

©

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY • FACULTY OF FINE ARTS  
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ • GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ



# INTERNATIONAL JOURNAL OF TROY ART AND DESIGN

ULUSLARARASI HAKEMLİ VE AÇIK ERİŞİMLİ ELEKTRONİK DERGİ

VOLUME | CİLT: 1

YEAR | YIL: 2021

ISSUE | SAYI: 3

E-ISSN: 2757-587X



**Yayın Sahibi Publisher****Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü***Rector of Çanakkale Onsekiz Mart University*

Prof. Dr. Sedat Murat

**Danışma Kurulu Advisory Board**

Prof. Dr. Adnan Tepecik (Başkent Üniversitesi)  
Prof. Canan Atalay Aktuğ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Prof. Dr. Dinçay Köksal (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Prof. Elvan Özkavruk Adanır (İzmir Ekonomi Üniversitesi)  
Prof. Evren Karayel Gökkaya (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Prof. Hakan Daloğlu (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Prof. İhsan Doğrusöz (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Prof. Dr. İnciliay Yurdakul (Uşak Üniversitesi)  
Prof. M. Fatih Karagül (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Prof. Rıdvan Coşkun (Anadolu Üniversitesi)  
Prof. Sema Ilgaz Temel (Marmara Üniversitesi)  
Doç. Dr. Aylin Özcan (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Didem Çatal (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Gülderen Görenek (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. H. Cenk Beyhan (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Dr. H. Esra Çizmeci Avcı (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Halide Okumuş (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. İrem Pala (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Umut Germeç (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Yeşim Zümrüt (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

**Yayın Tasarımı Editorial Design**

Dr. Öğr. Üyesi Ali Can Metin

**Kapak Tasarımı Cover Design**

Dr. Öğr. Üyesi Deniz Kürşad

**Kapak Görseli Cover Artwork**

Pierre-Auguste Renoir, Skaters in the Bois de Boulogne, 1868

**Dizgi Typesetting**

Arş. Gör. Kaan Kaya

**Web Sorumlusu Web Master**

Arş. Gör. Kaan Kaya

**Adres Address**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Terzioğlu Yerleşkesi, Çanakkale

Tel: +90 286 218 05 35

**E-posta E-mail**

troyartjournal@comu.edu.tr

**E-ISSN 2757-587X****Tarandığımız Indexler****A S O S**  
indeks

**Baş Editör** *Editor in Chief*

Prof. Evren Karayel Gökkaya

**Editörler** *Editors*

Dr. Öğr. Üyesi Ali Can Metin

Dr. Öğr. Üyesi Deniz Kürşad

**Editör Yardımcısı** *Editor Assistant*

Arş. Gör. Ayşe Ekici

**İngilizce Dil Editörleri** *English Language Editors*

Doç. Dr. H. Esra Çizmeci Avcı

Eda İnal

**Türkçe Dil Editörü** *Turkish Language Editor*

Dr. Öğr. Üyesi Fatih Kana

**Üçüncü Sayı Editör Kurulu** *Editorial Board of Third Issue*

Prof. Ayşe Güler (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Prof. Dr. Zümrüt Ünal (Ege Üniversitesi)

Doç. Cem Kara (Marmara Üniversitesi)

Doç. Fatih Kurtcu (Hacettepe Üniversitesi)

Doç. Ruhi Konak (Kastamonu Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Berna İleri (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

**Üçüncü Sayı Hakem Kurulu** *Referee Board of Third Issue*

Prof. Burcu Karabey (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Prof. Elvan Özkavruk Adanır (İzmir Ekonomi Üniversitesi)

Doç. Esra Kavcı Özdemir (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Gülderen Görenek (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Doç. Hasan Başkırkan (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Doç. Mesude Hülya Doğru (Sakarya Üniversitesi)

Doç. Murat Kara (Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi)

Doç. Dr. Seda Yavuz (İstanbul Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ezgi Gökçe (Uşak Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Tunç (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Servet Senem Uğurlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Zehra Evrim Kanat (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

## İÇİNDEKİLER CONTENTS

- 5 **EDİTÖRDEN** *EDITORIAL*
- 7 **BİR DENEYİM OLARAK PAREİDOLİANIN SANATÇININ ÜRETİMİNE ETKİSİ**  
*THE EFFECT OF PAREIDOLIA AS AN EXPERIENCE ON ARTISTS' PRODUCTION*  
*Araştırma/Derleme*  
[Lale Altunel](#)
- 21 **ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATININ USTA ÖĞRETİCİSİ: HASAN TOGAY**  
*HASAN TOGAY: THE MASTER TRAINER OF MODERN TURKISH CERAMICS ART*  
*Araştırma/Derleme*  
[Eyüp Dağdelen](#)  
[Elif Ağatekin](#)
- 35 **KLASİK DÖNEM OSMANLI ÇİNİ KÖŞEBENTLERİNDE RUMİ KOMPOZİSYONLARI**  
*RUMI COMPOSITIONS ON CLASSIC PERIOD OTTOMAN SPANDREL TILES*  
*Araştırma*  
[Zeynep Arol](#)  
[Sitare Turan](#)
- 50 **SAKARI DOKUMALARI**  
*SAKARI WEAVING*  
*Araştırma*  
[Meltem Tunçer](#)  
[Yüksel Şahin](#)
- 70 **SOSYAL MEDYADAKİ REKLAMLARDA HAREKETLİ GÖRÜNÜM**  
*ANIMATED APPEARANCES IN ADVERTISING ON SOCIAL MEDIA*  
*Araştırma*  
[Serkan Vural](#)  
[Şadi Kardeşahinoğlu](#)
- 82 **YARATICI ENDÜSTRİLER İLE TEKSTİL VE MODA TASARIMI ALANININ İLİŞKİSİ**  
*THE RELATIONSHIP BETWEEN CREATIVE INDUSTRIES AND THE FIELD OF TEXTILE AND FASHION DESIGN*  
*Derleme*  
[Nuray Er Bıyıklı](#)  
[Leyla Aksoy Gülen](#)

## Editörden *Editorial*

Değerli Okuyucularımız,

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından sanat ve tasarım alanlarındaki akademik çalışmalara ulusal ve uluslararası düzeyde katkı sağlamak misyonu ile 2020 yılı Aralık ayında yayınlanmaya başlayan dergimizin bu sayısında birinci yılını doldurmasının mutluluğu içerisindeyiz. Bu süreçte 1. ve 2. sayılarımızın haricinde 2021 yılında 8 Mart Özel Sayısı ve 18 Mart Sanat Günleri "İnsan ve Doğa Etkileşimi Özel Sayı" olmak üzere toplam 4 sayı yayınlanmıştır.

Bu sayımızda çağdaş Türk seramik sanatı, tekstil tasarımı, hareketli görüntü tasarımı, resim sanatı, Osmanlı çinileri gibi farklı disiplinlerden 6 makale yer almaktadır.

Dergimizin bu sayısının yayına hazırlanması konusunda destek veren dergi editörlerimize, Türkçe ve yabancı dil editörlerimize, editör yardımcımıza, dizgi ve web sorumlumuza, danışma kurulu üyelerimize, makaleleri ile destek veren yazarlarımıza ve değerlendirme yapan alan editör ve hakemlerimize teşekkürlerimi sunuyorum.

2021 Aralık sayımızda yer alan çalışmaların alana katkı sağlamasını diliyor, 2022 yılının sağlık, huzur ve sanat dolu bir yıl olmasını temenni ediyorum.

**Prof. Dr. Evren Karayel Gökkaya**

**IJTAD Baş Editörü**

**22 Aralık 2021**

**Dear Readers,**

*We are delighted that our journal, first published in December 2020 by Çanakkale Onsekiz Mart University Faculty of Fine Arts, is celebrating its first year. Through this journal, we aim to contribute to academic studies in the fields of art and design at both a national and international level. This past year, as well as our 1st and 2nd issues, a total of four issues were published, including the Special Issues on "Human and Nature Interaction" to commemorate the Art Days on March 8th and March 18th, respectively.*

*There are six articles from different disciplines in this issue, including contemporary Turkish ceramics, textile design, animation, painting, and Ottoman tiles.*

*I would like to take this opportunity to thank our journal editors, Turkish and foreign language editors, assistant editor, typesetting and webmaster, and members of the Board of Advisors. I also wish to thank the authors who have supported us with their articles, our area editors and referees who assisted us in preparing this issue for publication. You have all done a tremendous job.*

*I hope that the works in our December 2021 issue will be helpful for the field. I wish you all a 2022 filled with health, peace and art.*

**Prof. Dr. Evren Karayel Gökkaya**  
**Chief Editor**  
**December 22nd 2021**

## BİR DENEYİM OLARAK PAREİDOLİANIN SANATÇININ ÜRETİMİNE ETKİSİ

### THE EFFECT OF PAREIDOLIA AS AN EXPERIENCE ON ARTISTS' PRODUCTION

*Dr. Öğr. Üyesi Lale Altunel, Heykel Bölümü, Marmara Üniversitesi  
lale.altunel@marmara.edu.tr, ORCID Numarası 0000-0003-4406-720X*

#### **Öz**

Pareidolia, bir görüntünün bilinen başka bir forma benzetilerek yeni bir görüntü biçiminde algılanması fenomenidir. Bilinçdışı var olan imgelerin başka imgeler üzerine yansıtıldığı bir işleyişe sahiptir. Pareidolia, psikanaliz alanında aydınlatıcı sonuçlar veren bir teste ilham kaynağı olmanın yanı sıra, sanat üretiminde de kullanılan bir yöntem olmuştur. Araştırma kapsamında pareidolia deneyiminin görsel sanatlar alanında üretime etkisi XIV. yüzyıldan itibaren bulgulanmıştır. Ulaşılan örnekler bağlamında bu deneyiminin sanatçılar tarafından yeni bir gerçekliğin kurgulanmasında oynadığı rol incelenmiştir. Tarihsel nizamda ele alınan örneklerin iki sınıfta değerlendirilebileceği görülmüştür. Biri sanatçının deneyimlediği ve deneyimini izleyenle paylaştığı pareidolia ve diğeri sanatçının kurgulayarak izleyene sunduğu pareidoliadır. İlk grupta sanatçı, gördüğü imgeleri kendi deneyimlediği çağrışımlar sonucu fantastik bir gerçekliğe dönüştürürken; ikinci grupta, sanatçı kendi kurguladığı pareidolia ile yapıtta izleyen için anlam katmanları sunan bir deneyim hazırlamaktadır. Her iki kullanımının da sanatta yaratıcılığı körükleyen ve farklı ifade biçimleri konusunda yol gösteren bir deneyim olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** *Pareidolia, Çağrışım, Bilinçdışı, İmge, Leke*

#### **Abstract**

*Pareidolia, is the phenomenon of perceiving an image as a new image by comparing it to another known form. Pareidolia, besides being a source of inspiration for a test that gives illuminating results in the field of psychoanalysis, has also been a method used in art production. Within the scope of the research, the effect of pareidolia experience in the field of visual arts production has been found since the XIV. century. In context of the examples reached, the role played by this experience in the construction of a new reality by the artists was examined. As a result of examples taken in historical order, it was seen that the effect of pareidolia on artist's production can be evaluated in two classes. One of them is the pareidolia which the artist experiences and shares his experience with the audience, and the other one is the pareidolia which the artist presents to the audience as a fiction. While the artist in the first group transforms the images he sees into a fantastic reality as a result of the connotations he experienced, the artist in the second group, prepares an experience which offers layers of meanings for the audience with the pareidolia which he designs in the work. It is thought that both uses can be considered as an experience that fuels creativity in art and guides in different forms of expression.*

**Keywords:** *Pareidolia, Evocation, Unconscious, Image, Spot*

## **Genişletilmiş Öz**

Bilinçdişında biriken imgeler zihinde sınıflandırmalar oluşturur ve bu sınıflandırmalara uygun olarak, bir nesnenin, bir lekenin ya da bir imgenin başka bir nesne ya da imgeyi çağrıştırtmasına sebep olurlar. Bu fenomen pareidolia olarak adlandırılır ve çocukluk döneminde daha sık olmak üzere, günlük yaşamda hayat boyu deneyimlenmektedir. Bu makale Pareidolianın sanatçı tarafından kullanımını tarihsel sıraya uygun olarak incelemektedir. Özellikle Rönesans döneminden itibaren Batı Sanatında pareidolianın kullanımına rastlanmaktadır. Sanatçılar kaleme aldıkları düşüncelerinde, pareidolia'yı yaratıcılığı artıran bir yöntem olarak önermiş, bu algısal fenomenin doğal bir ilham kaynağı olduğunu vurgulamışlardır. Rönesans'ta yapıtta gizlenmiş, şifreli bir imge olarak yer alan pareidolia kullanımı; bir iki yüzyıl sonra ise manzara resminin henüz tuval üzerinde amaç edinilmediği dönemde, manzaranın insan imgesi ile özdeştirilerek temsil edilmesi halinde varlığını göstermiştir. Bu eserler bakan kişiye bir pareidolia deneyimi yaşatmak yolu ile duygu ve fikir aktarımını sağlamıştır. XIX. yüzyılda kâğıt üzerinde mürekkep lekelerinin yarattığı heyecan XX. yüzyılda, günümüzde de geçerliği olan bir psikoanaliz yönteminin doğmasına sebep olmuştur. İmgelerin yerine başka imgeler ikame edilmesi halinde Rene Magritte'in Pablo Picasso'nun eserlerinde, çok imgelilik halinde Salvador Dalı'nın resimleri ve fotoğraflarında sıklıkla karşılaşılan pareidolia, dönemin psikanalitik keşişleriyle ilişkili bir yöntem olarak kullanılmıştır. Bilinçdişi kavramı ve Eilhard Von Domarus ilkesi günümüzde bu fenomenin oluşumuna dair açıklamalara yardımcı olmaktadır. Salvador Dalı'nın gerçeküstücü imgelerini Von Domarus ilkesine göre değerlendiren Silvano Arieti, birincil süreç ve ikincil süreç olarak ayrılan düşünce biçimleri üstünde durmuş ve birincil sürecin Dali yapıtlarında etkin olduğundan söz etmiştir. Günümüz sanatçıları olan Din Matamoro ve Chema Madoz'un yapıtları ise sanatçıların deneyimledikleri pareidolianın belgesi gibidir. Ya da başka deyişle, bakan kişiye ve bakan gözün açısına göre nesnelerin farklı algılanabildiği bir dünyanın varlığına dair birer belge niteliğindedir. Araştırma kapsamında pareidolianın iki tür kullanımı saptanmıştır. Biri, bilinçdişında var olan imgelerin çağrışım yolu ile başka bir imgeye yansıtıldığı, sanatçının deneyimlediği pareidolia, ikincisi ise sanatçının izleyen ile iletişimine hizmet etmek üzere kurgulanmış olan pareidolia.

