Birleşik Devletleri. https://marymattingly.com/blogs/portfolio/swale-2016-ongoing?srsid=AffmBOoqbS5EOulr5bCgET2ANM3yYK4zmAdGy9sXJj0p9ZlSr4_b-95xO

Görsel 15. TeamLab. (2022). Botanik Bahçesi [Dijital Yerleştirme]. Nagai Botanik Bahçesi, Osaka, Japonya. <https://www.teamlab.art/e/botanicalgarden/>

Görsel 16. TeamLab. (2022). Botanik Bahçesi [Dijital Yerleştirme]. Nagai Botanik Bahçesi, Osaka, Japonya. <https://www.teamlab.art/e/botanicalgarden/>

GIDA AMBALAJI TASARIMLARINDA TÜKETİCİ İHTİYAÇLARI: PEYNİR SEKTÖRÜNE YÖNELİK BİR İNCELEME

CONSUMER NEEDS IN FOOD PACKAGING DESIGNS: A STUDY ON THE CHEESE SECTOR

Damla Tuğrul

Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü,
Endüstriyel Tasarım Doktora Öğrencisi
tuğruldama@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3357-7781

Doç. Dr. Serra Erdem

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü
serra.erdem@hbv.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-6689-1913

Prof. Dr. Serkan Güneş

Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi,
Endüstriyel Tasarım Bölümü
serkangunes@gazi.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-4377-528X

Doç. Dr. Alper Çalgüner

Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi,
Endüstriyel Tasarım Bölümü
acalguner@gazi.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-7816-9752

MAKALE GELİŞ TARİHİ: XX • YAYIMA KABUL TARİHİ: XX

Öz

Ambalaj, gıda ürünleri ile tüketiciler arasında önemli bir iletişim aracıdır. Özellikle hızlı tüketim ürünlerinde, sayısız ürün ve marka çeşitliliği arasında ambalajın öne çıkması ve etkili bilgi iletmesi büyük önem taşımaktadır. Bu çalışma, peynir ambalajlarının tüketici beklentileri üzerindeki etkilerini anlamayı ve ambalaj tasarımındaki estetik, işlevsellik, tazelik algısı ile güvenilirlik unsurlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Çevrimiçi anketle elde edilen sonuçlar, tasarım unsurlarının uyumlu ve amaca yönelik kullanımının satın alma kararlarını doğrudan etkilediğini göstermektedir. Yenilikçi kullanım ve sunum avantajları sunan tasarımlar tüketici memnuniyetini artırırken, etiket tasarımlarının doğru bilgilendirme ve okunabilirlik açısından büyük önem taşıdığı görülmüştür. Ayrıca, peynir kategorisinde renk ve görsel kullanımlarında belirli bir standardın olmadığı, erişilebilir tasarımların artması gerektiği ve çevresel farkındalığın düşük olduğu tespit edilmiştir. Çalışma, peynir ambalajları odağında sektör ve tasarımcılar için önemli öneriler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Peynir ambalajları tasarımı, tüketici davranışları, gıda ambalajları, tüketici ihtiyaçları.

Abstract

Packaging is a key communication tool between food products and consumers. In fast-moving consumer goods, it is crucial for packaging to stand out and convey effective information among competing brands. This study explores the impact of cheese packaging on consumer expectations, focusing on aesthetics, functionality, freshness perception, and reliability. Results from an online survey show that well-designed packaging influences purchase decisions. Designs that provide innovative usage and presentation increase satisfaction, while label designs are crucial for accurate information and readability. Additionally, there is no specific standard for color and visuals in cheese packaging, and environmental awareness remains low. The study offers valuable recommendations for the industry and designers.

Key Words: Cheese packaging design, consumer behavior, food packaging, consumer needs.

* Tuğrul, D., Güneş, S., Erdem, S., Çalgüner, A. (2025). Gıda Ambalajı Tasarımlarında Tüketici İhtiyaçları: Peynir Sektörüne Yönelik Bir İnceleme. Sanat ve Tasarım Dergisi, (36), 403-427.

* Bu makale, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde yürütülen doktora tez çalışması kapsamında üretilmiştir.

GİRİŞ

Ambalaj, ürün ile tüketici arasındaki ilk fiziksel ve görsel etkileşimi sağlayan temel bir araçtır. Ambalajın etkili bir şekilde değerlendirilmesi yerine getirdiği işlevlerin anlaşılması ile mümkündür. Robertson (1990, s.3), ambalajın altı temel işleve sahip olduğunu belirtmiştir: sınırlama, koruma, dağıtım, birleştirme, kolaylık ve iletişim. Bu işlevler hem ürünün korunmasını hem de tüketici ile etkili bir bağ kurulmasını sağlamaktadır.

Tüketici davranışlarının ambalajla ilişkisi üzerine yapılan çalışmalar, bu ilişkinin satın alma süreçleri üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır. Wilkie (1994), tüketici davranışını üç temel aşamada ele almıştır: satın alma öncesi faaliyetler, satın alma sırasında gerçekleşen davranışlar ve satın alma sonrası faaliyetler. Bu bağlamda, ambalaj özellikle satın alma sırasında tüketici tercihlerini etkileyen önemli bir faktör olarak öne çıkmaktadır.

Ambalajın satın alma kararları üzerindeki etkisini ölçen çeşitli araştırmalar, gıda ürünleri kategorisinde bu etkinin daha belirgin olduğunu göstermektedir. Mayıs (2021, s.104) çalışmasında, tüketicilerin satın alma aşamalarında sırasıyla gıda ürünleri, kozmetik, içecek ve giyim kategorilerinde ambalajın karar verme süreçlerinde önemli bir rol oynadığı belirtilmiştir. Benzer bir çalışmada tüketicilerin %73'ünden fazlasının satın alma kararlarını verirken ambalaja güvendikleri ortaya çıkmıştır (Wells ve diğerleri, 2007, s.686). Bu durum, özellikle gıda ambalajlarının kapalı olması, tüketicilerin ürün ile direkt temasa geçememesinin getirdiği bir sonuç olarak ortaya çıkmıştır. Ambalaj formu, üzerinde kullanılan görseller, renk kullanımı ve yazı tipleri gibi tasarım unsurları tüketiciler için içeriğe dair ipuçları vermekte ve gıda ürünü hakkında ilk izlenimi oluşturmaktadır. Özellikle hızlı tüketim mallarının kısa raf ömürleri sebebiyle tazelik ve güvenilirlik algısının korunması hem tüketici memnuniyeti hem de marka sadakati açısından büyük önem taşımaktadır.

Gıda ambalajları ürünün korunması, taşınması ve pazarlamasında kritik rol oynamasına rağmen bu alandaki araştırmalar geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Peynir sektörü ise sahip olduğu ürün çeşitliliği, üretim ve saklama koşullarının özgünlüğü, kültürel değeri ve tüketici alışkanlıklarındaki yeriyle ambalaj odağında incelenmeye ve geliştirilmeye açık bir kategoridir. Endüstriyel bir ürün olan peynirin; üretim biçimine göre değişen form ve malzeme ihtiyaçlarına sahip olması ile birlikte satış ve pazarlama süreçlerinde bilgilendirme, marka kimliği ve görsellik gibi unsurları da taşıması; ambalaj tasarımında işlevsel ve estetik kararların birlikte ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Bu nedenlerle çalışma, peynir ambalajlarına odaklanmakta ve bu ambalajların tüketici perspektifinden değerlendirilmesini amaçlamaktadır.

Peynir gibi kısa raf ömrüne sahip günlük tüketim ürünlerinin ambalaj tasarımlarında tüketici beklentilerini karşılanması büyük önem taşımaktadır. Peynir ambalajları, ürünün korunmasının yanı sıra, tüketicinin dikkatini çekme ve satın alma davranışını etkileme işlevlerini de üstlenir. Bu çalışmada, peynir ambalajlarında tüketici beklentilerini anlamaya yönelik analizler yapılmış; ambalajın estetik, işlevsellik, tazelik algısı ve güvenilirlik unsurlarının bu süreçteki rolü irdelenmiştir.

Araştırma, tüketicilerin peynir tüketim alışkanlıklarının ve ambalaj tasarımı ile ilgili beklentilerinin, ürün ambalajlarının işlevsel, estetik ve çevresel boyutlarını nasıl şekillendirdiğini incelemeyi hedeflemektedir. Bu amaç doğrultusunda, tüketicilerin peynir ambalajlarına ilişkin istek ve önceliklerinin hangi kriterlere dayandığı ortaya konulmuş ve bu bilgiler, tasarım süreçlerinde kullanılmak üzere değerlendirilmiştir.

Çalışmada ilk olarak gıda ambalaj tasarımlarının tüketiciler için satın alma sürecinde etkisini incelemek amacıyla alan yazında yapılan çalışmalar Görsel I'de özetlenmiştir.

Tasarım unsurları	<p>Kullanıcı ürün etkileşimleri farklı duyuşsal biçimlerden etkilenmekte ve satın alma aşaması için görme duyusu öne çıkmaktadır. (Fenko ve diğerleri, 2010).</p> <p>Trendler, müşteri beklentilerini ve satın alma davranışlarını etkilemektedir (İlisulu, 2019; Malešević & Stancić, 2021).</p> <p>Ambalaj tasarım unsurları form, renk, şekil, görüntü, çizgi ve tipografi tüketicilerin satın alma kararlarında etkili faktörlerdir ve farklı ürün çeşitlerine göre renk, form ve görüntü önem kazanmaktadır (Eldesouky & Mesias, 2014; Gilaninia ve diğerleri, 2013; Wang ve diğerleri, 2023).</p>
Hedef Kitle	<p>Hedef kitlelerin demografik özelliklerine göre ambalaj tasarımına verdikleri önem ve ödemeye hazır oldukları ücret değişmektedir (Eldesouky ve diğerleri, 2016; Horská ve diğerleri, 2020; Miller, 2019).</p> <p>Çocuklar illüstrasyon tasarımı olan ürünleri seçmeye meyillidir ve tipografinin de birlikte kullanımı bu oranı arttırmaktadır (Atasever, 2019).</p> <p>Ambalaj tasarımlarında popüler çizgi film karakterleri kullanımı çocukların yiyeceklerdeki tat tercihini olumlu yönde etkilemektedir (Roberto ve diğerleri, 2010). Ancak bu karakterler 7 yaş altı için daha önem taşımakta, 7 yaş üstü çocuklarda fark giderek azalmaktadır. Bu bakış açısıyla çocukların pazarlama iletişim biçimlerinin farkında ve ambalajların daha kapsayıcı ve marka kimliğini yansıtan çizimlerle ön plana geçmesi gerekliliği vurgulanmaktadır (Hill & Tilley, 2002).</p> <p>Yaşlılar için ürünleri kullanmayı ve üzerlerindeki bilgileri okumayı kolaylaştıran ambalajlar tasarlanması önem taşımaktadır (Plečko ve diğerleri, t.y.). Her yaşta tüketici için ambalaj üzerindeki ana metin kolay okunması satın alma niyetini arttırmaktadır (Miller, 2019).</p>
Sürdürülebilirlik	<p>Tat ve fiyat özelliklerinden sonra çevre dostu ambalaj tasarımları tüketiciler için olumlu bir gösterge oluşturmaktadır (Lindh ve diğerleri, 2016; Spreafico & Russo, 2021; Van Birgelen ve diğerleri, 2009).</p> <p>Tasarım unsurları ve sürdürülebilir ambalaj tasarım yönergelerinin birleştirilmesi ile tüketiciler sürdürülebilir tüketime teşvik edilebilmektedir (Barmaki, 2012).</p> <p>İleri dönüşümlü ambalaj tasarımları tüketicilerin satın alma niyetini olumlu etkilemektedir (Barutçu & Arslan, 2019; Gökkyaya, 2022).</p>
Grafik	<p>Etiketin grafiksel bileşeni müşterilerin ürüne ve pazara dair inançlarını ve satın alma niyetlerini önemli ölçüde etkilemektedir (Bone & France, 2001).</p> <p>Servis önerisi görselleri ürünlerin tat ve sağlıklı ürün kategorisini etkilemekte ve satın alma niyetinde belirgin fark yaratmaktadır (Gil ve diğerleri, 2017).</p>

Renk	Renkler, marka kültürünü ve bilinirliğini geliştirmek için temel unsurlardan biridir (Wu, 2015). Renk tonları, tat ve koku arasında ilişki kurarak tüketicilerin duyularına hitap etmekte ve ürün hakkında fikir oluşturmaktadır (Klimchuk & Krasovec, 2007). Renk, ambalajdaki diğer unsurları (şekil, çizgi, tipografi, ambalaj malzemesi ve ambalaj teknolojisi) anlamsal olarak etkileme gücüne sahiptir fakat bu faktörlerden etkilenmemektedir (Wang ve diğerleri, 2023).
Tipografi	Son kullanma tarihinin görünürlüğü tüketicilerin büyük bir çoğunluğu için önem taşıyan beslenme bilgileri ve alerjen detayları gibi bilgilerin öne çıkması belirli kesimler için önceliklidir (Eldesouky & Mesias, 2014). Yazı tipleri tat algısını etkileyebilir. Yuvarlak hatlar tatlı tatları ifade ederken köşeli yazı tipleri ekşi tatları daha iyi aktarır (Velasco ve diğerleri, 2014). Yüksek kaliteyi temsil eden ambalajlar genellikle genişletilmiş karakterlerle kalın ve büyük harfli metinler içermekte ve simetrik, yalın bir kompozisyon tercih etmektedir (Ampuero & Vila, 2006).
Marka	Marka tüketiciler için bir kalite işareti olarak görülmekte ve içerik türü kadar önem verilmektedir (Vranešević & Stančec, 2003). Tüketiciler, hızlı tüketim ürünlerinde ulusal markaları tercih etme eğilimindedir (Ares ve diğerleri, 2010). Ürün grubuna yönelik önceden var olan tutumlar ve stereotipler duygusal tepkilerde ve satın alma eyleminde etkin rol oynamaktadır (Schiffstein ve diğerleri, 2013). Tasarım unsurları markaya yönelik satın alma ve izlenim oluşturma üzerinde etkilidir (Pirolo, 2021). Markayı ve ürünü temsil eden görseller kullanmak, özellikle maskot ve ünlü kullanımı, tüketicilerin ürünle bağ kurma ve hatırlama olasılığını arttırmaktadır (Miller, 2019).

Görsel 1: Gıda ambalaj tasarımlarının tüketici davranışlarına etkisini ele alan araştırmalar

Literatür, ambalaj tasarım unsurlarının tüketicilerin satın alma davranışlarını etkileyen önemli faktörler olduğunu ortaya koymaktadır. Görsel öğeler, renk, form, tipografi, çizgi ve şekil gibi tasarım unsurları, tüketici algısını yönlendirmekte ve farklı hedef kitleler ile trendler doğrultusunda çeşitlenmektedir. Ayrıca, markanın kültürel ve duygusal bağlamdaki etkisi de satın alma kararlarında önemli bir rol oynamaktadır. Çalışmalar, ambalajın işlevsel yanı sıra duygusal ve estetik yönlerinin birleşiminin, tüketici niyetini şekillendirdiğini göstermektedir. Ancak, mevcut literatürde, ambalaj tasarımının özellikle hızlı tüketim ürünleri kategorisinde, benzer ambalaj yöntemleri, ürün ve firma çeşitliliği, rafta dikkat çekme ve tüketiciyi ürün denemeye teşvik etme gibi konularda belirli ürün gruplarına yönelik özgün etkileri ve tüketici algılarını derinlemesine ele alan çalışmaların eksik olduğu görülmektedir.

Bu çalışma, tüketici odaklı bir yaklaşım benimseyerek peynir ambalajlarının daha etkili ve rekabetçi hale gelmesini sağlayacak yenilikçi tasarımların geliştirilmesi hem tüketiciler hem de tasarımcılar için daha anlamlı hale getirilmesi ve pazarda rekabet avantajı yaratacak yenilikçi tasarımların teşvik edilmesi amacıyla bir bilgi birikimi sunmayı hedeflemektedir.

PEYNİR AMBALAJLARI TASARIMLARINDA MÜŞTERİ İHTİYAÇLARINI BELİRLEME

Çalışmada, nicel araştırma yöntemlerinden açıklayıcı (betimsel) tarama modeli kullanılmıştır. Veri toplama yöntemi olarak anketten faydalanılmış ve sonuçlar

hem kendi içinde hem de değişkenler arası karşılaştırmalarla değerlendirilmiş, böylece tüketici beklentilerinin sistematik biçimde ortaya konulması hedeflenmiştir.

Araştırmanın ilk aşamasında, peynir tüketen bilinçli kullanıcıların peynir tüketim alışkanlıkları ve ambalaj tercihlerine yönelik ihtiyaçlarını anlamak amacıyla bir anket oluşturulmuştur. Araştırma, peynirin tüketim sürecindeki kullanıcı davranışlarını analiz ederek, peynir ve ambalaj arasındaki ilişkiyi ortaya koymayı hedeflemektedir. Özellikle, kullanıcıların peynir ambalajlarında aradığı temel özellikler, ambalajların işlevsellik, estetik, çevresel sürdürülebilirlik ve kullanım kolaylığı açısından değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Tasarımcılar açısından bu anket, peynir ambalajlarının yeniden tasarımında kullanıcı odaklı bir yaklaşım benimsemek için bir yol gösterici niteliğindedir. Kullanıcıların beklenti ve önceliklerinin anlaşılması, daha iyi bir ürün deneyimi sağlayacak yenilikçi ve sürdürülebilir ambalaj tasarımlarının geliştirilmesine katkı sağlayacaktır. Anket sonuçları, kullanıcıların peynir ambalajlarından beklentilerini anlamak için kritik veriler sunarak tasarım sürecinde bilinçli kararlar alınmasını mümkün kılar.