## **Extended Abstract**

*Images accumulated in the unconscious create classifications in the mind and, in accordance with these classifications, cause an object, a stain or an image to evoke another object or image. This phenomenon is called pareidolia and is experienced throughout life in daily life, more often in childhood. This article examines the use of pareidolia by the artist in historical order. Especially since the Renaissance period, the use of pareidolia has been encountered in Western Art. In their thoughts, the artists suggested pareidolia as a method that increases creativity and emphasized that this perceptual phenomenon is a natural source of inspiration. The use of pareidolia, which took place as a hidden and encrypted image in the Renaissance, a couple of centuries later, when the landscape was not yet aimed on the canvas, showed its existence with the landscape represented by the human image. These works provided the transfer of emotions and ideas by giving the viewer a pareidolia experience. The excitement created by ink stains on paper In the 19th century, led to the emergence of a psychoanalysis method in 20th century that is still valid today. Pareidolia, which is frequently encountered in the works of Rene Magritte and Pablo Picasso as images were substituted for other images, and in the Salvador Dali's paintings and photographs, in the form of multi images, was used as a method related to the psychoanalytic discoveries of the period. The concept of the unconscious and the principle of Eilhard Von Domarus are now helpful with explaining the formation of this phenomenon. Evaluating Salvador Dali's surrealist images according to the principle of Von Domarus, Silvano Arieti emphasized the ways of thinking that are separated as primary process and secondary process and mentioned that the primary process is effective in Dali's works. The works of today's artists, Din Matamoro and Chema Madoz, are like documents of the pareidolia experienced by the artists. In other words, it is a document about the existence of a world where objects can be perceived differently depending on the viewer and the angle of the eye. Two types of use of pareidolia were identified within the scope of the study. One is pareidolia, which is experienced by the artist, in which unconscious images are projected onto another image through association, and the second is pareidolia, which is designed to serve the artist's communication with the viewer.*



## 1. GİRİŞ

Rastlantısal bir uyarıcının yani, rastlantısal bir şekilde karşılaştığımız bir görüntü ya da soyut bir formun aşına bir forma benzetilmesi fenomeni olarak tanımlanan pareidolia, birbiriyle ilgisiz veriler arasında gerçekte var olmayan bir bağ algılama eğilimi olarak tanımlanan apofenin bir türüdür (Müri, Göbel, 2020).

Pareidolia, Yunanca είδωλον (eidolon): imge ve παρά (para): birlikte, eklenmiş kelimelerinden meydana gelmektedir.

Pareidolie ve Nebenbildwahrnehmung terimleri 1885'te ya da hemen öncesinde, Rus psikiyatr Victor Kandinsky (1849-1889) tarafından bir insanın yüzünün tam olarak ve sürekli olarak başka bir kişinin yüzü gibi algılandığı (intermetamorfoz sendromunda olduğu gibi), veya belirli bir nesnenin farklı bir nesne olarak algılandığı, kısmi, görsel halüsinasyonu işaret etmek üzere kısaca tanıtılmıştır (Blom, 2010: 389).

Görülen bir imgenin farklı algılandığı, farklı yorumlandığı bir deneyim olan pareidolia günlük yaşamda sıklıkla gerçekleşmektedir. İki boyutlu ya da üç boyutlu imgenin çağrıştırdığı başka bir imge kimi zaman genel kabul görmekte ve böylece kitlelerin paylaştığı bir deneyim haline gelmektedir. İzlanda'da bulunan Fil Kayası, Romanya Bucegi dağındaki sfenks formu kaya, Ceuta yarımadasındaki 'ölü kadın' adıyla anılan dağ ya da yılın belli zamanları gölgesinde Atatürk portresi beliren Ardahan'daki Karadağ bunların birkaç meşhur örneğidir. Çağrıştırdıklarıyla herkesçe tanınmış olanlar dışında günlük yaşamda da bireysel olarak sıklıkla deneyimlenmektedir. Hatta takımyıldızların isimleri de aynı deneyimle belirlenen anımsatıcı unsurlar sonucu verilmiştir.

Apofenin görsel bir türü olan bu fenomenin plastik sanatlar alanında yapıt üretimine etki etmesi kaçınılmaz olmuştur. Algıya ve yoruma dayalı bu imge üretiminin sanatçıya ilham verdiği birçok örnek mevcuttur. İnsan zihninin bu doğal eğilimi sonucu üretilmiş yapıtlar üzerinden, bir deneyim olarak pareidolianın sanatçının üretimine etkisi tarihsel sıraya göre incelenmiş ve değerlendirmeleri de dönemlerinin konuya bakışı ışığında gerçekleştirilmiştir.

## 2. XX. YÜZYIL ÖNCESİ

Leon Battista Alberti (1443-?) tarihlerinde yazdığı Heykel Üzerine (De Statua) başlıklı yazısında pareidolianın, sanatın ortaya çıkış biçimi olabileceği ihtimali üstünde durmuştur:

Doğa tarafından yaratılmış şeylerin kopyalarını ve benzerlerini çalışmalarında dile getirmek ve sergilemek isteyenlerin sanatlarının şöyle doğduğunu düşünüyorum: Bu kişiler rast geldikleri bazı ağaç gövdelerinde, çamurda veya daha başka malzemelerde az bir çalışmayla doğa tarafından yaratılan yüzlere dönüştürülecek bazı çizgiler gördüler. Bu konuda düşünmeye başladılar, sabırla çalışarak herhangi bir parçanın eksik kalmaması, bunların tam tamına benzeyerek neredeyse gerçek gibi görünmesi ve mükemmel şekilde bitirilmesi için gönüllerinden geçtiği şekilde neler ekleyip çıkartabileceklerini görmeye çalıştılar (Alberti, 2015: 75).

Alberti'nin ifadesi sanatın ortaya çıkışına dair bir tahmin ileri sürerken Da Vinci Pareidolia'yı resim sanatı üstüne yazdığı defterlerin dokuzuncu kısmında, resamlara bir teknik olarak önermiştir:

Çeşitli lekelerle dolu veya farklı taş türlerinin görüldüğü duvarlara bakarsanız ve bir manzara fikri önerecekseniz, orada, duvarın içinde, dağlarla, nehirlerle, kayalarla, ağaçlarla, ovalarla, geniş vadilerle ve çeşitli tepe gruplarıyla süslenmiş birkaç farklı manzara görebilirsiniz; Ayrıca savaşı ve hızla hareket eden figürler ile yüzlerin ve tavırların garip ifadelerini ve sanat türleriyle birleştirebileceğiniz sonsuz şeyler izleyebilirsiniz ([Da Vinci: 2](#)).

Bu noktada, Rollo May'in, yaratıcılığın bir yoğunlaşma anında ortaya çıkmasına yaptığı vurgu hatırlanmaktadır. "Yaratıcılık, bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır" (May, 2005: 76). Karşılaşma, sanatçının bir manzarayla ya da tamamen içsel bir hayalle karşılaştığı, onun tarafından emilip, içine gömüldüğü andır. Esas olan ise, içine gömülmenin ya da yoğunlaşmanın derecesidir. Karşılaşılan nesne, manzara, hayal, vb. sanatçıda bu yoğunlaşmanın derecesine bağlı ölçüde coşku uyandırır ve bu şekilde bir esere dönüşür. Aynı yaklaşım Michelangelo'nun, her taş bloğunda gizlenmiş bir heykel olduğuna ve sanatçının görevinin bunu açığa çıkarmak olduğuna dair düşüncesinde de görülmektedir (michelangelo.net).

Alberti ve Da Vinci'nin pareidoliayı deneyimlemeyi, yapıt üretimine yönelik bir teknik olarak ele almalarının yanı sıra, sanatçıların izleyeni bu imgeler çağlayanına, bilinçli olarak sürüklemeyi amaçladığı örnekler de bulunmaktadır.

Giotto'nun 1300 yılında Assisi Bazilikası için yaptığı, Aziz Francis'in ölümünü simgeleyen fresko (Görüntü 1) ilginç bir detaya sahiptir. Aziz Francis'in ölümünü gösteren sahnede bulutların en sağında gülümseyen, boynuzlu bir portrenin profili yer almaktadır. Yüzerce yıl fark edilmeyi bekleyen detay İtalyan sanat tarihçisi Chiara Frugoni tarafından 2011'de keşfedilmiştir (Aldern, 2011).



**Görüntü 1:** Aziz Francis'in Ölümü, Giotto, 1300

<https://www.italymagazine.com/featured-story/devils-face-uncovered-famous-giotto-fresco>

Sanat yapıtında pareidoliayı, Giotto'nun yöntemine benzer şekilde kullanan bir diğer sanatçı da Andrea Mantegna'dır. 1502 tarihli Erdemin Zaferi eserinde gökyüzünde beliren yüz ve 1459 tarihli San Sebastian'da gördüğümüz atlı şövalye (Görüntü 2) bulutlardan oluşturulmuştur. Bu gizli imgeler, kötülüğün var olduğu yerde öte dünyaların ya da göklerdeki bir kurtarıcının hatırlatıcısı gibi mesajlar iletmek üzere görev yapmış olmalıdır.



**Görüntü 2:** San Sebastian, Andrea Mantegna, 1459

<https://secretimages.org/2019/10/19/andrea-mantegna-st-sebastian-c-1459/>

Giotto ve Mantegna gibi pareidoliayı tasarlayarak yapıtlarında kullanan XVI. yüzyıl sanatçısı Giuseppe Arcimboldo, bu yöntemi üslup ve amaç edinmiştir. Portreleri nesnelere inşa etmiş ve böylece aynı anda natüremortlar resmetmiştir. Portrelere natüremortlar saklayan sanatçının üretimlerinin başka bir safhası da, natüremortlarına portreler saklamak olmuştur. (Görüntü 3) Kapağı aralanmış bir tabak yiyeceği resmettiği tablo ters çevrildiğinde şapkalı bir insan yüzüne dönüşmüştür. Aynı şekilde bir leğen dolusu sebze ya da bir sepet dolusu meyvenin tablo

ters çevrildiğinde bir portreyi çağrıştırması, mevsimler portrelerinden, garson, kütüphaneci ya da ateş, su, hava ve toprağı temsil eden portrelerindeki natürmortlardan farklıdır. Bu portrelerin okunması kolay birer inşa olduğu söylenebileceken, natürmortlarına portreler sakladığı ve izleyene açıkça pareidolia deneyimi yaşatmayı planladığı yapıtları daha gizemli, Roland Barthes'in ifadesiyle şifreli bir dile sahiptir:



**Görüntü 3:** Aşçı, Giuseppe Arcimboldo, 1570

Barthes, R. (2014). Arcimboldo. Madrid: Casimiro libros

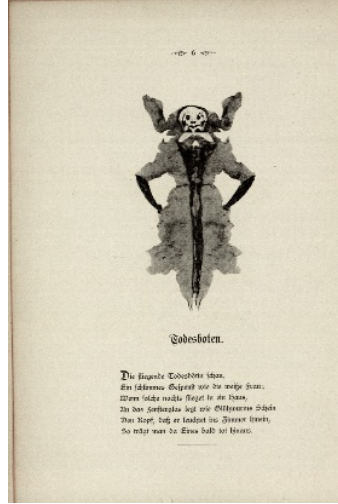
Arcimboldo şifrelemektedir: şifrelemek, gizlemek ve aynı zamanda gizlememek anlamına gelir; genel anlamıyla göz, detayın çekiciliğine kapıldığında mesaj gizlidir: ilk olarak meyve ya da hayvan yığını görür: ufak bir uzaklaşma çabası sayesinde, algı seviyesini değiştirerek başka bir mesajı yakalar, küresel anlamı, "gerçek" anlamı algılamaya izin veren bir deşifre kodu olan hipermetrop cihazı gibi yakalar (Barthes, 2014: 17).

Rönesans ve Barok dönem ressamlarının pareidoliayı bu kadar ustalıkla kullanarak yapıtlarında mistik bir ambiyans oluşturması yapıta farklı hikâyeler sığdırmalarını sağlamış ve anlam alanını genişletmiştir. Fakat pareidoliaya özgü, var olmayan bir imgeyi çağrışım yoluyla görme deneyimini yaşattığını söylemek imkânsızdır. Bu yapıtlarda bilinçli kurgulanmış pareidolia simülasyonları mevcuttur. Sanatçının kurduğu tuzak açıkça görülmektedir. Bu yüzden bilinçli kurgulanmış bu pareidoliaların, Rus psikiyatru Kandinsky tarafından tanıtıldığı şekilde bir halüsinasyon olmadığı hatırlanmalıdır.

Kurgulanmış pareidoliaya bir başka örnek de antropomorfik manzara resmidir. 1566'da Calvinistlerin ikonoklastik düşüncelerine karşı "ikonoklasmin alegorisi" isimli bir gravür yapan Marcus Gheeraerts, bir rahibin başını figürlerden oluşan bir istiftenden oluşturmuştur. Özellikle XVII. yüzyıl Hollanda ressamları arasında yaygınlaşan bu tür; Athanasius Kircher'in, 1645 yılında Dinocrates'in Athos dağınyı yontarak Büyük İskender'in heykelini yapmak arzusundan söz eden hikâyeden esinlenmesiyle başlamıştır. XVII. yüzyılda Joos de Momper insan biçimli tepeler resmederek mevsimleri betimleyen bir seri üretmiş, Wenceslaus Hollar, Matthew Merian, Johann Martin Will, Claude François Fortier gibi birçok ressam manzaranın içine gömülü insan figüründen oluşan resim ve gravürler yapmışlardır.

XIX. yüzyılda ise bu konuya yaklaşım daha çok bireysel deneyimler bağlamında kullanılmaya başlanmıştır. Pareidolia Victor Kandinsky tarafından tanıtılmadan önce, 1857'de ünlü doktor ve Alman şair Justinus Kerner tarafından kullanılmıştır.

Justinus Kerner, (Görüntü 4) üzerine mürekkep damlayan kâğıdı katlayarak tesadüf sonucu elde ettiği simetrik formları yapıta dönüştürmüştür. Bu yöntemle elde ettiği formların üzerine detaylarını çizimle ekleyerek, kendi gördüğü imgeleri, izleyen için de görünür kılmış ve bunlar hakkında şiirler yazmıştır (Montiel, 2002). Bu şiirler ve çizimlerden oluşan ve leke ile yazmak anlamına gelen Klecksographien başlıklı kitabı 1890 yılında yayımlanmıştır.



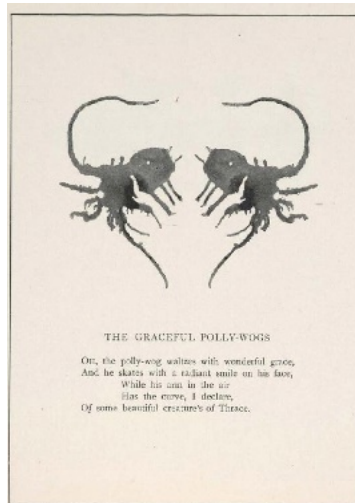
**Görüntü 4:**Klecksographien'den bir sayfa, Justinus Kerner, 1890

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kerner1890/>

1896 yılında Amerika'da Ruth Mc Enery Stuart ve Albert Bigelow Paine, Kerner ile aynı yöntemi kullanarak illüstre ettikleri yaratıklardan oluşan bir kitap yayımlamışlardır. (Görüntü 5) "Gobolinks or Shadow-Pictures For Young and Old" başlıklı kitabın her bir sayfasında mürekkep lekesiyle oluşturulmuş imgeler ve ne olduklarını tanımlayan birkaç dize şiirler mevcuttur.

Görüntü 5'te yer alan sayfada, mürekkep lekesiyle ilgili şu dizeler yazılmıştır:

"ZARIF KURBAĞA YAVRULARI / Ah, kurbağa yavrusu müthiş bir zerafetle vals eder / Yüzünde ışıldayan bir gülümsemeyle kayar / Kolu havadayken / Virajı alır, anlatırım / Trakya'nın güzel yaratıklarından birini."



**Görüntü 5:** Gobolinks or Shadow-Pictures For Young and Old'dan bir sayfa, Ruth Mc Enery Stuart ve Albert Bigelow Paine, 1896

<http://read.gov/books/pageturner/2002juv17793/#page/14/mode/2up>

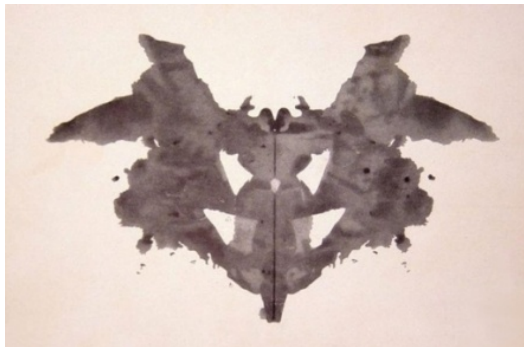
### 3-XX. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE

Ruth Mc Enery Stuart, Albert Bigelow Paine ve Justinus Kerner'in kitaplarında ilk kayıtlı kullanımlarını gördüğümüz simetrik mürekkep lekeleri XX. yy.'da Rorschach testiyle (Görüntü 6) psikanaliz materyaline dönüşmüştür.

Rorschach testi, Hermann Rorschach tarafından 1921 yılında yayınlanan bir psikoanaliz yöntemidir.

Rorschach, Kerner'in de uyguladığı gibi mürekkep damlatılan kâğıtları ikiye katlayarak simetrik şekiller oluşturmuştur. Mürekkep lekelerinin bulunduğu 10 yapraklık serinin katılımcı tarafından sırayla yorumlanması ile gerçekleştirilen test, katılımcının yorumları üzerinden kişilik ve duygu durumlarını analiz eden bir yöntem geliştirmiştir.

Testin uygulandığı kişilerin yalnızca bu şekillerde ne gördükleri değil, verdikleri cevaplar için kaç saniye düşündükleri, cevaplardaki yinelemeler, ne tür kelimeler kullandıkları, cevapların banallığı ya da orijinalliği, sembolizasyonu, soyutlanması, görünenin uzak, yakın, arkadan önden oluşu ve daha birçok unsur değerlendirmeye alınmaktadır.



**Görüntü 6:** The First Of The Blots Of The Rorschach Inkblot Test

<https://www.wikizero.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpSb3JzY2hhY2hfYmxvdF8wMS5qcGc>

Rorschach testi 1984 yılında Andy Warhol'a (Görüntü 7) ilham kaynağı olmuştur. Var olan popüler görselleri yapıtlarında kullanan sanatçının ilk kez bu çalışmasında üslubunun dışında bir seri yapıt ürettiği görülmüştür. Ancak Warhol, testteki mürekkep lekelerinin katılımcılar tarafından üretildiğine dair bir yanılgıya kapılmış ve bir tarafını kendi boyadığı tuval bezini katlayarak simetrik lekeler üretmiştir.



**Görüntü 7:** Rorschach, Andy Warhol, 1984

<https://www.moma.org/collection/works/79749>

“Hastane gibi yerlere gittiğinde, sana çizim yapmanı söyleyerek Rorschach testi yaptıklarını sanıyordum. Keşke hazır bir set olduğunu bilseydim” (moma.org)

Warhol bu ifade ile, teste tabi tutulanlar tarafından yapılan çizimlerin doktorlar tarafından yorumlandığını sandığını açıklamıştır.

Oysa elbette, Rorschach testi kişilerin aynı lekelerde gördüğü imajlardaki farklılık ve bunların yansıttığı ruhsal durumu analiz etmek üzere yapılmaktaydı. Türkiye’deki ilk klinik psikoloğu olan Doç.Dr. Yani Anastasiadis’in ‘insan ruhunun röntgen filmi’ (Güneri, 2016: 17) olarak tanımladığı Rorschach testi, kişilerin kabul edilmesi güç fikir ve duygularını kendinden dışa aktaran ve bir tür ego savunma mekanizması olan projeksiyon (yansıtma) kavramı ile tanımlanmaktadır. Projektif bir test olan Rorschach testi, uyarının sınırlarını çizdiği gerçekliğin fanteziyle birleşmesi sonucu ortaya çıkan imgeler yoluyla, davranışın bilinçdışı yönlerini ortaya çıkarmaktadır.

Rorschach testinde olduğu gibi, pareidolia deneyiminin yaşanmasına kaynaklık eden bilinçdışındaki imajlar, sanatçılar için zengin bir dağarcık oluşturmaktadır. Frieda Fordham, Jung’un kuramında sanatçıların ve müzisyenlerin çoğunun örnek olduğu “içe dönük tip” olarak sınıflandırılan kişilik türünden bahsederken pareidoliayı sıkça deneyimlediklerini belirtmiş ve bu durumun kaynağının bilinçdışında yer aldığını vurgulamıştır:

Genellikle zihinleri kolektif bilinçdışından gelen imajlarla doludur. Gerçeğin tam ve kesin bir gözlemi bile öznel etkenin çalışmasını engellemez. Bu insanlar otobüs ve tramvaylara bakarken bile ateş kusan canavarlar, insan yüzlü ağaçlar ve birden canlanan cansız maddeleri düşünürler. Gerçekte orada olmayan kişileri gördüklerini sanırlar ve ruhlarla garip deneyimleri olur. Duyuşun karşısı olan işlev sezgidir. Ancak sezgi de duyuş gibi akılcı olmayan bir işlevdir. Jung’a göre ‘Sezgi, bilince yabancı olan ve bilinçdışı aracılığıyla yol alan gerçeklerin algılanışıdır’ (Fordham, 1999: 52).

Fordham’ın, Jung’un sınıflandırdığı içe dönük kişilik tipini açıklarken üzerinde durduğu sezgisel yaklaşım konusu, sanatçılarda sıkça bulgularanan bu türün, bilinçdışındaki imajlarla ilişkisidir. 1912’de ‘Analitik Psikoloji’yi oluşturan Jung bilinçdışını şöyle tanımlamıştır:

Bir zamanlar bilincimde olan, ama şimdi unutmuş olduğum; bilincimin fark etmediği ama duyularım tarafından algılanan her şey; bütün bunlar, niyet veya dikkat etmeden, yani bilinçsizce, hissettiğim, düşündüğüm, hatırladığım, istediğim ve yaptığım; İçimde hazırlanan ve daha sonra bilincime ulaşacak olanlar; tüm bunlar bilinçdışının içeriğidir (Jung, 2010: 205).

Jung’un sıklıkla üstünde durduğu kişisel ve kolektif bilinçdışında biriken verilerden yansıyan imaj, Rorschach testinde ve diğer gündelik pareidolia deneyimlerinde, benzerliklere göre sınıflandırılmış bir dağarcıktan zihnimize atanmaktadır. Gombrich de Rorschach testindeki simetrik lekeleri bir kelebek ya da yarasaya benzettiğimizde bu mekanizmanın devrede olduğundan şu ifade ile söz eder: “Böyle rastlantı ürünü oluşumlarda gördüklerimiz, tinsel dünyamızda depoladığımız nesne ya da görüntüleri bu oluşumlarda saptama yeteneğimizi temel almaktadır” (Gombrich, 1992: 183).

Örneğin Picasso, bir bisiklet selesini bir boğanın başı ve gidonunu da boynuzları olarak hayal ettiğinde, boğa başındaki en yalın geometrinin yardımıyla zihnimizdeki sınıflandırmaya denk gelen imajları kullanmıştır.

Gözlerin yerini tutacak simetrik iki yuvarlak şekil ve ağız burun yerine geçebilecek çizgilerin bir aradalığıyla algılanan yüz imgesi pareidolia’nın en sık rastlanan formudur. Çünkü insanoğlunun dünyaya gözlerini açtığı andan itibaren en çok iletişim kurduğu imge insan yüzüdür. Picasso’nun (Görüntü 8) üst üste koyduğu iki oyuncak arabayı bir babunun yüzü yerine kullanmış olması pareidolia’nın bu en genel halinin sanat üretimindeki esprili bir örneğidir.



**Görüntü 8:** Baboon and The Young, Pablo Picasso, 1951

<https://www.pablocicasso.org/baboon-and-young.jsp>

Gombrich de pareidoliadan söz ederken, Picasso'nun babun heykelini şu ifadeyle örnek göstermiştir:

Ancak ruhbilim alanında bu olay, çoğunlukla "yansıtma" (Projection) diye adlandırılmaktadır. Bu bağlamda olmak üzere, tıpkı bulutların biçimleri imgelemimize seslendiğinde, çok farklı nesnelere bulutlara yansıtmanın gibi, bir yüzün bildiğimiz biçimlerini de bir otomobile yansıtırız (Gombrich, 1992:112).