Evren ve Örneklem Hesaplama

Anket çalışmalarında araştırma evrenine uygun olarak örneklem seçimi doğru sonuca ulaşabilmek için önem taşımaktadır. Evrenin homojenlik seviyesi, yani araştırılan özelliklerin birbirine benzerliği, arttıkça örneklem boyutu küçülmektedir. Örneklem, evrenden oluşturulacak benzer seçimlerle aynı sonuçların elde edilmesine güven veren özellikte olmalıdır. Evren üzerinde uygulanacak çalışma sonuçları ile örneklemde elde edilen değer arasındaki farka örnekleme hatası denmektedir. Sonuçların gerçeğe uygunluğu tahmini örneklem sonuçlarının kabul edilebilir hata aralığında olduğuna yönelik güven derecesi ile ilişkilidir. Güven derecesi ve kabul edilebilir hata payı, örneklem seçilmeden önce kararlaştırılması gereken özelliklerdir. Gerekli örneklem büyüklüğü hesabı $N_s = (\frac{z}{T})^2$ veya $\frac{z^2}{T^2}$ formülü ile yapılmaktadır. Eşitlikte N_s gerekli örneklem büyüklüğü, T evrenin standart sapmasının ön tahmini, z seçilen güven düzeyine karşılık olan standart hata birimlerinin sayısı ve T örneklem ortalamasında kabul edilebilir hata payını ifade etmektedir (Sencer & Sencer, 1978, s.469-501).

Peynir tüketen ve ambalajlı peynir satın alan herkes bu araştırmanın hedef kitlesini oluşturmaktadır. Bu sebeple araştırma grubu bilinçli tüketici olarak tanımlanan müşterilerdir. Bilinçli tüketici; alım kararlarını bilinçli bir şekilde yapabilen, ürün ve hizmetlerle ilgili detayları anlayabilen ve genellikle pazar dinamikleri hakkında daha fazla bilgiye sahip olan bireyleri ifade etmektedir.

Basit rastgele örnekleme uygulanacak olan anket sonuçlarında popülasyon boyutu bilinçli tüketici grubunun büyüklüğü sebebiyle 20000'den büyük, hata payı %5, güven düzeyi %95 olarak hesaplanmış ve gerekli örneklem boyutu 377 katılımcı sayısı olarak tespit edilmiştir.

Pilot Uygulama ve Güvenirlik Analizi (Reliability Analysis)

Güvenilirlik, her bir ölçüm için hata payını en aza indiren ve farklı zamanlarda sorulan aynı sorular ile aynı cevapların alınmasını yani tutarlı ve istikrarlı sonuçları ifade eden bir ölçme aracı olarak kullanılmaktadır (De Vaus, 1990, s.54).

SPSS 27 (Statistical Program in Social Sciences) programında Cronbach's Alpha ile ölçülen güvenilirlik analizi, bir ölçek veya ankette bulunan soruların homojenitesini sorgulamakta ve birbirleriyle tutarlılığını belirlemek amacıyla kullanılmaktadır. Analiz sonucu, 0 ile 1 arasında bir değer alan Cronbach alfa katsayısının bulunabileceği aralıklar ve aralıkların anlam düzeyi şu şekilde ifade edilmektedir: Eğer ölçek güvenilirlik katsayısı 0,00 ile 0,40 arasında ise, ölçek güvenilir kabul edilmez. Katsayının 0,40 ile 0,60 arasında olması durumunda ölçek düşük güvenilirlikte kabul edilir. 0,60 ile 0,80 arasındaki katsayı, ölçeğin oldukça güvenilir olduğunu gösterirken, 0,80 ile 1,00 arasındaki bir katsayı, ölçeğin yüksek derecede güvenilir olduğunu belirtir.

Peynir ambalajları hakkında belirlenen müşteri gereksinimlerinin önem derecelerine göre önceliklendirilmesi amacıyla düzenlenen ankette, müşteriye tanıtmaya ve peynir ambalajları ile ilgili görüşlerini öğrenmeye yönelik toplam 27 başlık altında 61 soru sorulmuştur. Anket, hedef kitle, peynir tercihleri ve alışkanlıklarıyla ilgili çoktan seçmeli soruları içeren birinci bölüm ve ambalajlı peynirler hakkında önem düzeyini belirlemek amacıyla yöneltilen ölçek sorularından oluşan ikinci bölümden meydana gelmektedir. Anket, geniş bir katılımcı grubuna ulaşabilmek amacıyla Google Forms üzerinden çevrim içi olarak uygulanmıştır.

Hazırlanan anket formu, pilot çalışma olarak 43 katılımcıya uygulanmış ve elde edilen veriler SPSS programına aktarılmıştır. Veriler üzerinde güvenilirlik analizi (reliability analysis) gerçekleştirilmiştir.

Analiz iç tutarlılık katsayısı 0,968 olarak tespit edilmiştir. Ölçek aralığına göre güvenilirlik değerinin yüksek olduğu görülmektedir. Sonuç olarak anket sorularının anlaşılır olduğu ve çalışmanın amacına yönelik olarak bilgi toplamak için yeterli olduğu ortaya konulmuştur.

Nihai Anketin Uygulanması ve İstatiksel Analiz

Pilot anket verilerinde güvenilirlik değerinin yüksek olması sebebiyle aynı sorular ile devam edilerek 02.07.2024-11.09.2024 tarihleri arasında Google Forms aracılığıyla 385 kişinin katılımı ile anket gerçekleştirilmiştir.

Değerlendirilen araştırma veriler SPSS programı aracılığıyla analiz edilmiştir. Analizlere başlamadan önce veri seti üzerinde bir dizi ön işleme adımı gerçekleştirilmiştir. İlk olarak, tüm değişkenler uç değerler açısından incelenmiş ve olası anomalilerin veri analizi sonuçlarını etkileme riski değerlendirilmiştir. Verilerin normal dağılım varsayımlarını karşılayıp karşılamadığı kontrol edilmiştir. Bu kapsamda, dağılımın çarpıklık (Skewness) ve basıklık (Kurtosis) değerleri incelenmiş ve verilerin grafiksel temsilleri üzerinden değerlendirme yapılmıştır. Normal dağılım varsayımını karşılayan sürekli değişkenler için ortalama, standart sapma, medyan, minimum ve maksimum değerlerin yer aldığı tanımlayıcı istatistikler hesaplanarak veri setinin genel özellikleri ortaya koyulmuştur. Bu ön işleme adımları, analizlerin güvenilirliğini ve doğruluğunu artırmayı amaçlamaktadır.

Katılımcıların Demografik Özellikleri ve Peynir Tüketim Alışkanlıkları

Katılımcıların demografik sorulara verdikleri cevaplar, frekans analizi ile değerlendirilmiştir. Bu analiz kapsamında, değişkenlerin dağılımı Görsel 2’de sunulmuş; her bir kategori için gözlem sayıları (n) ve yüzdelik oranlar (%) hesaplanarak ifade edilmiştir. Böylece katılımcıların demografik özellikleri tanımlanarak genel ağırlıklar belirlenmiştir. Kategorik değişkenlerin analizinde ise tüketim tercihleri arasındaki ilişkileri değerlendirmek amacıyla Ki-Kare Analizi uygulanmıştır. Bu yöntem, veri setindeki değişkenler arasındaki anlamlı farklılıkları ve ilişkileri ortaya koymak için tercih edilmiştir.

Yapılan analizlerde, p değerinin .05’in altında olduğu durumlar istatistiksel olarak anlamlı kabul edilmiş ve ilgili değişkenler arasındaki ilişkilerin ya da farklılıkların anlamlı olduğu değerlendirilmiştir.

		Frekans (n)	Yüzde (%)
Cinsiyet	Kadın	227	59
	Erkek	157	40,8
	Belirtilmemiş	1	0,2
Yaş	18-24	43	11,2
	25-34	106	27,5
	35-44	76	19,70
	45-54	37	9,60
	55-64	51	13,20
	65+	72	18,10

Eğitim	İlkokul	2	0,50
	Ortaokul	1	0,30
	Lise	13	3,40
	Üniversite	225	58,40
	Yüksek Lisans/Doktora	144	37,40
Gelir	Düşük	40	10,40
	Orta	313	81,30
	Yüksek	32	8,30

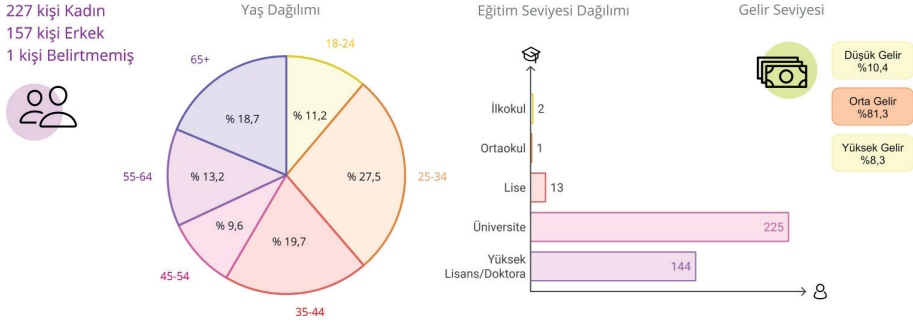
Görsel 2: Katılımcıların Demografik Bilgi Dağılımları

Yaş Dağılımı: Ankete katılanların %27,5'i 25-34 yaş aralığında yer almaktadır. Bu grubu, ortalama temsil oranları ile 35-44 ve 65 yaş üzeri katılımcılar takip etmektedir. En düşük temsil oranı ise %18-24 yaş aralığında gözlemlenmiştir.

Cinsiyet Dağılımı: Katılımcıların %59'u kadın, %40,8'i ise erkeklerden oluşmaktadır.

Eğitim Durumu: Katılımcıların %58,4'ü üniversite mezunu, %37,5'i ise yüksek lisans veya doktora seviyesinde eğitim almıştır.