Gombrich'in Picasso'nun heykelinden söz ederken projektif olarak tanımladığı; pareidolia türünden deneyimleri analize devam ederken A.Cozens'in 1785 tarihinde yayınlanan A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape (İmgelemi Peyzaj Motiflerinin Bulunması Yönünde Teşvik Etmenin Yeni bir Yöntemi) adlı eserinden şu cümleleri aktarmıştır:

Çiziktirmek...düşüncelerin tinsel düzeyden kağıda dökülmesi demektir... Lekelemek, çeşitli biçimlerde lekelerin üretilmesi...çeşitli düşünceler için bize esin kaynağı olabilecek, rastlantısal nitelikte oluşumların yaratılmasıdır... çiziktirmek, düşünceleri sergilemektir; lekelemek ise bu düşüncelerin oluşmasını desteklemektir (Gombrich, 1992: 185).

Cozens'in önerisi son derece nettir. Çizmek, zihinde tasarlanmış bir imajı kağıda dökerken, kağıtta lekeler oluşturmak bunun öncesinde, çizilecek olan imajın çağrışımına yardımcı olmaktadır. Cozens bu yapıtında peyzaj çalışacak kişilere, tıpkı Leonardo da Vinci ve Leon Battista Alberti'nin yaptığı gibi rastlantısal mürekkep lekelerinden ilham almalarını da tavsiye etmiş ve bu tavsiyeyi Justinus Kerner'den önceki asırda, Leonardo da Vinci'nin ifadelerini dikkate alarak yazmıştır (Gombrich, 1992:188).

Bu noktada Gombrich Jung'un bilinçdışı kavramını haklı çıkaracak şekilde bir hatırlatmada bulunur; Cozens'in tavsiyesine uyan sanatçıların dağarcığında hali hazırda bulunan peyzaj imajları da, bu ilhamda büyük rol oynamaktadır.



**Görüntü 9.** Tecavüz, Rene Magritte, 1945

<https://www.renemagritte.org/rape.jsp>

Gerçeküstücü sanatçı Rene Magritte 'Tecavüz' başlıklı resminde bir kadın portresinde yüzün yerine çıplak bir kadın torsu yerleştirmiştir. Başka pek çok yapıtını daha, metaforlar üstüne kuran sanatçının kadın torsunu yüz yerine yerleştirmiş olması Picasso'nun oyuncak otomobile bakışıyla aynı bakıştır. Gözler, burun ve dudaklar yerine göğüsler, göbek deliği ve genital organı örten tüyler geçmiştir. Sanatçı, bedenin sosyal yaşamda iletişim kurulan kısmı olan yüze bir kadın bedenini yerleştirerek, kadın kimliğini, kadın bedeni ile temsil etmiştir. Magritte'e ait "Gördüğümüz her şey başka bir şeyi saklar, biz her zaman gördüğümüzün ne sakladığını görmeye çalışırız" (renemagritte.org) ifadesi buna benzer başka yapıtlarında da sıkça kullandığı metaforları açıklamaktadır.



**Görüntü 10.** In Voluptate Mors, Philippe Halsman ve Salvador Dalí 1951

<https://www.artnet.com/auctions/artists/philippe-halsman/salvador-dali-in-voluptate-mors-new-york>

Salvador Dalí de kurgulamış olduğu pareidoliayı fotoğraf sanatında uygulamıştır. Yedi çıplak model ile oluşturduğu kompozisyonu (Görüntü 9), siyah bir fon ve gerekli yerlerde kullandığı siyah örtü yardımıyla objektife bir kuru kafa gibi göstermeyi başarmıştır. Dalí'nin Fotoğraf sanatıyla ilgili ifadesi, insan zihninin filtresine maruz kalmamış görüntünün saflığına vurgu yapmaktadır:

Nasıl bakacağını bilmek, tamamen yeni bir manevi öğrenme sistemidir, nasıl bakacağını bilmek bir icat şeklidir. Ve hiçbir icat, Zeiss'in kirpiksiz, anestetik bakışıyla yarattığı kadar saf olmamıştır (Revenga, 1983).



Dali'nin ifadesinden, görüntünün insan gözüne ulaşmadığı sürece saflığını koruduğunu, göze ulaştığındaysa zihnin algısıyla yorumlanarak anlamının değiştiğini belirttiği anlaşılmaktadır. Bakan kişinin gözüne ulaşan saf görüntü, imgeler dünyasının zihinde yarattığı sınıflandırmalar sonucu bir şey olarak algılanmaktadır. Bu algı bakan her kişi için farklıdır. Fakat Dali'nin fotoğrafındaki kurgu ya da daha önce ele aldığımız kurgular, görülmesi isteneni bakan kişiye dikte eder ve zihnini bir sınıflandırmaya yöneltir.

Bu fotoğrafının yanı sıra Dali'nin birçok başka eserinde daha Arcimboldo benzeri şifrelemelere rastlanmaktadır.

Silvano Arieti, Dali'nin her zaman yarattığı gerçeküstü imgeleri, Von Domarus ilkesinin birincil süreç olarak tanımladığı düşünce biçimiyle kurguladığından söz etmiştir. Birincil süreç, yani paleolojik süreç, mantık taşımayan süreçtir. Birincil süreçte (paleolojik süreç de denir) iki şey arasında bir benzerliğin bulunması onları özdeş düşünmek için yeterli bir sebeptir. Ve Jung'a göre de sanatta ve bilimde yaratıcı faaliyetler sadece ikincil süreç, yani bilişsel deneyimler etkisiyle değil, birincil süreç düşüncesinin de etkisiyle ortaya çıkmaktadır (Arieti, 2016: 97).



**Görüntü 11:** Sonsuz Muamma, Salvador Dali. 1938

<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/endless-enigma>

Arieti, Von Domarus ilkesine göre şeyler arasındaki özdeşliğin, paleolojik düşüncede yükleme bağlı olarak şekillendiğinden söz etmektedir. Örneğin ikincil süreç, yani normal düşünce sürecinde bir elma başka bir elma ile özdeştir. Ancak paleolojik düşünce süreci olarak tanımlanan birincil süreçte, bir elma, mesela annenin memesıyla özdeş olabilir. Salvador Dali'nin 1936 tarihli İstakoz Telefon yapıtında, telefonun ahizesi yerine bir istakoz yerleştirmesi biçimsel benzerliğinden ötürü, bakan kişinin algısını da ikna etmektedir.

Sanatçı, pareidolia gibi algısal fenomenlerle ve bilinçdışı ile daha çok meşgul olmaya, Görünmeyen Adam ve Paranoyak Yüz adlı tablolarındaki çift imgelilik ile başlamıştır. Bu yöntemle ürettiği bir başka eser; Sonsuz Muamma'da (Görüntü10) iç içe geçmiş olarak bir mandolin, meyva tabağı, kiklop Kreten'in yüzü, bir tazı, bir mitolojik hayvan ve iki kişi görünmektedir. Salvador Dali, Paranoyak Eleştirelilik olarak tanımladığı bu kendine has yöntem hakkında şu ifadeyi kullanmıştır:

Aslında ben sadece, bilinçaltımın bana emrettiklerini, yani hayallerimi, uykuda gelen imgeleri ve görüntüleri, Freud'un keşfettiği karanlık ve sansasyonel dünyanın her türlü somut ve usdışı görüngülerini hiç yargılamaksızın ve mümkün olduğunca eksiksiz bir biçimde kayda geçiren bir otomattan ibaretim (Teixidor, 2008:18).

Dali'nin Sonsuz Muamma tablosunu ele alan Arieti (2016: 261), Dali'nin yapıtlarındaki iki üç imgeliliği ve metamorfozu Dali'nin oyun olarak kurgulamadığını, birincil süreçten aktardığını belirtir.

Ayrıca Arieti, Paranoyakların ayırksız zihinlilikleri sebebiyle çift imgelere karşı daha duyarlı olduklarını söyleyen Dali ile aynı fikirde olduğunu da belirtir (Arieti, 2016: 261). Dali'nin paranoyak-eleştirelilik olarak adlandırdığı yöntem ile resmettiği imgelerin, birincil süreçteki özdeş anlamlarını tahmin etmek güçtür. Arieti'nin yorumuna göre de gerçek anlamlar aramanın gereği yoktur; Dali'nin kurguladığı imgeler kendi içselliğinde yaptığı gezintilerin ürünüdür.

İçerikteki akıldışılık gerçeklikle bağdaşsın diye değildir. Ancak gerçekliğin bir kısım yanlarını benimser. Sonuçta gerçeklik ve akıldışılık gerçeküstücü bir biçimin oluşmasına birlikte katkıda bulunurlar. Öte yandan Dali, ikincil sürecin egemen olduğu topraklardan gelip birincil süreç ülkesinde dolaşan bir kâşiftir. Söz edilen birincil süreç ülkesi Dali'nin kendi ruhudur. Dali kendisini keşfetmenin peşindedir (Arieti, 2016, s. 263).

Eserlerinde düşsel öğeler kullanan bir başka İspanyol, fakat güncel sanatçı, Din Matamoro da farketmediği pareidoliaları ve deneyimlediği çağrışımları izleyiciye aktaran yapıtlar üretmiştir. 2017 yılında sergilediği En el Aire (Havada) serisinde (Görüntü 11), meyve ve sebzeler ile hayvan imgeleri arasında keşfettiği benzerlikleri fotoğraflamıştır. Yiyeceklerin çağrıştırdığı farklı imgeler üzerinde duran Matamoro'nun, Picasso ile aynı yöntemi kullanmış olduğu söylenebilir. Her iki sanatçı da zihinlerinde nesnelere biçimlerine göre sınıflandırmış ve biçimsel olarak bu sınıflara dahil olabilecek başka nesnelere yer değişikliği yapmışlardır.



**Görüntü 12:** En El Aire, Din Matamoro, 2017

<https://www.laventanadelarte.es/exposiciones/galeria-combustion-espontanea/madrid/madrid/din-matamoro-in-out-/29072>

Fotoğraf sanatçısı Chema Madoz da nüktedan zekâsıyla, nesnelere çağrıştırdığı farklı imajları kullanmış, bu dili üslup edinmiştir. Ahşaptaki bir budak izini fotoğrafta bir kibritin alevi olarak (Görüntü 12), sokaktaki bir ızgarayı bulaşıklık ya da bir içki kadehini bir kadının cinsel organı olarak göstermiştir. Nesnelere başka nesnelere ya da mekânlarla bir araya getirilerek beklenmedik görüntüler kurgulamış, böylece izleyicinin algısını yöneterek yeni bir düşünceye teşvik etmiştir.



**Görüntü 13:** Chema Madoz

<https://clubdefotografia.net/chema-madoz/chema-madoz-cerilla/>

#### 4.SONUÇ

Araştırma kapsamında, pareidolia deneyiminin sanatçının üretimine etkisi iki şekilde gözlenmiştir. Biri sanatçının yapıta kurguladığı pareidolia, diğeri sanatçının bireysel pareidolia deneyiminin yapıta dönüşmesidir.

Sanatçının kurguladığı pareidolianın daha çok, detaylar arasında keşfedilmeyi bekleyen şifreli bir gizem olarak tasarlandığı görülmüştür.

Giotto'nun XIV. yüzyıla ve Mantegna'nın XVI. yüzyıla tarihlenen eserleri pareidolia fikrini ilahi bir mesaj olarak sunan örneklerdir. Bu kullanımın sebebi ise açıkça dönemin sanatındaki dinsel etkilerde aranmalıdır. Araştırma kapsamında ulaşılmış ilk örnekler olsalar da, insan beyninin Giotto ve Mantegna'dan çok önce bu çağrışımlardan ilham almamış olduğunu düşünmek haksızlık olur. İlk çağ insanının doğadaki bir kayayı ya da ağaç parçasını bir hayvana benzetmiş olması ya da tanrılardan bir mesaj gibi değerlendirmesi, onu kutsal sayması, yontu ya da boya ile biçimin geri kalanını tamamlamış olması çok muhtemeldir. Rönesansı, sanatçı kavramının oluşmaya başladığı dönem olarak değerlendirdiğimizde, günümüze ulaşan örneklerin bu dönemden itibaren çoğalması doğal karşılanabilir. Ayrıca Rönesans ile birlikte manzaranın resmedilmeye başladığı, fakat konunun hala insandan uzaklaşmadığı Avrupa sanatında, antropomorfik manzara resimleri insanın doğayla hem hal olduğu, insanın doğanın içinde eridiği bir ilüzyon olarak karşımıza çıkmıştır.

Sanatçının bireysel pareidolia deneyiminin yapıta dönüşmesi sürecinde ise, bilinçdışından yansıyan imgenin, izleyeni yönlendiren bir dokunuşa ihtiyaç duyduğu bulgulanmıştır. Leonardo da Vinci'nin ve Battista Alberti'nin, sanatçıları bulutlara, ağaçlara, kayalara bakıp, çağrıştırdıkları imgeleri resmetmeleri yönünde teşvik etmeleri, Michelangelo'nun her taş bloğunda bir heykel olduğu dair savı, yine Rönesans dönemi ve sonrasında karşımıza çıkan sanatçı olgusuna ait bir yaklaşımdır.