Gelir Durumu: Katılımcıların %81,3'ü orta gelir grubuna dâhildir. %10,4'lük dilimi düşük gelir ve %8,3'lük dilimi ise yüksek gelir düzeyi grupları oluşturmaktadır (Görsel 3).



Görsel 3: Katılımcıların Demografik Durumu

İkinci aşamada katılımcıların peynir tüketim alışkanlıklarına verdiği cevaplar Görsel 4'te listelenmiş ve maddeler halinde detaylandırılmıştır.

		Frekans (n)	Yüzde (%)
Peynir tutkusu	1	15	3,9
	2	40	10,4
	3	101	26,2
	4	103	26,8
	5	126	32,7
Hanenizdeki peynir tüketen kişi sayısı	1	51	13,2
	2	145	27
	3	104	37,7
	4	60	13,2
	5+	25	6,5
Peynir tüketen çocuk	Evet	117	30,4
	Hayır	268	69,6
Aylık tüketim miktarı	0-500 gr	40	10,4
	500gr- 1kg	135	35,1
	1-2 kg	140	36,4
	2kg +	70	18,2
Tüketim öğünleri	Kahvaltı	377	97,9
	Ara öğün	133	34,5
	Öğle yemeği	40	10,4
	Akşam yemeği	84	21,8
	Peynir tabağı	111	28,8
	Yemek ve tarifler	118	30,6
	Diğer	18	0,3
Satın alma biçimleri	Porsiyonluk	30	7,8
	Gramaj	246	63,9
	Kiloluk	82	21,3
	Toplu alım	18	4,7
Satın alma faktörü	Hanedeki kişi sayısı	174	45,2
	Fiyat/gramaj oranı	149	38,7
	Saklama koşulları ve kolaylığı	183	47,5
	Tüketim sıklığı	242	62,9
	Kullanım alanı	80	20,8
	Bozulma süresi	150	39
Menşei	Yerli	238	61,8
	İthal	3	0,8
	Yerli ve ithal	144	37,4

Görsel 4: Katılımcıların Peynir Tüketim Alışkanlıkları

Peynir Tutkusu: Katılımcıların %32,7'si peynir tüketimine karşı yüksek bir tutkuya sahip olduğunu belirtirken orta düzeyde (3 ve 4) tutku gösterenlerin oranı toplamda %53,0 olarak dikkat çekmektedir.

En Sevilen Peynir Çeşitleri: Katılımcılar %80 oran ile en çok tercih ettikleri peynir olarak beyaz peyniri seçerken %64 ile kaşar peynirini, %63 ile ise tulum peynirini ilk üç sıraya yerleştirmiştir. Bu peynirleri şekillendirilmiş peynirler (top, örgü, çubuk vb.) ve hellim peyniri takip etmektedir.

Tüketim Sıklığı: Beyaz peynir (%81), kaşar peyniri (%61) ve tulum peyniri (%49,4) en sık tüketilen peynir çeşitleri olarak öne çıkmaktadır.

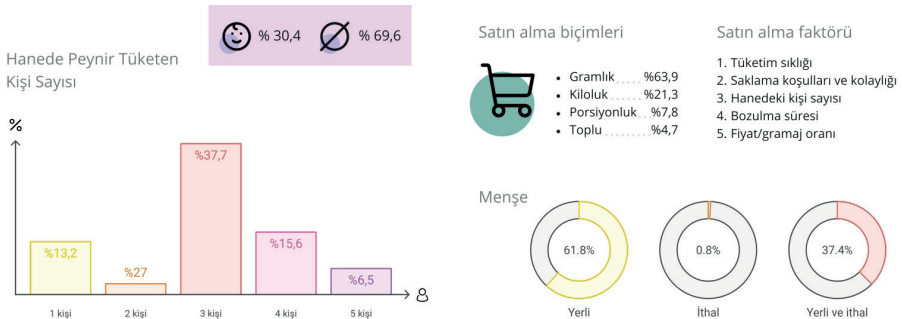
Hane Halkı ve Peynir Tüketim Alışkanlıkları: Hanelerin %86,8'inde iki veya daha fazla kişi peynir tüketmektedir. Peynir tüketen çocuk bulunan hanelerin oranı %30,4 iken, çocuk bulunmayan haneler %69,6 ile çoğunluktadır. Hanelerin %36,4'ü aylık 1-2 kilogram peynir tüketirken, %35,1'i 500 gram ile 1 kilogram arasında tüketim gerçekleştirilmektedir.

Tüketim Öğünleri: Katılımcıların %97,9'u peyniri kahvaltıda tükettiğini belirtmiştir. Bunun yanı sıra peynir %34,5 oranında ara öğünlerde, %30,6 oranında yemek ve tatlı tariflerinde, %28,8 oranında ise peynir tabağı olarak tüketilmektedir. Sonuçlar, peynirin günün her öğününde farklı kullanım alanlarında tercih edildiğini göstermektedir.

Satın Alma Şekilleri: Katılımcıların %63,9'u peyniri 100-250 gr. gibi gramajlı paketlerde satın alırken, %21,3'ü kiloluk ambalajları tercih etmektedir.

Karar Verme Faktörleri: Peynir satın alırken en önemli kriterler tüketim sıklığı (%62,9) ve saklama kolaylığı (%47,5) olarak öne çıkmıştır. Hanedeki kişi sayısı, fiyat/gramaj dengesi ve ürünün bozulma süresi diğer önemli etkenlerdir.

Menşe Tercihleri: Katılımcıların %61,8'i yerli üretim peynirleri ithal ürünlere tercih etmektedir. Yerli ve ithal ürünleri bir arada tüketenlerin oranı ise %37,4'tür (Görsel 5).



Görsel 5: Katılımcıların Peynir Tüketim Alışkanlıkları

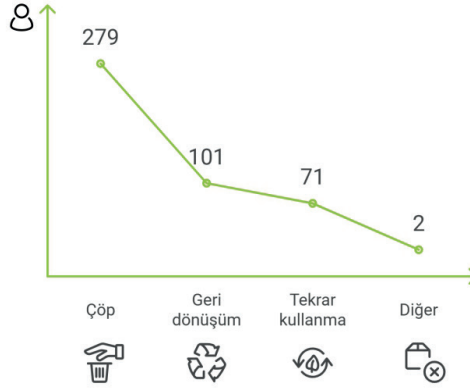
Katılımcıların peynir ambalajı ile ilişkilerine dair elde edilen veriler Görsel 6'da listelenmiştir.

		Frekans (n)	Yüzde (%)
Peynir muhafaza yöntemi	<u>Kağıt</u> /folyo ile sarmak	21	5,5
	Satın alınan ambalaj	237	61,6
	Saklama kabı	224	58,2
	Vakumlu ambalaj	70	18,2
	Yağlı <u>kağıt</u> /pamuklu bez	8	2,1
	Peynir saklama kabı	78	20,3
	Diğer	16	0,3
	<u>Kağıt</u> /folyo ile sarmak	21	5,5
Ambalaj bertarafı	Geri dönüşüm	101	26,2
	Çöp	279	72,5
	Tekrar kullanma	71	18,4
	Diğer	2	0,5
Ambalajda öncelikli özellikler	Açık ve okunabilir bilgilendirme	348	90,4
	Taşıma kolaylığı	116	30,1
	Malzeme türleri	145	37,7
	Kullanım ve saklama kolaylığı	316	82,1
	Koruma ve sızdırmazlık	331	86
	Çevreye duyarlılık	107	27,8
	Peyniri veya görselini görebilmek	278	72,2
	Renkler	34	8,8
	Grafikler	20	5,2
	Marka	230	59,7

Görsel 6: Katılımcıların Peynir Ambalajı Kullanımları

Saklama ve Muhafaza Yöntemleri: Peynirin saklama tercihleri arasında, satın alındığı ambalajda muhafaza etmek %61,6 ile öne çıkarken, hava almayan kap ve saklama kabı kullanımı %58,2 oranıyla ikinci sırada yer almaktadır.

Bertaraf Yöntemleri: Peynir ambalajlarını çöpe atanların oranı %72,5'tir. Geri dönüşüm için ayıranların oranı %26,2, tekrar kullananların oranı ise %18,4 olarak saptanmıştır (Görsel 7).



Görsel 7: Kullanıcıların Peynir Ambalajı Bertaraf Biçimleri

Peynir Ambalajında Öne Çıkan Özellikler: Katılımcılar peynir ambalajında listelenen beş özelliği sırasıyla en önemli faktörler olarak belirtmiştir:

- Açık ve okunabilir bilgilendirme (%90,4),
- Koruma ve sızdırmazlık (%86,0),
- Kullanım ve saklama kolaylığı (%82,1),
- Peyniri veya görselini görebilme imkânı (%72,2),
- Marka (%59,7).

Kullanıcı İstekleri ve Önem Dereceleri

Anketin ikinci bölümünde kullanıcıların peynir ambalajları hakkında ihtiyaçlarını Likert ölçeğine göre (1: Çok düşük önem 5: Çok yüksek önem) sıralamaları istenmiştir.

Verilen puanlamalara göre aritmetik ortalamalar alınarak ana başlıklar altında ihtiyaçların ortalama önem puanları hesaplanmış ve Görsel 8'de sıralanmıştır.