XX.yy'a bakıldığında ise, ruh bilim alanında bilinçdışı, bilinçaltı gibi kavramların ortaya konmasının sanatçıların üretimlerini oldukça etkilediği görülmüştür. Psikolojiye ait kavramların entelektüel ortamda yarattığı heyecan, sanatta da bu kavramlarla yakınlık kurulmasını sağlamıştır. Böylece düşlerin ve serbest çağrışımların ürettiği fantastik gerçeklik, sanat üretiminde etkisini sıkça göstermeye başlamıştır.

Dali ve Magritte gibi bazı sürrealistler bilinçaltı, otomatizm, aktif imgelem gibi yöntemlerle yola çıkmış, bilinçdışı deposundan yansıyan ve metaforlarla örülü içsel dünyalarını izleyiciye sunmuşlardır.

Bu imgelere dair Silvano Arieti'nin yorumlarından faydalanılmıştır. Arieti'nin tespitlerine göre, Dali'nin eserleri incelendiğinde, bilinçdışındaki imgeler arasında, çağrışımlar yoluyla özdeşlik kurmada, paleolojik süreç etkindir.

Bilinçdışındaki bu çağrışım, Rollo May'in yaratıcılığı tanımlarken sözünü ettiği, sanatçının kendi dünyasıyla karşılaşması yoluyla ortaya çıkmaktadır. May'in, sanatçının kendi dünyası olarak işaret ettiği, bilinçdışındaki imge deposudur. Sözü edilen karşılaşma elbette sadece pareidolia benzeri bir görü ile gerçekleşmez. Fakat pareidolia, sanatçı için bu tür bir karşılaşma ve içine gömülme anı olarak üretime katkı sağlayabilmektedir.

#### Kaynakça

Alberti, L. B. (2015). Resim Üzerine ve Heykel Üzerine (A.Erol, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık

Arieti, S. (2016). Büyülü Bireşim Yaratıcılık (Y. B. Doğan, Çev.). Ankara:K.K.M. Yayınları

Barthes, R. (2014). Arcimboldo. Madrid: Casimiro libros

Blom, J. D. (2010). A Dictionary of Hallucinations. NewYork: Springer Science Business Media LLC springer, London: Dordrecht Heidelberg

Fordham, F. (1999). Jung Psikolojisi (A.Yalçiner, Çev.). İstanbul: Say Yayınları

Gombrich, E. H. (1992). Sanat ve Yanılsama (A.Cemal, Çev. ). İstanbul:Remzi Kitabevi

Jung, C. G. (2010). Arquetipos e Inconsciente Colectivo Madrid: Paidos

May, R. (2005). Yaratma Cesareti (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Güneri, E. (2016). Rorschach Testi: Dinamik-Diagnostik Yaklaşım. İstanbul:Gelişim Üniversitesi yayınları

## Elektronik Kaynakça

Aldern, N. (11 10 2011).Devil's Face Uncovered In Famous Giotto Fresco. 8 Ekim 2021 tarihinde <https://www.italymagazine.com/featured-story/devils-face-uncovered-famous-giotto-fresco> adresinden erişildi.

Da Vinci, L. El tratado De La Pintura. 05 Kasım 2021 tarihinde, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154424.pdf> adresinden erişildi.

David. 1 Kasım 2021 tarihinde <http://www.michelangelo.net/it/david/> adresinden erişildi.

Teixidor, M.A. (2008).İstanbulda Bir Sürrealist.2.11.2021 tarihinde, <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sites/default/files/pages-from-dali.pdf> adresinden erişildi.

Kerner, J. Kleksographien. 05.Kasım.2021 tarihinde, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kerner1890/> adresinden erişildi.

Montiel, L. (Ocak 2002). Kleksografias De Justinus Kerner. 5 Ekim 2021 tarihinde [https://www.researchgate.net/publication/28319321\\_Kleksografias\\_de\\_Justinus\\_Kerner](https://www.researchgate.net/publication/28319321_Kleksografias_de_Justinus_Kerner) adresinden erişildi.

Müri,R., Göbel,N. (15 Temmuz 2020) See Faces In The Clouds?It Might Be A Sign Of Your Creativity. 3 Kasım 2021 tarihinde <https://psyche.co/ideas/see-faces-in-the-clouds-it-might-be-a-sign-of-your-creativity> adresinden erişildi.

Mc Enery S.R. Bigelow P.A. (1896). Gobolinks or Shadow-Pictures For Young and Old. 1 Ekim 2021 tarihinde <http://read.gov/books/pageturner/2002juv17793/#page/14/mode/2up> adresinden erişildi.

Rene Magritte. Rene Magritte Quotes. 20 Ekim 2021 tarihinde <https://www.renemagritte.org/rene-magritte-quotes.jsp>, adresinden erişildi.

Revenga,L. (2 Mayıs 1983).Dali y la fotografia. 20 Ekim 2021 tarihinde [https://elpais.com/diario/1983/05/02/cultura/420674407\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/05/02/cultura/420674407_850215.html) adresinden erişildi

Warhol, A. (1984). Rorschach. 10 Ekim 2021 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/79749> adresinden erişildi.

## ÇAĞDAŞ TÜRK SERAMİK SANATININ USTA ÖĞRETİCİSİ: HASAN TOGAY HASAN TOGAY: THE MASTER TRAINER OF MODERN TURKISH CERAMICS ART

*Eyüp Dağdelen, Seramik ve Cam Anasanat Dalı, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
eyupdagdelen54@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-5935-8360*

*Doç. Elif Ağatekin, Seramik ve Cam Bölümü, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
elif.agatekin@bilecik.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-4193-6246*

### Öz

Bulgaristan göçmeni bir çömlekçi ustası olan Hasan Togay, yaşamı boyunca seramiğe ilgi duyanlara ve özellikle sanat dünyasının pekçok saygın ismine Göksu'daki mütevazı, basık tavanlı ve loş ışıklı çömlekhaneinde bilgi ve deneyimini arttırarak yardımcı olmuştur. Yıllarca o küçük imalathanede farklı disiplinlerden gelen birçok sanatçının tornalarını çekmiş, Akademide o dönem seramik atölyesinde öğretilmeyenleri öğretmiş, İstanbul'daki özel atölye sahiplerine ve okullara çamur hazırlamış, eğitim vermiş, başlangıçta odunlu olan fırınına onlar için de yakmış, 35 tane çırak yetiştirmiş kısacası ondan yardım isteyen herkesle bilgisini, malzemesini, emeğini ve mekânını cömertçe paylaşmayı bilmiş bir insandır. Hasan Togay; mütevazı, çalışkan, hoşgörülü, yardımsever ve candan kişiliğiyle yalnızca ressam ve heykaltıraşların değil aynı zamanda bugün Çağdaş Türk Seramiği'nin duayenleri arasında kabul edilen birçok sanatçının mesleğe başladığı ilk dönemlerden itibaren yanlarında olmuş, onlara destek vermiş, karşılaştıkları sorunlara çözüm bulmuş bir usta öğretici olarak her zaman derin bir saygıyla anılmaktadır.

Bu araştırmada Hasan Togay'ın erken dönem Çağdaş Türk Seramik Sanatı'nın oluşumundaki katkısı; kendisini tanıyan tanıklarla yapılan röportajlar, televizyon programları, akademik yayınlar, pek çoğu bugün aramızda olmayan sanatçıların kitap ve kataloglarında yer alan anılar üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Hasan Togay, Hasan Usta, Çömlekçi, Göksu, Usta Öğretici*

### Abstract

*An immigrant from Bulgaria, Hasan Togay was a pottery master. He helped many distinguished artists and people who were interested in ceramics in his plain, low-ceiling and dim pottery workshop located in Göksu. He made necessary Wheel thrown touches on the works of many artists from various disciplines for many years in this small workshop. He taught some hints and details which were not taught at universities at those times and he prepared potter's clays for schools and private workshops. He also fired his kiln for them and trained 35 apprentices throughout his life. In short, he generously shared his knowledge, his materials, his labor and his workshop with those who ask for his help. Hasan Togay as a humble, tolerant helpful and sincere person, he is honored with great respect because he helped many outstanding people including painters and sculptors as well as many artists from Modern Turkish*

*Ceramics art starting from their first years in the field and greatly supported them and found solutions to the problems they faced.*

*This text will try to explain Hasan Togay's contribution to the development of early period Modern Turkish Ceramics Art through interviews done with people who knew him, TV programs, academic publications and memories published by many artists in their books and catalogues.*

**Keywords:** Hasan Togay, Master Hasan, Potter, Goksu, Master Instructor

### **Genişletilmiş Öz**

Hasan Togay, Osmanlı Devleti'nin hızla toprak ve güç kaybettiği Birinci Dünya Savaşı öncesi yaşanan sıkıntılı günlerde 1909 yılında Bulgaristan'ın Şumnu kentinde doğar. O günler kadim imparatorlukların sınırları üzerinde yeni devletlerin ortaya çıktığı, sınırların resmen baştan çizildiği yıllardır. Türkiye Cumhuriyeti, kuruluşunun ardından özellikle komşularıyla ilişkide benimsediği barış havası içerisinde 1925 yılında Türk-Bulgar ikamet sözleşmesini imzalar böylece Bulgaristan'da yaşayan Türklerin Türkiye'ye göçmeleri konusundaki engeller bürokratik bir çözüme kavuşur. Hasan Togay ve ailesi 1928 yılında Bulgaristan'da kendilerine bir atölye açmış olmalarına rağmen, tüm dünyada artan faşizan görüşler, Bulgarları da etkilemeye başlayınca Hasan Togay ve ailesi Türkiye'ye göçme kararı alırlar.

1930 yılında ailesi ve çömlekçilik bilgisiyle İstanbul'a göçen Hasan Togay'ın kendi düzenini oturtup, yeniden bir yaşam kurabilmesi zorluklar ve yer değiştirmeler içinde geçen 10 yılın sonunda mümkün olur. 1940 yılında daha sonra bütün ömrünün geçeceği Goksu Deresi'nin kenarındaki çömlekhanenin sahibi Rum Usta vefat edince, Hasan Togay 1940 yılında bu atölyeyi kiralarak çalışmalarına ailesi ile birlikte yeniden burada başlar. O günden sonra Hasan Togay ve ailesi için burası yalnızca bir imalathane değil aynı zamanda yaşamlarını sürdürecekleri evleri de olur. Bulgaristan'dan Türkiye'ye göçtükten sonra geçen 18 yılın ardından Hasan Togay 1948 yılında bu atölyeyi satın alır ve hayatını tam anlamı ile çömlekçiliğe adar.

Zaman içerisinde plastik sanatlar çevresinin uğrak yeri haline gelecek olan Hasan Togay'ın çömlekhanesine ilk ressam, şair ve yazar Bedri Rahmi Eyüboğlu 1948 yılında gelir. Ardından Çağdaş Türk Seramik Sanatının ilk sanatçıları ve sanat eğitimcileri arasında çok önemli ve özel yerleri olan; Sadi Diren, Ayfer ve Sabit Karamani, Füreyä Koral, Mehmet Tüzüm Kızılcan gibi isimler atölyeye gelmeye başlar. Bu sanatçıların kimileri Hasan Togay'dan ders almak, kimileri çamurunu temin etmek, kimileri ise Hasan Togay'ın hoş sohbeti ve samimiyeti için yıllarca Goksu'daki çömlekhaneye kayıklarla gelirler. Hasan Togay sanat camiasından pek çok isme destek olmanın yanı sıra 1956 yılında kurulan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda 1957 ve 1962 yılları arasında torna derslerine girer ve o dönemlerin kısıtlı olanakları arasında bilgi ve birimini gençlerle paylaşır. Bugünün duayen sanatçıları Jale Yılmabaşar, Güngör Güner ve Erdinç Bakla o dönemin önemli tanıkları arasındadır.

Hasan Togay mütevazı, çalışkan, hoşgörülü, yardımsever ve candan kişiliğiyle yalnızca Bedri Rahmi Eyüboğlu, Devrim Erbil gibi ressam ve Kuzgun Acar gibi heykeltıraşların değil aynı zamanda bugün Çağdaş Türk Seramiğinin duayenleri arasında kabul edilen birçok sanatçının mesleğe başladığı ilk dönemlerden itibaren yanlarında olmuş, onlara destek vermiş, karşılaştıkları sorunlara çözüm bulmuştur. Bir usta öğretici olarak her zaman derin bir saygıyla anılmaktadır ve özel bir yere sahiptir.

Hasan Togay'ın erken dönem Çağdaş Türk Seramik Sanatının oluşumundaki katkısını; halen yaşayan tanıklarla yapılan röportajlar, televizyon programları, akademik yayınlar, çoğu bugün aramızda olmayan sanatçıların kitap ve kataloglarında yer alan anılar üzerinden aktarılmaktadır.