Kullanıcı İstekleri	Önem Derecesi Puanı
Koruma, taşıma ve saklama	4,216
Malzeme	4,123
Peynir ve ambalaj ilişkisi	4,086
Marka	3,963
Yazı tipi ve tipografi	3,833
Bilgi verme	3,759
Kullanım	3,378
Çevresel duyarlılık	3,371
Renk kullanımları	2,954
Görsel kullanımı	2,956

Görsel 8: Önem Derecesi Puanlarına Göre İhtiyaç Sıralaması

Sonuçlar her bir ihtiyaç kümesi için özetlenmiştir:

Koruma, taşıma ve saklama kriterleri kullanıcılar için yüksek öneme sahip kriterler grubu olarak gözlenmektedir. Ambalaj sızdırmazlığı, rafta zarar görmemiş ve temiz olması, ayrıca peynirin tazelik, kalite ve dokusunun korunması çok yüksek öneme sahiptir. Ambalajın buzdolabına kolay yerleşebilecek şekil ve hacimde olması ve ek malzemeye ihtiyaç olmadan ürün bitene kadar aynı kapta saklanabilmesi kriterleri de kullanıcılar için yüksek önem taşımaktadır. Bu özelliklerin yanı sıra ambalajın satın alma sonrası taşımaya uygun olması ve market çantalarına zarar vermemesi orta yüksek olarak değerlendirilmiştir.

Malzeme özelliklerinde gıdaya uygun malzeme seçimi en yüksek seviyede derecelendirilmiştir. Katı peynirler için vakum kullanılması, sertliğinin dokunularak anlaşılabilmesi ve peynirle temasta olan yüzeyin pürüzsüz olması dikkat edilen diğer önemli ihtiyaçlardır.

Peynirin görünmesi veya peynir renk, doku vb. özelliklerinin görselden anlaşılabilmesi, kıvamının anlaşılması ve peynirin ambalaj üzerindeki görsel ile eşleşmesi ihtiyaçları birbirine yakın ve yüksek önem derecesine sahiptir.

Bilgi verme kriteri söz konusu olduğunda son kullanma tarihi, üretim tarihi, üretici ve üretim yeri gibi bilgilerin okunabilirliği çok yüksek önem düzeyi ile birinci sırada yer almakta ve peynir çeşidinin okunabilirliği de yüksek önem düzeyi ile takip etmektedir. Üretici firma, üretim yeri bilgileri, süt çeşidi, süt yağı oranı ve alerjen bilgisi gibi bilgilerin okunabilirliği orta düzeyde öneme sahiptir.

Kullanım kriteri göz önünde bulundurulduğunda ambalajın kolay açılabilir olması yüksek seviyede değerlendirilmiş fakat porsiyonlama, servis ve yeni kullanım yöntemleri önerileri öne çıkmamıştır.

Çevresel ihtiyaçlar özelinde ihtiyaçlar orta önemlilik düzeyine sahiptir ve ambalaj malzemesinin geri dönüştürülebilir olması öne çıkmaktadır.

Renk kullanımlarında kullanıcılar için baskın bir tercih gözlenmemiş, sektörde bulunan ambalaj tasarımları ile paralel olarak markaya özgü ve peynir çeşitlerine yönelik renklerin kullanılması olarak farklı beklenti ön plana çıkmıştır. Ayrıca ambalajda beyaz renk kullanımı da orta derecede öneme sahip olarak değerlendirilmiştir.

Görsel kriterlerde peynirin görülmesi yüksek seviyede önemli bulunurken ambalajda peynir görseli bulunması orta-üst seviyede önemli görülmektedir. Üretimde kullanılan sütün ait olduğu hayvan görseli kullanılması kriteri de orta

derecede önem taşıırken yeşil alanlar, peynirli yiyecekler, sunum tabakları, eğlenceli çizimler vs. gibi görsel detaylar önemli ağırlıklara sahip değildir.

Yazı tipinin ve boyutunun kolayca okunabilmesi ile ürün bilgilerini net bir şekilde iletmesi önemli olarak derecelendirilirken yazı tipinin ambalaj tasarımı ile uyumu, markayı yansıtırma yeteneği, dikkat çekici olması, sağlıklı ve doğallığı çağrıştırmaları orta yüksek önem derecelerine sahiptir.

Marka için yüksek öncelik verilen kriterler kaliteli ve güvenilir olmasıdır. Bunun dışında tüketiciler daha önce kullandıkları veya duydukları markayı önceliklemektedir.

Anket Verileri Arasındaki İlişkiler

Araştırma sonuçlarında, değişkenler arasındaki ilişki düzeyleri SPSS programı kullanılarak çapraz tablo (Crosstabs) analizi, Ki-kare testi (Pearson Ki-kare) ve Cramér's V değerleri üzerinden detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Peynir tutkusu: Peynir tutkuları (peynire olan ilgisi veya bağlılığı) arttıkça bireylerin aylık peynir tüketim miktarlarının da düzenli olarak yükseldiği görülmektedir ($p < 0.001$). En yüksek peynir sevgisine sahip bireyler, daha büyük miktarlarda peynir tüketme eğilimindedir.

Tüketicilerin peynir sevgileri ile gelir düzeyi ve peynirin menşei arasında anlamlı bir ilişki tespit edilmemiştir ($p > 0.05$).

Gelir düzeyi ile menşei tercihi ilişkisi: Gelir düzeyi ile peynir menşei arasında anlamlı ($p < 0.001$) ve orta ile güçlü arasında bir ilişki gözlemlenmiştir. Yüksek gelir grubu ithal peynirleri daha fazla tercih ederken, düşük gelir grubu ağırlıklı olarak yerli üretim peynirleri tercih etmektedir.

Yaş, peynir ve ambalaj arasındaki ilişki: Yaş grupları ile peynirin görünüşünün (renk, doku vb. özellikleri) ve peynir kıvamı (sertlik, yumuşaklık vb.) algılanması arasında anlamlı bir ilişki bulunmaktadır ($p < 0.001$). 18-24 ve 25-34 yaş grupları, peynirin görünmesi, peynir renk, doku vb. özelliklerinin görselden anlaşılabilmesi ve peynirin kıvamının anlaşılması özelliklerini en çok önemseyen gruplar olarak öne çıkmaktadır. 35-44 ve 45-54 yaş grupları için bu oran daha zayıftır.

Peynir ve ambalaj görselinin eşleşmesi konusunda ise en hassas gruplar 25-34 yaş grubu ve 35-44 yaş grubudur. Bu özellik daha yaşlı gruplar (55-64 ve 65+) için azalsa da önemini korumaktadır.

Yaş ve okunabilirlik arasındaki ilişki: Yaş grupları ile ürün özelliklerinin algılanması arasında anlamlı ve güçlü bir ilişki olduğu gözlemlenmektedir ($p < 0.001$). 18-24 yaş grubu son kullanma tarihi, üretim tarihi, üretici ve

üretim yeri bilgileri gibi ürün bilgilerini daha dikkatli okuyan ve bu bilgilerin önemini “Çok Yüksek” olarak değerlendirenlerin en fazla olduğu gruptur. Yaş ilerledikçe süt yağı, tuz ve protein oranları ve alerjenlerin okunabilirliği konusunda daha yüksek seviyelere yönelik bir artış gözlemlenmektedir.

Yaş gruplarına göre ambalajın kolay açılabilirliği: Yaş grupları ile ambalajın kolay açılabilirliği arasında istatistiksel olarak anlamlı ($p < 0.001$) ve orta düzeyde güçlü bir ilişki olduğu tespit edilmiştir. Tüm yaş grupları için ambalajın kolay açılabilir olması önem taşısa da yaş grubu arttıkça verilen önem artmaktadır. 65 yaş ve üzeri bireylerin büyük çoğunluğu ambalajın “çok yüksek” düzeyde kolay açılabilir olmasına önem vermektedir.

Yaş ve markaya özgü renklerin kullanılması ilişkisi: Markaya özgü renklerin kullanılması yaş grupları ile istatistiksel olarak anlamlı ($p < 0.001$) ve orta düzeyde bir ilişki oluştururken tüm yaş aralıkları için önem taşıyan bir unsur olarak öne çıkmıştır. En yüksek önem seviyesi 18-34 yaş aralığında gözlenirken yaş arttıkça daha dengeli bir dağılım oluşmaktadır.

Hanedeyi peynir tüketen kişi sayısı ile aylık tüketim miktarı ilişkisi: Hanedeki kişi sayısı ile aylık peynir tüketim miktarı arasında anlamlı bir ilişki vardır ($p < 0.001$). Hane büyüklüğü arttıkça aylık tüketim miktarında düzenli bir artış gözlenmektedir. Tek ve çift kişilik hanelerde tüketim daha çok 500 gram- 1 kilogram ve 1-2 kilogram aralığında yoğunlaşmıştır. Özellikle 3 kişi ve üzeri haneler için 2 kilogram ve üzeri tüketim baskın hale gelmektedir. Fakat bu orta düzeyde bir ilişkidir, yüksek bir artış bulunmamaktadır.

Hanedeyi peynir tüketen kişi sayısı ile satın alma alışkanlıkları ilişkisi: Aylık tüketim miktarına benzer şekilde hanedeki kişi sayısının satın alma alışkanlıkları üzerinde orta düzeyde bir etkisi olduğunu ortaya konmuştur. Küçük haneler (1-2 kişi), daha çok 100-250 gramlık küçük ambalajlı peynirler ve hızlı tüketim için uygun porsiyonluk ürünleri tercih ettikleri belirtilmiştir. Büyük haneler (3 kişi ve üzeri), gramajlı ürünleri yaygın olarak tüketmelerinin yanı sıra kiloluk peynirleri tercih etme oranı artmaktadır.

Hanedeyi peynir tüketen kişi sayısı ile satın alma karar faktörleri ilişkisi:

Fiyat ve kalite: Tüm hanelerde en önemli karar faktörleri olarak öne çıkmıştır. Büyük haneler genelde fiyat odaklı kararlar alırken küçük haneler kaliteyi daha fazla önemsemektedir.

Doğallık: Doğal ve katkısız ürün tercihleri, hane büyüklüğüne bakılmaksızın önemli bir unsur olarak gözlemlenmektedir.

Ambalaj ve marka: Küçük haneler saklama koşulları ve kolaylığı ve markaya daha az önem verirken büyük hanelerde bu faktörler kullanım sıklığına bağlı olarak öne çıkmaktadır.

Özetle, küçük hanelerde (1-2 kişi) peynir seçimlerinde kalite ve doğallık daha öne çıkarken büyük haneler (3+ kişi) için fiyat ve ambalaj gibi ekonomik ve pratik unsurlar daha etkili olmaktadır.

Peynir görseli bulunması ve olgunlaştırılmış peynirlerde peynirin görülmesi ilişkisi: Peynir görseli bulunması kriteri ile olgunlaştırılmış peynirlerde peynirin görülmesi tercihi arasında güçlü ve istatistiksel olarak anlamlı ($p < 0.001$) bir ilişki bulunmaktadır. Katılımcıların büyük bir kısmı, peynir görsellerinin ambalaj üzerinde yer almasının önemli (%54,2) veya çok önemli (%83,9) olduğunu vurgulamıştır. Oranlar, tüketici algısında peynir görsellerinin bulunmasının temel bir gereklilik olduğunu ortaya koymaktadır.

Yeşil alan, bitki, çiftlik vb. doğa görsellerinin kullanılması ve yeşil-mavi renk kullanımı analizi: İki değişken arasında güçlü bir ilişki tespit edilmiştir. Doğa görselleri kullanıldığında ise yeşil-mavi renklerin ambalajlarda algılanan önemi artış göstermektedir. Özellikle doğa görsellerinin bulunduğu ambalajlarda, yeşil ve mavi renkler tüketicinin kalite, doğallık ve sürdürülebilirlik algısını güçlendiren unsurlar olarak değerlendirilmektedir.

Görsel kullanımı ve çocuk ilişkisi: Çocuğu olan bireyler ile ambalaj tercihlerindeki görsel unsurlar arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki bulunmaktadır ($p < 0.001$). Çocuklara yönelik görsellerin kullanımında ilişki orta düzeyde güçlü iken eğlenceli ve sevimli karakterlerin kullanımında ilişki daha güçlüdür. Bu da çocuk sahibi olmanın bu tür görsellere olan eğilimini daha belirgin etkilediğini göstermektedir. Çocuğu olmayan bireylerin ise büyük bir kısmı bu tasarım unsurlarını daha az önemsemektedir.

Diğer: 18-24 yaş grubundaki tüketicilerin büyük bir kısmı, görsellerin şeffaf bir biçimde sunulmasını ve mavi-yeşil tonlarının kullanılmasını tercih etmektedir. Doğal görseller ve renklerin yüksek etkisini vurgulayan katılımcı oranı bu grupta %74'ü aşmıştır. 25-34 yaş grubunda ise görsellerin doğallığına ve ambalajda kullanılan renklerin ürün kalitesini yansıtmasına önem veren katılımcı oranı %68 seviyesinde olup, bu grup "yüksek" ve "çok yüksek" düzeylerde görsel unsurlara olumlu geri dönüş yapmıştır.

Orta yaş ve üzeri gruplarda, peynir görsellerinin yanı sıra, geleneksel temaların ve ambalaj üzerindeki güvenilirlik algısının daha belirgin olduğu gözlemlenmiştir. Bu gruplar genellikle daha büyük ambalaj gramajlarını tercih etmekte, bu durum ise doğrudan ambalaj tasarımının algısını etkilemektedir. Olgunlaştırılmış peynirlerin şeffaf ambalajlarda sunulması gerektiğini belirten katılımcıların %64'ü, "yüksek" ve "çok yüksek" önem seviyelerinde bu beklentiyi ifade etmiştir.

Doğa görselleri, özellikle çiftlik ve yeşil alan görsellerinin kullanıldığı ambalajlar, tüketiciler tarafından daha fazla tercih edilmektedir. Mavi-yeşil tonlarının kullanılması ise, ürünün “taze” ve “doğal” olduğu algısını artırdığı bulunmuştur. Peynir görseli bulunmayan ambalajlar, katılımcıların tamamı tarafından “çok düşük” (%100) düzeyde önemsenmiş olup, bu durum görsellerin eksikliğinin tüketiciler üzerinde tamamen olumsuz bir algı yarattığını göstermektedir.

Son olarak, olgunlaştırılmış peynirlerde peynirin doğrudan görülmesini tercih eden katılımcıların %83’ü, görsellerin ürünün kalitesini artırdığı görüşündedir.

TARTIŞMA

Anket katılımcıları, çoğunlukla 25-44 yaş aralığında yer alan, yüksek eğitilmiş ve orta gelir grubuna dahil bireylerden oluşmaktadır. Peynir tüketimi konusunda katılımcıların büyük bir kısmı yüksek tutku ve sık tüketim eğilimindedir. Beyaz peynir, kaşar ve tulum peynirleri en popüler çeşitler arasında yer almakta ve kahvaltı başta olmak üzere günün her öğününde peynir tercih edilmektedir. Katılımcıların satın alma tercihleri, genellikle küçük gramajlı paketler üzerine yoğunlaşırken, tüketim sıklığı ve saklama kolaylığı gibi faktörler karar verme sürecinde en önemli rolü oynamaktadır. Bu özellikler, anketin hedef kitlesinin bilinçli ve düzenli tüketici profilini yansıtmaktadır.

Katılımcıların peynir ambalajlarından beklentilerinde öncelik açık ve okunabilir bilgilendirme barındırması olarak öne çıkmaktadır. Bu özelliği ambalajın birincil görevleri arasında yer alan koruma ve sızdırmazlık takip ederken kullanım ve saklama kolaylığı da ön planda tutulmuştur. Gıda ile etkileşime geçebilmek, tazelik durumu ve lezzet tahmini gibi sebepler nedeniyle peyniri veya görselini görebilmek de öncelikli özellikler arasında yer almaktadır. Ayrıca tüketiciler, hızlı tüketim ürünleri arasında yer alan peynir grubu için marka güvenilirliğini önemsemektedir.

Katılımcıların çoğu 100-250 gramlık ambalajlarda peynir tercih etmektedir. Hızlı tüketim ürünlerinin tüketim sıklığı ve saklama kolaylığı gözetilerek küçük ambalajlarda alınması ve aile büyüklüğünün bu tutumda etkili olması Eldesouky & Mesias’ın (2014, s.309) çalışma sonuçları ile örtüşmekte ve satın alma niyetinde temel bir etken olmaktadır.

Tüketicilerin neredeyse tamamı yerli peynir tüketmektedir. Ares ve diğerlerinin (2010, s.366) de belirttiği gibi peynir gibi günlük tüketilen ürünlerde ulusal markalara olan güven ve memnuniyet öne çıkmaktadır.

Peynirin saklama yöntemlerinde ambalajda saklama ve başka bir kaba aktarma yöntemleri birbirine yakın oranlarda önem taşımaktadır. Bu ambalajın elverişli

saklama yöntemleri sunmasının önemini göstermektedir.

Birçok araştırma (Eldesouky ve diğerleri, 2015, s.366; Van Birgelen ve diğerleri, 2009, s.141) sonucunda belirtilen tüketici tercihlerinin geri dönüştürülebilir veya çevre dostu ambalajlar yönünde olduğu sonucu göz önünde bulundurulduğunda tüketicilerin davranış biçimi kullanım sonrası peynir ambalajlarını çöpe atma eğiliminde olmuştur. Sosyal eğilimler etkisiyle tercih sebebi olarak söylenen yeşil hareketin davranışlara tam olarak yansımadağı gözlemlenmektedir. Bunda peynir ambalajlarının farklı özellikte plastik malzemelerden üretilmesi ve tekrar kullanım senaryolarının oluşturulmamasının da etkisi olduğu gözlemlenmektedir.

Ambalajın temel işlevi olan içeriğini koruma özelliğine paralel olarak gıdaya uygun malzeme seçimi tüketiciler için en yüksek önem taşıyan özelliklerin başında gelmektedir. Plastik malzeme pürüzsüz yüzeye sahip olabilmesi ve peynir kıvamının vakumlu ambalajlardan anlaşılabilmesi gibi avantajlara sahiptir. Özellikle şeffaf malzeme kullanımı ile ürünün görülmesini sağlaması tüketicilerde güven hissini oluşturan en çekici unsurların başında geldiği sonucu benzer araştırma sonuçları ile desteklenmektedir (Bou-Mitri ve diğerleri, 2020, s.6; Eldesouky ve diğerleri, 2015, s.366; Eldesouky & Mesias, 2014, s.310).