### **Extended Abstract**

*Hasan Togay was born in Shumen, Bulgaria prior to the difficult times of World War I in 1909, when Ottoman Empire was swiftly losing its ruling power and its vast territories. Those days were also characterized with redrawn borders of the empire due to the emergence of new states on Ottoman territories. Shortly after having declared its independence, Turkish Republic signed Turkish-Bulgarian Residence Agreement by virtue of its "close-relationships with the neighboring countries" policy, which eliminated the obstacles for Turks living in Bulgaria to immigrate to Turkey. Although Hasan Togay and his family founded a workshop in 1928 in Bulgaria, they decided to immigrate to Turkey when increasingly predominant fascist ideology started to influence Bulgarian citizens.*

*Immigrated into Turkey with his family and his knowledge of pottery in 1930, Hasan Togay was able to settle down and started a new life only ten years later after he experienced a lot of difficulties and had to move to different places. Following the death of the Greek master, who was the owner of the pottery workshop located near Göksu creek where he was destined to spend the rest of life until his death, Hasan Togay rented this workshop and started to work there with his family. This workshop became not only a working place but also a home for the family. In 1948, 18 years after he immigrated to Turkey from Bulgaria, Hasan Togay purchased the workshop and dedicated his entire life to pottery.*

*Bedri Rahmi Eyüpoğlu, who was a painter, poet and author, was the first artist who visited Hasan Togay's pottery workshop, which later became a popular place for people working in the field of plastic arts. Eyüpoğlu was followed by Sadi Diren, Ayfer and Sabit Karamani, Füreyâ Koral, Mehmet Tüzüm Kızılcan, who stood out among the first artists and art educators of Modern Turkish Ceramics Art. Some of these artists came to the workshop in Göksu by boats to take courses from Hasan Togay, or buy their potter's clay or have a lovely conversation with this friendly guy. In addition to his supports and collaboration with many people from the world of art, he shared his knowledge and experience with art students despite limited resources and opportunities of the period by giving wheel thrown lessons between 1957 and 1962 in Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (School of Practical Fine Arts), which was established in 1956. Among the artists who witnessed those times are Jale Yılmazbaşar, Güngör Güner and Erdiñç Bakla, who are distinguished artists of today's ceramics artists.*

*As a humble, tolerant, helpful and friendly person, he is honored with great respect because he helped many distinguished people including painters and sculptors as well as many artists in Modern Turkish Ceramics Art starting from their first years in the field and greatly supported them and found solutions to the problems they faced.*

*This text will try to explain Hasan Togay the Master's contribution to the development of early period Modern Turkish Ceramics Art through interviews done with people who knew him, TV programs, academic publications and memories published by many artists in their books and catalogues.*

## **1. GİRİŞ**

Hasan Togay, 1909 yılında Bulgaristan'ın Deliorman Bölgesi'nde bulunan Şumnu kentinde doğar. Doğduğu dönem 93 Harbi'nden yenik çıkan Osmanlı Devleti'nin hızla gerilemeye ve toprak kaybetmeye devam ettiği zor yıllardır. Osmanlı Devleti Balkanlarda başlayan ulusal kurtuluş hareketinin karşısında duramamış, 1878 yılında içişlerinde bağımsız kabul ettiği Bulgaristan'ı 1908 yılında tam bağımsız çarlık olarak tanımak durumunda kalmıştır. O bölgede yaşayan Türk halkının uzun yıllar sürecek sürgün ve göç hikâyesinin başlangıcı, bu olaylara tarihlenir.



**Görüntü 1:** Hasan Togay'ın Bulgaristan Yılları

*Erdemli, A. (Yönetmen). (1990). Çömlek ustası olan Hasan Togay (1. Bölüm). Halk Ustaları Belgeseli, Türkiye: TRT, TV2, TRT Arşivi*

1990 yılında TRT-TV2 için hazırlanmış Halk Ustaları programında anlattıklarından öğrendiğimiz kadarıyla (Erdemli, 1990) Hasan Togay'ın ailesi Kırım'dan Bulgaristan'a göçmüş Türklerdendir. Dedesi ve babası Bulgaristan'da çömlek ticaretiyle uğraşmışlardır. Hasan Togay, çocuk sayılabilecek yaşlarda Bulgar ustalardan çömlekçiliği öğrenmeye çalışmış ama Bulgar ustaların "Türkler bunu yapamaz" alayı, gururuna çok dokunmuş ve onu mesleği öğrenme konusunda daha hırslı biri haline getirmiştir. Ömrü boyunca büyük bir yüce gönüllülükle paylaşacağı çömlekçilikle ilgili bilgisini, henüz 15 yaşında iken Bulgaristan'da Kadir ve Ömer Ustalarından öğrenmeye başlamış ve 1928'de Şumnu'da ailesiyle birlikte ilk çömlekhanesini açmıştır (Görüntü 1-2).



**Görüntü 2:** Hasan Togay'ın Bulgaristan Yılları

*Erdemli, A. (Yönetmen). (1990). Çömlek ustası olan Hasan Togay (1. Bölüm). Halk Ustaları Belgeseli, Türkiye: TRT, TV2, TRT Arşivi*



## 2. TÜRKİYE'YE GÖÇ

“18 Ekim 1925 tarihinde Ankara’da imzalanan Türk-Bulgar ikamet sözleşmesiyle ... Bulgaristan’da yaşayan Türklerin isteğe bağlı göçlerine engel olunmaması” (Yıldız, 2015) karara bağlanmıştır. 1930 yılında tüm dünyada artan faşizan görüşler Bulgar faşistlerini saldırganlaştırmış, bu durum Bulgar Devleti’nin Türkler üzerindeki baskılarının artmasına neden olmuştur. Artan baskılar nedeniyle çömlekhanelerini açalı sadece iki yıl olmasına rağmen Hasan Togay’ın ailesi Türkiye’ye göçme kararı almıştır. Hasan Togay’ın ailesiyle birlikte Türkiye’ye göçerken yanında getirebildiği tek şey, Bulgaristan’da edindiği çömlekçilik deneyimidir. Göçmek zorunda bırakılan herkesin çok iyi bildiği gibi; Hasan Togay ve ailesinin hayatlarını yeni ülkelerinde düzene sokmaları kolay olmaz. İşleri yoluna koyuncaya kadar çok farklı yerlerde çalışmak hem kendilerini tanıtmak hem de yeni çevrelerini tanımak zorunda kalırlar.

Aynı yıllarda Türkiye’de Cumhuriyetin erken dönemi yaşanmakta, çömlekçilik diğer zanaatlarda olduğu gibi ağırlıklı olarak Müslüman olmayan azınlıklar tarafından sürdürülmektedir.

## 3. GÖKSU'DAKİ ÇÖMLEKHANE

Evliya Çelebi, seyahatnamesinde Göksu için “buradan bir çeşit toprak çıkar ki ondan çanak çömlek ustaları çeşitli testiler, çanak ve çömlekler yapıp satarlar” (Çulcuoğlu, 2016) diye bahseder.

“Göksu’daki çömlek atölyelerinin bilinen geçmişi 15. yüzyıla kadar uzanır. O sıralar İstanbul’da sadece Eyüp’te çömlek atölyeleri vardır. Fatih’in topları Tophane-i Amire’de dökülürken kalıp için gereken toprak da onlardan alınıyor. Zaman içinde yavaş yavaş ağırlıkla gayrimüslimler olmak üzere, Sarıyer ve Göksu’da da çömlekhaneler açarlar” (Hasan Usta’nın Tarihi Çömlekhanesi, 2016, s. 35).

Seramik Dünyası Dergisi’nden öğrendiğimiz kadarıyla (Seramik Dünyası, 1994, s.22) Hasan Togay sonradan bütün yaşamını geçireceği Göksu’daki çömlekhaneye 1936 yılında işçi olarak girer. Sahibi bir Rum olan bu çömlekhane sekiz ay çalışır, yaşanan bazı sıkıntılardan dolayı Adapazarı’na gider, burada üç yıl kadar kalarak çömlekçilerin yanında çalışmaya devam eder ve daha sonra tekrar İstanbul’a geri gelir. Bu sefer Kâğıthane’de Ermeni Vahan’ın yanında iki yıl daha çalışır. Göksu’daki çömlekhane sahibinin Rum Usta vefat edince, Hasan Togay 1940 yılında bu atölyeyi kiralarak çalışmalarına ailesi ile birlikte yeniden burada başlar. O günden sonra Hasan Togay ve ailesi için burası yalnızca bir imalathane değil aynı zamanda yaşamlarını sürdürecekleri evleri de olur. Bulgaristan’dan Türkiye’ye göçtükten sonra geçen 18 yılın ardından Hasan Togay 1948 yılında bu atölyeyi satın alır ve hayatını tam anlamıyla çömlekçiliğe adanır.

## 4. HASAN TOGAY’IN ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINA VE SANATÇILARINA KATKILARI

Zaman içerisinde sanat çevresinin uğrak yeri haline gelecek olan Hasan Togay’ın çömlekhanesine ilk ressam, şair ve yazar Bedri Rahmi Eyüboğlu 1948 yılında gelir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun yaşamı boyunca farklı malzeme ve teknikleri deneyimleme konusunda gösterdiği cesur tavır çok yönlü ve zengin anlatımının en önemli sebeplerinden birisidir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ilk seramiklerini Hasan Togay’la birlikte Göksu’da çalışır. O günleri, Bedri Rahmi Eyüboğlu 18 Haziran 1957 yılında Cumhuriyet Gazetesi’ndeki Pazartesi Konuşmaları adlı köşesinde kaleme aldığı “Sevdadır Her İşin Başı” başlıklı yazısında (Eyüboğlu, 1957) uzun uzun anlatmıştır. Yazıya Göksu’da Hasan Togay’ın çömlekhanesine küçük motorlu bir sandalla nasıl gittiğini ve Muhacir Hasan Togay’ın tornadaki marifetlerini överek başlar. Bu yazıdan 1951’de açılan Maya Galerisi’nin ilk sergisinde Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Hasan Togay’la birlikte çalıştığı 15-20 tane çanak çömleği sergilediğini de öğreniriz. Ayrıca Bedri Rahmi Eyüboğlu; Hasan Togay’la sır işini bir türlü çözemediklerinden de yakını ve tek renk kullanarak pişirmek zorunda kaldığı çömleklerinin üzerine kutu boyalar vurduğunda çok sırtığı için çömlek işinden uzaklaştığını, dört farklı renkte sır bulamadıkları için de yazmacılığa merak sardığını açıklar. Aynı köşe yazısında, ilerleyen yıllarda birlikte seramik yapma imkânı bulacağı genç Sadi Diren’le Hasan Togay’ın çömlekhanesinde karşılaşmasını, Akademi’nin o zamanlar nakış bölümü öğrencisi olarak, okulda bir türlü çalışmayan fırını çözemeyince Sadi Diren’in nasıl Hasan Togay’ın çömlekhanesinde çalışmaya başladığını da anlatır. Sadi Diren’in farklı renklerdeki sırları bulma konusundaki motivasyonunu takdir eder ve zamanla sır işini çözüp açtığı sergileri bize aktarır (Görüntü 3). Bedri Rahmi Eyüboğlu daha sonraki yıllarda seramikle ilgili “en güzel örneklerini Sadi Diren ile yaptığı çalışmalarda ortaya çıkarır” (Seramik Ustası, 2013).



Görüntü 3: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 18 Haziran 1957 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'ndeki Pazartesi Konuşmaları adlı köşesinde kaleme aldığı "Sevdadır Her İşin Başı" başlıklı yazısı  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/203409>

Bugün Çağdaş Türk Seramik Sanatının sanatçıları ve sanat eğitimcileri arasında çok önemli ve özel bir yeri olan ve 2018 yılında aramızdan ayrılan Sadi Diren, seramikle 1949 yılında Akademiye öğrenci olarak girdiğinde tanışır. Ancak Sadi Diren'in öğrenciliği ile bugünün öğrencilik görüntülerini birbirine karıştırmamalıdır: O, Seramik Bölümü'nün (o tarihteki) tek öğrencisidir (Görüntü 4).



Görüntü 4: Sadi Diren  
 Zeytinoğlu, E. (2009). Sadi Diren Retrospektif 1957-2008, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

O yıllarda seramik öğrenmeye çalışmak, hele bir seramik sanatçısı ya da tasarımcı olmaya soyunmak, son derece tuhaf karşılanacak bir iştir. Türkiye henüz seramik sektörü ile tanışmadığı gibi, tek bir seramik fabrikasına bile sahip değildir. İstanbul'da seramik adına görülebilecek olan, İstanbul Kartal'da kurulmuş Eczacıbaşı'na ait küçük bir fincan atölyesi ve kente dağılmış birkaç çömlekçidir. Fakat ne o atölyelerin kullandığı sınırlı malzeme ne de teknolojik eksiklikler, Sadi Diren'in hevesini kırmamıştır; tam tersine, bu olanaksızlıklar onu daha atak ve üretkâr bir öğrenci olmaya itmiş, farklı bir güzel sanatlar öğrencisi haline sokmuştur (Zeytinoğlu, 2009, 30).

Emre Zeytinoğlu'ndan öğrendiğimiz kadarıyla (2003, s.12) Sadi Diren Akademideki öğrencilik hayatını süreli olarak kiraladığı sandallarla Fındıklı ve Göksu sahilleri arasında mekik dokuyarak geçirmiştir. Hasan Togay'ın çömlekhanesinden aldığı malzemeleri "Akademi'ye getirmiş; orada seramik yapıtlara dönüştürmüş ve pişirilip sırlanmak üzere yine sandallarla Hasan Togay'ın atölyesine" (2003, s.12, 14) taşımıştır.

O yıllarda Hasan Togay çömlekhanesinde dört kardeşiyle birlikte çalışmaktadır; Hasan, Rahmi, Mithat ve Fahri Ustalar (Görüntü 5).

*Hasan Usta büyük parçalar imal eder, Rahmi Usta teknik konularda daha yatkındır ve porselen denemeleri yapar, Mithat Usta<sup>1</sup> en küçük kardeşleridir ve tornada küçük parçalar çeker, Fahri Usta ise elektrik ocaklarında kullanılan seramikler yapmaktadır. Sadi Diren'in yapmak istediği seramikler için ona en uygun olanı Hasan Usta'dır (Zeytinoğlu, 2009, 32).*

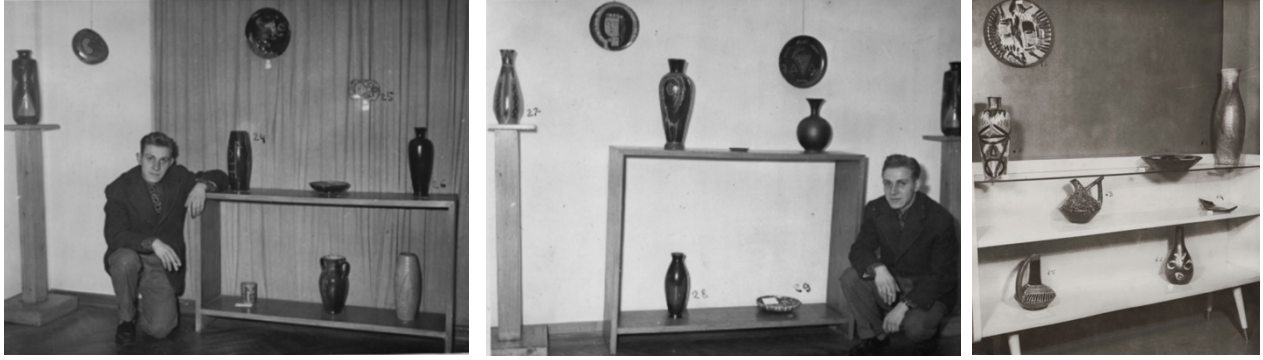


**Görüntü 5:** Hasan Usta ve kardeşleri çömlekhanenin önünde  
*Rifat Togay'ın Kişisel Arşivi*

Sadi Diren torna çekmeyi Hasan Togay'dan öğrenir. Emre Zeytinoğlu'nun Sadi Diren için hazırlanan Retrospektif Sergisiyle eş zamanlı yayınlanan kitabında çok detaylı bahsettiği o günlerde (Zeytinoğlu, 2009, 32); Sadi Diren Göksu'da öğrendiği torna ile Akademi'de parçalar çekmeye başlar, fırını yakmayı başarır dolayısıyla okulda zamanla çömlekçilik sırları ile renklendirilmiş ve dekorlandırılmış seramikler çoğalır. Bu durum Akademi'de hemen duyulur Sadi Diren'in torna çekişini merakla izleyenler artar. O dönem Akademi Müdürü Zeki Faik İzer gelir ve atölyedeki çalışmalardan duyduğu memnuniyeti dile getirir çünkü bu hareketlilikle Seramik Atölyesi'nin öğrenci sayısı artmaya başlamıştır. Sadi

<sup>1</sup> 1996 yılında Anna Turay tarafından kaleme alınan Çanakkale Seramik Sanat Yayınlarından Atilla Galatalı için çıkan *Toprağın ve Güneşin Ozanı Atilla Galatalı* kitabından öğrendiğimiz kadarıyla Atilla Galatalı daha sonra tüm yaşamını değiştirecek çamurla bir rastlantı eseri Göksu'da bu metinde Hasan Usta'nın çömlekhanesi olarak andığımız mekanda tanışmıştır. Bir dönem hayatını ve aynı işyerini paylaştığı Ruzin Gerçin, bazı hafta sonları Göksu'da Mithat Usta'nın yanında seramik yapmaktadır. Atilla Galatalı çok merak ettiği atölyeye bir hafta sonu Ruzin Gerçin'le birlikte gider. Atilla Galatalı ortamdan çok etkilenir ve çocuklar gibi heyecanlanır ve tezgâhın başına geçer. Hasan Usta'nın kardeşi ve o dönem birlikte çalıştıkları Mithat Usta, Atilla Galatalı'nın ellerini çok güçlü bulur ve çok iyi seramikçi olur der. Bu sözlere hem şaşırır hem de inanırlar. Daha detaylı bilgi için bkz. Turay, 1996, s.30-32.

Diren, ilk sergisini Hasan Togay'ın çömlekhanesi ve Akademi arasında geçen yıllarda ürettiği seramikleriyle Maya Galerisi'nde mezun olduğu 1953 yılında açar ve bu sergide aldığı davetle Almanya'ya gider (Görüntü 6, 7, 8).



**Görüntü 6, 7, 8:** Sadi Diren'in 1953 Maya Sanat Galerisi Sergisi  
<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/203353>

Maya Galerisi Adalet Cimcoz tarafından 1951 yılında kurulmuş o yıllarda İstanbul'daki tek özel sanat galerisidir. Bu galerinin açılış sergisini yapan Bedri Rahmi Eyüboğlu sergide Hasan Togay'la çalıştığı seramikleri sergilemiştir. 1952 yılında Kuzgun Acar da Akademi üçüncü sınıf öğrencisiyken Maya Galerisi'nde açtığı ilk sergide sunduğu seramikten kadın heykellerini Hasan Togay'ın yanında Göksu'daki çömlekhanesinde çalışmıştır (Görüntü 9). Nitekim Hasan Togay kendisi hakkında yapılan televizyon programında onun yanında çalışan sanatçıları sayarken Kuzgun Acar'ı hatırlamış ve ondan esmer arkadaşımız diye söz etmiştir. O programın çekimleri sırasında 81 yaşında olan Hasan Togay'ın hatırladığı sanatçılar arasında Ayfer ve Sabit Karamani çifti de yer alır.



**Görüntü 9:** Kuzgun Acar'ın ilk yapıtı olan "Palyaço", Ertel Ailesi Koleksiyonu'ndan  
<http://evvel.org/kuzgun-acarin-ilk-yapiti-bir-yorum-bir-soru-ve-iki-not/>  
**Görüntü 10:** Sabit ve Ayfer Karamani Tünel'deki atölyede... 80'ler...  
*Arzu Karamani Pekin Arşivi*

Milli Reasürans Sanat Galerisinde açılan "Sabit Bilir! 20. Yüzyılda bir Hezarfen: Sabit Karamani" sergisiyle eş zamanlı olarak çıkan kitaptan anladığımız kadarıyla (Pekin, 2014, 153); Ayfer ve Sabit Karamani Hasan Togay'ın Anadoluhisari'ndeki atölyesinde kendi atölyelerini açmadan önce çok zaman geçirmişlerdir. Her hafta gidip onun

atölyesinde çalışmışlardır. Daha sonra Sabit Karamani bu işin böyle olmayacağını düşünüp seramik atölyelerini evde kurmaya karar verince fırını kendisi yapmış, herkesi kendine hayran bırakan sırlarını geliştirmiş ve çamuru Hasan Togay'dan getirtmeye başlamışlardır (Görüntü 10). Sanat Dünyasının bir başka önemli çifti Nasip ve Nuri İyem de o programda Hasan Togay'ın aklında yeri kalmış isimlerdendir. Nasip İyem'le Hasan Togay hem Kartal'daki Seramik Fabrikası'nda hem de Göksu'daki atölyede birlikte çalışma imkânı bulmuşlardır.



**Görüntü 11:** Füreyâ Koral

<https://www.icmimarlikdergisi.com/2017/12/22/fureya-korel-retrospektif-sergisi/>

Tüm bu kıymetli isimlerin arasında en uzun süre birlikte çalıştığı, ilişkileri Hasan Togay'ın ömrünün sonuna kadar devam eden ve Hasan Togay'ın hocaların hocası olarak anılmasını sağlayan kişi kuşkusuz Füreyâ Koral'dır. Füreyâ Koral, tedavi amaçlı gittiği İsviçre'de seramik çalışmaya başlar. 1949 yılında İstanbul'a döndüğünde kendi seramik atölyesini kurar ve 1950 yılında Hasan Togay ile tanışır. Füreyâ Koral, Hasan Togay'dan çömlekçi tornası kullanmak için 18 ders alır, ömürlerinin sonuna kadar süren dostlukları bu derslerle başlar. Yıllarca Hasan Togay ona hem seramiklerini biçimlendirmede hem de çamur temininde çok yardımcı olur (Görüntü 11). Füreyâ Koral o günleri şöyle aktarır;

“Baktım bir form gösteriyorum ona, ben daha sigaramı yakıp içene kadar adam yapıveriyor Aa, dedim değmez bu kadar uğraşmaya, en nihayet ben çizerim ve çizdiğimi onun başında durarak, düzelterek yaptırırım. Ondan dolayı tornayı da öğrenemedim. Hasan Usta muntazam olarak haftada bir iki defa geliyordu. Benim de yardımcıya ihtiyacım vardı... pek büyük değildi atölye ama her gün 3-4 kişi gelip çalışırdı Hasan Usta'da tornada yapılacak işleri yapardı. Hasan Usta'nın oğlu gelirdi, çamurları yoğururdu. Atölye her gün çalışırdı” (Aliotti ve Şaşmaz, 2017, s.118).

2017 yılında Kale Grubu'nun 60. yıldönümü kapsamında Károly Aliotti, Nilüfer Şaşmaz ve Farah Aksoy küratörlüğünde gerçekleşen Füreyâ Koral'ın en kapsamlı retrospektif sergisiyle eş zamanlı yayınlanan Füreyâ kitabında Alev Ebuzziya Siesbye, Füreyâ ile Atölye Hayatı'nı kaleme aldığı yazısında (Siesbye, 2017, s.131) o atölye ortamını ve ikilinin çalışma disiplinini şöyle aktarmıştır; Füreyâ Koral'ın birçok eserinin zeminini oluşturmada, Hasan Usta'nın izi vardır. Duvar tabaklarını, 1958 Brüksel Fuarındaki Türk Pavyonunun lokantası Süreyya için yaptığı fincanlarını Hasan Usta tornada çekmiş Füreyâ Koral'da... her birini teker teker, değişik bezemelerle sırlamış, fırınlamıştır (Görüntü 12-13).



**Görüntü 12:** Füreye Koral'ın tabaklarını izleyen Hasan Usta'nın oğlu Rifat Togay  
<https://www.facebook.com/comlekcihasanusta/photos/1211052968995354>

**Görüntü 13:** Füreye Koral Fincanları  
<https://www.hurriyet.com.tr/yerel-haberler/istanbul/fureya-koralin-yasayan-seramikleri-ikusaqda-40438040>

Füreye Koral birçok sanatçının Hasan Togay'la hem tanışmasına hem de çalışmasına aracılık etmiştir. Yasemin Gül'ün 2017 tarihli Türk Ressamlarının Seramik Uygulamaları ve Söyleşiler başlıklı makalesinden öğrendiğimiz kadarıyla (Gül, 2017, s.563) Devrim Erbil Bayındırlık Bakanlığı'na uygulayacağı seramik pano çalışması sırasında yaşadığı aksilikleri Füreye Koral'la paylaşmış, Füreye Koral Devrim Erbil'i Hasan Togay'ın Göksu'daki çömlekhanesine götürmüştür. Devrim Erbil, Hasan Togay'dan aldığı şamotlu çamurla panosunu tamamlamıştır. Füreye Koral'ın Hasan Togay'a yönlendirdiği bir diğer önemli isim Mehmet Tüzüm Kızılcan'dır. Mehmet Tüzüm Kızılcan Füreye Koral'ın seramiklerini ilk kez 1958 yılında İzmir'de Türk-Amerikan Derneği'nde gerçekleşen Füreye Koral sergisinde izler<sup>2</sup>.

19 yaşında Üniversite eğitimi almak için geldiği İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Elektrik Bölümü'nde zaman ilerledikçe oraya ait olmadığını hissetmeye başlar, hobi olarak farklı bir şeye yönelmesi gerektiğini düşünürken bunun seramik olabileceğini 1959 yılında Fransız-Kültür Derneği'nde gerçekleşen Füreye Koral sergisinde fark eder. Füreye Koral'la tanışabilmek için her gün sergiyi ziyaret eder, sergisinin son günü Füreye Koral sergisini toplamak için gelince onunla tanışır ve ondan seramik öğrenmek istediğini dile getirir. Füreye Koral onu bu konuda konuşmak için o dönem Şakir Paşa Apartmanı'nda olan atölyesine davet eder, ona seramik adına bir şey öğretemeyeceğini ancak izleyip kendisinin öğrenebileceğini söyler (Görüntü 14). Ayrıca bir seramikçinin torna bilmesi gerektiğini ancak kendisinin bilmediğini, öğrenmek için Hasan Togay'a gitmesini önerir. Mehmet Tüzüm Kızılcan Hasan Togay'dan dersler almak için Göksu'ya gitmeye böyle başlar (Mehmet Tüzüm Kızılcan, kişisel görüşme, 9 Haziran 2021).