Peyniri görme ihtiyacı opak ambalajda satışa sunulan taze peynir türlerinde kullanılan görsellerin önemini arttırmaktadır. Tüketiciler etkileşim kuramadıkları ürünün kıvam, renk, doku gibi özellikleri hakkındaki bilgileri ambalajda bulunan peynir görselleri üzerinden elde etmeye çalışmaktadır.

Peynir ambalajlarının kolay açılabilir olması, tekrar kapatılabilmesi gibi özellikler daha önceki çalışmaları destekleyici nitelikte tüketicilerin satın alma kararları için önem taşıyan unsurlar olarak öne çıkmıştır (Woodworth, 2012; Eldesouky & Mesias, 2014, s.309). Araştırma sonucuna göre özellikle 65 yaş üzeri kullanıcı kitlesi için ambalajın kolay açılabilir olması yüksek önem düzeyine sahiptir.

Etiketlerde bulunan son kullanma tarihi, üretici ve ürün bilgileri yüksek önem düzeyine sahiptir. Yaşlı tüketicilerin son kullanma tarihini bulma konusunda zorlandıkları bilinmektedir (Swida ve diğerleri, 2018, s.7).

Schifferstein ve diğerlerinin (2013, s.24) belirttiği gibi ürün gruplarına yönelik olarak önceden belirlenmiş tutum ve yargılar satın alma sürecinde etkin rol oynamaktadır. Bazı tüketiciler, daha önce kullanıp beğendikleri ürün ambalajlarını ve renklerini ezberleyerek yeni satın alımlarında bu bilgilerine yönelik hareket etmektedir (Miller, 2019, s.55). Benzer şekilde marka sadakatinin yaş arttıkça güçlendiği ve genç tüketici tercihlerinin daha bağımsız olduğu belirtilmiştir (Cole & Balasubramanian, 1993, s.166; Wells ve diğerleri, 2007, s.6). Yapılan

araştırma sonuçlarına göre ise markaya özgü renklerin kullanılması en genç yaş grubu (18-34 yaş) için en yüksek önem oranına sahiptir. Marka farkındalığının olduğu bu genç hedef kitlenin sadakatini kazanmak için marka kimlik rengi ve kullanım biçimleri önem taşımaktadır. Ayrıca marka renklerinin kullanımı kadar peynir çeşitlerine göre renk kullanımının da tüketiciler için önem taşıdığı ortaya çıkmıştır. Tüketicilerin damak zevkine göre tercih ettiği peynir türlerini kodlaması tekrar alımlarda kolaylık sağlayacaktır.

Süt ürünleri ambalajlarında açık renkler ve genellikle mavi ve yeşil renk kombinasyonları tercih edilmektedir (Çakmakoglu Kuru & Ceylan, 2019, s.14; Swida ve diğerleri, 2018, s.364). Benzer şekilde araştırma sonuçlarında doğa görselleri bulunan ambalajları tercih eden katılımcılar mavi ve yeşil rengin de kullanılmasını tercih etmiştir. Bulgular, tüketiciler için sağlıklı, doğal, taze gibi ürün algılarının görsel ve renk kombinasyonlarıyla güçlendiğini göstermektedir.

Görseller özelinde peynir ambalajı üzerinde yapılan bir araştırmada ise pembe renk düşük kalorili olarak algılanırken mavi renk satın alma isteğinin en yüksek olduğu renktir. Aynı araştırma servis görsellerinde kullanılan ürünlerin tatlı ya da tuzlu olmasının peynirin de tat algısını etkilediği tespit edilmiştir (Gil ve diğerleri, 2017, s.47). Servis görseli bulunmayan peynir ambalajı ise satın alma oranı en düşük seviyede bulunan ürün olmuştur. Anket sonuçlarında tarif, sunum ve yiyecek görsellerinin önemi ortalama yüzdelere sahip olmasına karşın araştırmalar ürün içeriği kadar eşlikçi olarak kullanılan görsellerinin de tüketici algısında sahip olduğu önemini vurgulamaktadır. Caleguer ve arkadaşları (2007, s.168), yalnızca görsel olarak değil ambalaj bilgilerinde bulunan tüketim tavsiyeleri veya yemek tariflerinin de tüketicilerin satın alma isteğini desteklediğini vurgulamıştır.

Miller (2019, s.56), süt ürünleri ambalajlarında kullanılan maskot gibi unsurlarla tüketicilerin bağ kurma ve satın alma yüzdesinin daha yüksek olduğunu belirtmesine karşın yapılan araştırma sonuçlarında eğlenceli görseller ve çocuklara yönelik çizimleri yüksek oranla çocuklu tüketicilerin tercih etme yatkınlığı çıkmıştır. Bu durumun piyasada bulunan peynir markalarının maskot kullanmamasından da kaynaklı olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Ambalaj tasarımında kullanılan unsurların uyum içinde bir araya gelmesi, tüketicilerin satın alma kararlarını doğrudan etkileyen kritik bir faktördür. Tasarım unsurlarının bir bütünlük içerisinde kurgulanması, tüketicilerin ürünle kurduğu duygusal bağı güçlendirirken, marka farkındalığını ve sadakatini de

artırmaktadır. Özellikle renk, tipografi ve illüstrasyon gibi görsel öğelerin doğru kullanımı, tüketicilerin ürün algısını olumlu yönde etkileyerek satın alma niyetlerini pekiştirmektedir. Bununla birlikte, ambalaj tasarımlarının, tüketicinin ihtiyaçlarını hızlı ve etkili bir şekilde karşılamasına olanak tanınması, alışveriş sürecini daha kolay ve keyifli hale getirmektedir. Bu unsurların etkili bir şekilde harmanlanması, markaların pazardaki rekabet avantajlarını güçlendirmelerine katkı sağlayabilir.

Araştırma bulguları, peynir ambalajlarının geri dönüştürülme ve tekrar kullanılma oranlarının düşük olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, ambalaj tasarımlarının, çevre dostu özellikler taşıyarak sürdürülebilir davranışları teşvik etmesi önem taşımaktadır. Ambalajlar yalnızca ürünü korumakla kalmamalı; aynı zamanda tüketicileri çevresel sorumlulukları konusunda bilinçlendirmeli ve bu doğrultuda yönlendirebilmelidir. Özellikle tekrar kullanılabilir kapak tasarımları, hem satın alma öncesi koruma sağlama hem de kullanım sırasında kolay açılıp kapanabilme özelliği ile bu amaca hizmet edebilir.

Raflarda yer alan peynir çeşitlerinin çoğu, benzer malzemeler ve formlar kullanılarak sunulmaktadır. Regülasyonlar ve maliyetler göz önüne alındıktan sonra ambalaj tasarımlarında yapılan küçük değişikliklerin bile büyük etkiler yaratabileceği görülmektedir. Bu doğrultuda, renk kullanımının önemi bir kez daha önem taşımaktadır. Bununla birlikte, yalnızca renk ile sınırlı kalınmamalı; tipografi, illüstrasyon ve diğer tasarım unsurları bir arada ele alınarak bütüncül bir yaklaşım benimsenmelidir. Bu sayede hem estetik hem de duyuşsal algılar güçlendirilerek tüketici nezdinde daha etkili bir ürün deneyimi sunulabilir.

Peynir ambalajlarında, şeffaf malzeme kullanılabilen ambalajlar da dahil, ambalaj üzerinde yer alan peynir görsellerinin ürün içeriği ile uyumlu olması büyük önem taşımaktadır. Tüketicilerin ürünle ilgili doğru ve net bilgiye hızlıca ulaşabilmesi, satın alma kararlarını doğrudan etkileyen bir unsurdur. Bu nedenle, illüstrasyon yerine gerçekçi ve bilgi verici fotoğrafların tercih edilmesi daha etkili bir yaklaşım olacaktır. Benzer şekilde etiket ve bilgilendirme yazıları ve grafiklerin sade, anlaşılır ve okunabilir bir şekilde sunulması, tüketiciler açısından kullanım kolaylığı sağlayacaktır.

Genç tüketiciler açısından, ürünle etkileşim kurabilmek önemli bir faktördür. Bu hedef kitle için, malzeme ve görsel tasarım kombinasyonları üzerinde çalışılarak marka bilinirliği ve sadakati artırılabilir.

Son olarak, yaşlı tüketiciler için erişilebilir ambalaj tasarımları geliştirilmesi önem arz etmektedir. Basitleştirilmiş ürün açıklamaları, gereksiz bilgilerin çıkarılması ve minimalist bir tasarım yaklaşımı benimsenerek bu kullanıcılar için erişilebilirlik artırılabilir. Bunun yanı sıra kolay açılıp kapanabilen ergonomik

tasarımlar geniş bir kullanıcı kitlesinin ihtiyaçlarını karşılayacaktır. Ayrıca, renklerin tat algısını etkilediği veriler dikkate alınarak peynir türleri arasında tutarlı bir renk politikası geliştirilebilir, görseller ve tipografi aracılığıyla desteklenerek tüketici algısını yönlendirecek yenilikçi bir yaklaşım sunulabilir.

Tüm bu öneriler, peynir ambalajlarında hem estetik hem de işlevselliğin bir araya gelmesiyle tüketici deneyimini iyileştirmeyi ve markaların pazarda farklılaşmasını hedeflemektedir.

KAYNAKÇA

- Ampuero, O., & Vila, N. (2006). Consumer perceptions of product packaging. *Journal of Consumer Marketing*, 23(2), 100-112. <https://doi.org/10.1108/07363760610655032>
- Ares, G., Giménez, A., & Deliza, R. (2010). Influence of three non-sensory factors on consumer choice of functional yogurts over regular ones. *Food Quality and Preference*, 21(4), 361-367. <https://doi.org/10.1016/j.foodqual.2009.09.002>
- Atasever, N. (2019). 7-12 Yaş grubu çocukların gıda ambalaj tasarımı tercihleri (600045) [Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Barmaki, H. (2012). The role of design in sustainable consumption: A study on sustainable food packaging (62730319) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. CORE. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2819.3040>
- Barutçu, S., & Arslan, H. (2019). İleri dönüşümlü ambalaj tasarımlı ürünlerle yönelik tüketici tutumu ve satın alma niyeti ilişkisi. *Pamukkale Journal of Eurasian Socioeconomic Studies*, 6(2), 92-110. <https://doi.org/10.34232/pjess.643575>
- Bone, P. F., & France, K. R. (2001). Package graphics and consumer product beliefs. *Journal of Business and Psychology*, 15(3), 467-489. <https://doi.org/10.1023/A:1007826818206>
- Bou-Mitri, C., Abdessater, M., Zgheib, H., & Akiki, Z. (2020). Food packaging design and consumer perception of the product quality, safety, healthiness and preference. *Nutrition & Food Science*, 51(1), 71-86. <https://doi.org/10.1108/NFS-02-2020-0039>
- Cakmakoglu Kuru, A., & Ceylan, H. B. (2019). Analysis of the impact of packaging designs on purchasing behaviors in preference of healthy products. *Idil Journal of Art and Language*, 8(64). <https://doi.org/10.7816/idil-08-64-11>
- Caleguer, V. de F., Minim, V. P. R., & Benassi, M. de T. (2007). Impact of package on the consumer purchase intention for a powdered orange flavoured soft drink. *Brazilian Journal Of Food Technology*, 10(3), 159-168.
- Cole, C. A., & Balasubramanian, S. K. (1993). Age differences in consumers' search for information: Public policy implications. *Journal of Consumer Research*, 20(1), 157-169.
- De Vaus, D. A. (1990). *Surveys in social research* (6. bs). Allen & Unwin.
- Eldesouky, A., & Mesias, F. (2014). An insight into the influence of packaging and presentation format on consumer purchasing attitudes towards cheese: A qualitative study. *Spanish Journal of Agricultural Research*, 12(2), 305. <https://doi.org/10.5424/sjar/2014122-5520>

- Eldesouky, A., Mesías, F. J., Elghannam, A., Gaspar, P., & Escribano, M. (2016). Are packaging and presentation format key attributes for cheese consumers? *International Dairy Journal*, 61, 245-249. <https://doi.org/10.1016/j.idairyj.2016.06.011>
- Eldesouky, A., Pulido, A. f., & Mesias, F. j. (2015). The role of packaging and presentation format in consumers' preferences for food: An application of projective techniques. *Journal of Sensory Studies*, 30(5), 360-369. <https://doi.org/10.1111/joss.12162>
- Fenko, A., Schifferstein, H. N. J., & Hekkert, P. (2010). Shifts in sensory dominance between various stages of user-product interactions. *Applied Ergonomics*, 41(1), 34-40. <https://doi.org/10.1016/j.apergo.2009.03.007>
- Gil, I., Rebollar, R., Lidón, I., & Martín, J. (2017). Study on the influence of fresh white cheese packaging design variables on users' perception. *Project Management and Engineering Research*, 37-49. https://doi.org/10.1007/978-3-319-51859-6_3
- Gilaninia, S., Ganjina, H., & Charmchi, K. (2013). Affecting factors of packaging milk production on guilan consumer behavior. *Nigerian Chapter of Arabian Journal of Business and Management Review*, 1(3), 29-40. <https://doi.org/10.12816/0003623>
- Gökkaya, H. (2022). Ambalaj tasarımında yenilik ve ileri dönüşümlü ambalaj tasarımına yönelik tüketici tutumu ile satın alma niyeti ilişkisi [Yüksek Lisans Tezi]. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hill, H., & Tilley, J. (2002). Packaging of children's breakfast cereal: Manufacturers versus children. *British Food Journal*, 104(9), 766-777. <https://doi.org/10.1108/00070700210443129>
- Horská, E., Nagyová, I., Šedík, P., Kielbasa, B., & Krasnodubski, A. (2020). Evaluation of cheese packaging graphics design using eye tracking and consumer survey research. *International Journal of Management Cases*, 22(2), 38-45.
- İlisulu, T. İ. (2019). Gıda ambalajı tasarımlarında değişen tüketici beklentileri. *Sanat Tasarım Dergisi*, 10, 16-23. <https://doi.org/10.35333/Sanat.2019.84>
- Klimchuk, M. R., & Krasovec, S. A. (2007). Desain kemasan: Perencanaan merek produk yang berhasil mulai dari konsep sampai penjualan. Penerbit Erlangga.
- Lindh, H., Olsson, A., & Williams, H. (2016). Consumer perceptions of food packaging: contributing to or counteracting environmentally sustainable development? *Packaging Technology and Science*, 29(1), 3-23. <https://doi.org/10.1002/pts.2184>
- Malešević, M., & Stančić, M. (2021). Influence of packaging design parameters on customers' decision-making process. *Journal of Graphic Engineering and Design*, 12, 33-38. <https://doi.org/10.24867/JGED-2021-4-033>

Mayış, H. (2021). Pazarlama İletişimi Aracı Olarak Ambalajın Satın Alma Davranışına Etkisi [Yüksek Lisans Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Miller, K. (2019). Got milk: Influences of packaging and symbolism on consumer buying behaviors [Thesis]. Wichita State University.

Pirol, M. (2021). Tüketicinin markaya yönelik yaklaşımında ambalajın rolü [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Plečko, M., Brozović, M., & Kovačević, D. (2023). Food product packaging adapted for visually impaired and elderly people. *Journal of Applied Packaging Research*, 15(1), 15.

Roberto, C. A., Baik, J., Harris, J. L., & Brownell, K. D. (2010). Influence of licensed characters on children's taste and snack preferences. *Pediatrics*, 126(1), 88-93. <https://doi.org/10.1542/peds.2009-3433>

Robertson, G. L. (1990). Good and bad packaging: who decides? *International Journal of Physical Distribution & Logistics Management*, 20(8), 37-40. <https://doi.org/10.1108/09600039010005575>

Schifferstein, H. N. J., Fenko, A., Desmet, P. M. A., Labbe, D., & Martin, N. (2013). Influence of package design on the dynamics of multisensory and emotional food experience. *Food Quality and Preference*, 27(1), 18-25. <https://doi.org/10.1016/j.foodqual.2012.06.003>

Sencer, M., & Sencer, Y. (1978). Toplumsal araştırmalarda yöntem bilim. Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü.

Spreafico, C., & Russo, D. (2021). A sustainable cheese packaging survey involving scientific papers and patents. *Journal of Cleaner Production*, 293, 126196. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2021.126196>

Swida, J., Halagarda, M., & Popek, S. (2018). Perceptions of older consumers regarding food packaging as a prerequisite for its improvement: A case study of Polish market. *International Journal of Consumer Studies*, 42(3), 358-366. <https://doi.org/10.1111/ijcs.12427>

Van Birgelen, M., Semeijn, J., & Keicher, M. (2009). Packaging and proenvironmental consumption behavior: investigating purchase and disposal decisions for beverages. *Environment and Behavior*, 41(1), 125-146. <https://doi.org/10.1177/0013916507311140>

Velasco, C., Salgado-Montejo, A., Marmolejo-Ramos, F., & Spence, C. (2014). Predictive packaging design: Tasting shapes, typefaces, names, and sounds. *Food Quality and Preference*, 34, 88-95. <https://doi.org/10.1016/j.foodqual.2013.12.005>

Vranešević, T., & Stančec, R. (2003). The effect of the brand on perceived quality of food products. *British Food Journal*, 105(11), 811-825. <https://doi.org/10.1108/00070700310511609>

Wang, H., Ab Gani, M. A. A., & Liu, C. (2023). Impact of snack food packaging design characteristics on consumer purchase decisions. *Sage Open*, 13(2), 21582440231167109. <https://doi.org/10.1177/21582440231167109>

Wells, L. E., Farley, H., & Armstrong, G. A. (2007). The importance of packaging design for own-label food brands. *International Journal of Retail & Distribution Management*, 35(9), 677-690. <https://doi.org/10.1108/09590550710773237>

Wilkie, W. L. (1994). *Consumer behavior* (3. bs). Wiley.

Woodworth, G. (2012, Kasım 30). Resealable packages: A frustration-free alternative. *Food processing*. Resealable packages: A frustration-free alternative. <https://www.foodprocessing.com.au/content/food-design-research/article/resealable-packages-a-frustration-free-alternative-928375256>

Wu, A. (2015). Food packaging design and its application in the brand marketing. *Carpathian Journal of Food Science & Technology*, 7(3), 5-15.

ISSN: 1308-2264