<sup>2</sup> Daha detaylı bilgi için Yüksel Önder Maden'in Söz Sanattan Açılmışken Programında Mehmet Tüzüm Kızılcan'la yaptığı röportajın 1. Kısmı izlenebilir. Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=FH16QU0gB3g&t=294s>



**Görüntü 14:** Füreyâ Koral ve Mehmet Tüzüm Kızılcan  
<https://tr.pinterest.com/pin/571675746422525745/>

O dönem Nişantaşı'nda oturan Mehmet Tüzüm Kızılcan her gün yaklaşık 4 saat süren bir yolcuğa çıkarak; Abdi İpekçi Caddesi'nden Beşiktaş'a inip oradan Üsküdar'a geçer, saatte bir kalkan araçla Anadolu Hisar'ına gider, kavşakta inip Göksu'ya yürüyerek Hasan Togay'ın atölyesine ulaşır. Gül Erbay'dan öğrendiğimiz kadarıyla (Erbay, 2005, s.70) Hasan Togay'ın tornadaki becerisi, açıklığı, ustalığı, dostluğu güler yüzlülüğü Kızılcan'ı Göksu'ya çeker. Öğretim metotlarında torna, onun için bir numaraya gelir... Bir süre sonra Füreyâ Koral, Hasan Togay'la görüşerek Kızılcan'ı çağırır. Büyük olasılıkla Tüzüm Kızılcan'ın samimiyetini, gerçek yaklaşımının ne olduğunu çözmek istemiştir...

Yine TRT-TV2 için hazırlanmış Halk Ustaları programından edindiğimiz bilgilere göre (Erdemli, 1990); Candeğer Furtun Hasan Togay'la 1957 yılında kendisinin öğrencilik yıllarında tanışır ancak onun gerçek kişiliğini ve ustalığını beraber kısa bir süre çalıştıkları sanat atölyesinde tanıma fırsatı bulur. Hasan Togay onların çizimlerini tornada gayet kolay gerçekleştirir. Candeğer Furtun tornayı öğrendikten sonra Hasan Togay'ın ne kadar mükemmel bir torna ustası olduğunun daha çok farkına varır. Candeğer Furtun'a göre Hasan Togay yalnızca mükemmel bir torna ustası değil aynı zamanda o dönem seramikle ilgilenen herkese atölyesini açmış bir yardımseverdir. Ayrıca Hasan Togay'ın bir diğer gerçeği sanatçılar için çektiği tornaların hiçbirinin arkasından gitmeyişiştir. O kendi bildiği sağlam dürüst okunabilen torna işlerini üretmeye devam etmiş ve daima iyiye doğru yönelmiştir. Zaman içinde çamurunu güzelleştirmiş, değişik çamurlar bulmuş ve tornasını mükemmelleştirmiştir. Son zamanlarda odun fırınının yanına elektrikli fırınına da koymuştur. Sonuç olarak Hasan Togay klasik ve geleneksel çömleklerinin yanında bütün tekniğini mükemmelliğe götüren bir usta da olmuştur.

Hasan Togay'ın Göksu'daki çömlekhanesine ulaşımında köprüden önce Avrupa yakasından ulaşmanın nispeten kolay yolu sandallardır. Cevdet Altuğ da kardeşi Şevket Altuğ'la yapılan röportajdan anladığımız kadarıyla uzun yıllar Hasan Togay'ın atölyesine sandallıyla gitmiştir; Şevket Altuğ o günleri şöyle aktarır,

Ağabeyimin Ortaköy'de atölyesi olduğu dönem bir tane sandalı vardı. Onunla Göksu'ya giderdik. Hasan Usta'dan çamur alırdık. Şimdi Göksu ayakaltı bir yer o zaman öyle değildi. Küçükü'dan gelirdik Göksu'dan çamuru yükler, Ortaköy'e veya nerede çalışacaksa oraya taşırdık (Can, 2018, s.225).



**Görüntü 15:** Güngör Güner  
<https://www.gungorgunerseramik.com/foto-galeri>

Hasan Togay da yıllarca Avrupa yakasında çalışmak ve eğitim vermek için sandallarla karşıya geçmiştir. Hasan Togay “1957 ve 1962 yılları arasında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nun Seramik Bölümü’nde uygulamalı torna dersleri vermiştir” (Erdoğan Bakla, kişisel görüşme, 28 Mayıs 2021). O dönem atölyesinde ondan ders alan öğrenciler arasında Prof. Güngör Güner, Prof. Jale Yılmazbaşar ve Prof. Erdoğan Bakla bulunmaktadır. Prof. Güngör Güner o günleri şöyle aktarmaktadır;

Hasan Usta bize torna çekmesini öğretmek için haftada bir gün okula gelirdi. Gelirken çamurunu da birlikte getirirdi. Tornada bir sihirbaz gibi küpler testiler çekerdi. Onun için torna çekmek nefes almak ya da yürümek gibi bir şeydi. O yıllarda çamura ulaşmak kolay değildi. Onun giderken bıraktığı çamurları biz öğrenciler kapışırđık... 1962’lere doğru Akademi’ye Almanya’dan Jan Grove gelmiş ve torna derslerini vermeye devam ettirmişlerdir (Güngör Güner, kişisel görüşme, 27 Mayıs 2021) (Görüntü 15).



**Görüntü 16:** Jale Yılmazbaşar  
<http://jaleyilmabasari.com/serqiler.html>



Jale Yılmabaşar Hasan Togay'la Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun dışında da çalışmalarını sürdürmüş, "ondan kırmızı kil almış ve bazı formlarını onun atölyesinde çalışmıştır" (Jale Yılmabaşar, kişisel görüşme, 3 Haziran 2021) (Görüntü 16). İlk torna derslerini Hasan Togay'dan alan Prof. Erdinç Bakla'ya göre;

Hasan Togay son derece kültürlü, konuşurken ciddiyetini hissettiren alçak gönüllü bir karaktere sahip idi. Ders aralarında da onlarla sohbet ederdi. Bundan dolayı kendisi her öğrenci ile dost bir ilişki içinde idi. Hasan Togay'ın Göksu'daki atölyesine bir kez giden Erdinç Bakla'nın hatırladığı kadarıyla torna çekerken bir yandan çevre ile sohbetini sürdürür, diğer yandan hiç telaşsız kafasında yapmayı planladığı formu oluştururdu (Erdinç Bakla, kişisel görüşme, 28 Mayıs 2021) (Görüntü 17).



**Görüntü 17:** Hasan Togay

*Seramik Dünyası, 1994, Atilla Galatalı ve Hasan Usta'nın anısına, Yıl 2, Sayı 7, Mayıs Haziran, s.22*

1994 yılında 85 yaşında iken vefat eden Hasan Togay, ömrü boyunca zarafetle ondan yardım isteyen herkese kapısını açık tutar. Onun bu tavrını evlatları; bir vasiyet olarak benimser. Halen aynı atölyede çömlekçilik yapan Hasan Togay'ın büyük oğlu Rifat Togay, bu işe gönül verenlere yardımcı olmaya gayret etmektedir.

## 5. SONUÇ

Cumhuriyetin ilk yıllarında bir göçmen olarak Bulgaristan'dan Türkiye'ye gelen çömlekçi Hasan Togay; her anlamda kendini yenilemeye çalışan gayretli bir ülkenin içinde sağlam bir yer edinebilmek için zor günler yaşar, farklı atölyelerde kendine bir yer edinebilmek için çok çalışır. O yıllar yeni kurulan cumhuriyetin temellerinin atılmaya çalışıldığı sancılı günlerdir. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik, sanatsal ve eğitim alanındaki dönüşüm, 1950'li yıllar yaklaşırken sonuçlarını vermeye başlar. Her alanda olduğu gibi kültür ve sanat ortamında da 1980'li yıllara kadar çok yoğun biçimde sürececek bir heyecan yaşanır. Bu heyecan içinde ne yazık ki uzun yıllar; fırından, çamura, sırdan, teknik bilgiye kadar büyük bir yokluğu da içerir. Bu yokluk Çağdaş Seramik Sanatının bugün duayen olarak kabul edilen sanatçıların her birinin kendine özgü farklı boyutlarıyla deneyimlediği bir gerçektir. Her birinin hikâyesindeki en belirgin ortak nokta ise Hasan Togay ve Hasan Togay'ın Göksu'daki mütevazı çamurhanesidir. Çağdaş Seramik Sanatının erken dönemi için Göksu'daki o mütevazı çömlekhane adeta bir okul, hocaların hocası Hasan Togay ise gönüllerdeki saygın yerini korumaya devam eden usta bir öğreticidir.

## **Kaynakça**

### **Tek yazar:**

Pekin K. A. (2014), *Sabit Bilir! 20. Yüzyılda bir hezarfen: Sabit Karamani*, Milli Reasürans Sanat Galerisi, Mas Matbacılık, İstanbul.

Siesbye E. A. (2017). *Füreyâ ile Atölye Hayatı, Füreyâ, Masa, İstanbul.*

Turay, A.(1996). *Toprağın ve Güneşin Ozanı Atilla Galatalı. Çanakkale Seramik Sanat Yayınları, Mas Matbaacılık, İstanbul.*

Zeytinoğlu, E. (2003). 8. ECerS Konferans ve Sergisi çerçevesinde düzenlenen Sadi Diren Retrospektif Sergisi Kataloğu, Lütfi Kırdar Uluslararası Kongre ve Sergi Sarayı, İstanbul.

Zeytinoğlu, E. (2009). *Sadi Diren Retrospektif 1957-2008, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.*

### **İki yazar:**

Aliotti, K. ve Şaşmazer, N. (2017). *Füreyâ. (Retrospektif Sergi Kataloğu). Kale Grubu, İstanbul.*

### **Dergi ve süreli yayınlar:**

Hasan Usta'nın Tarihi Çömlekhanesi, (2016). *Mar Life, 3 Aylık Mar Yapı Dergisi, İstanbul.*

### **Sayı ve ciltin belirtildiği dergilerde:**

Gül, Y. (2017). *Türk Ressamlarının Seramik Uygulamaları ve Söyleşiler, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 39, Ocak 2017, s. 555-575.*

*Seramik Dünyası (1994). Atilla Galatalı ve Hasan Usta'nın anısına, Yıl 2, Sayı 7, Mayıs Haziran, s.20-23.*

### **Yayımlanmamış tez:**

Can, Ö. C. (2018). *Ankara'da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).*

Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Erbay, G. (2005). *Çağdaş Türk Seramik Sanatı İçinde İzmirli İlk Seramik Sanatçılarının Yeri. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.*

### **Online gazete makalesi:**

Eyüboğlu, B. R. (1957, 18 Haziran). *Sevdadır Her İşin Başı, Pazartesi Konuşmaları, Cumhuriyet Gazetesi, 22 Ekim 2021 tarihinde <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/203409> adresinden erişildi.*

### **Nitel veri ve online mülakat:**

Erdemli, A. (Yönetmen). (1990). *Çömlek ustası olan Hasan Togay (1. Bölüm). Halk Ustaları Belgeseli, Türkiye: TRT, TV2, Anadolu Üniversitesi Arşivinden erişildi.*

### **Periyodik olmayan web belgesi, sayfası veya raporu:**

Çulcuoğlu, H. (2016). *Göksu (İstanbul Boğazı'ndan Bir Köşe), 25 Ekim 2021 tarihinde*

<https://arayana.com/goksuistanbul-bogazindan-bir-kose/> adresinden erişildi

*Seramik Ustası, 22 Ekim 2021 tarihinde <http://rahmieyuboglu.com/bedri-rahmi-eyuboglu/sanatci-kisiligi/seramik-ustasi> adresinden erişildi*

Yıldız, Murat (2015) *Bulgaristan'dan Türkiye'ye Göçler, 08 Ekim 2021 tarihinde*

<https://turkalemimiz.com/Home/Getbalkanlar?categoryid=5&aid=2070&searchtext=Bulgaristan%27dan%20Türkiye%27ye%20Göçler> adresinden erişildi

## Araştırma

# KLASİK DÖNEM OSMANLI ÇİNİ KÖŞEBENTLERİNDE RUMİ KOMPOZİSYONLARI RUMI COMPOSITIONS ON CLASSIC PERIOD OTTOMAN SPANDREL TILES

*Arş. Gör. Dr. Zeynep Arol, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
zeyneparol@comu.edu.tr, 0000 0002 7038 4682*

*Prof. Dr. Sitare Turan, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
sitareba@gmail.com, 0000 0002 7069 2044*

## Öz

İlk örnekleri erken dönem Türk sanatında görülen rumi motifi; kemik, taş, maden, kumaş, seramik, çini, ahşap ve kitap sanatlarında günümüze kadar kullanılmaya devam etmiştir. İlk Türk topluluklarında hayvan figürlerinin bir parçası olan rumi motifinin öncüleri, İslamiyet'ten sonra bitkisel bir görünüm kazanmıştır. Rumi motifi, Anadolu topraklarına geldikten sonra, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı döneminde daha da gelişerek Türk sanatında bugün tercih edilen bir üslup haline gelmiştir.

'İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları' adlı Sanatta Yeterlik tezinden yararlanılarak hazırlanan bu çalışmada Klasik dönem Osmanlı çinilerindeki rumi kompozisyonlu köşebentler ele alınmıştır. Klasik dönemin baş mimarı olan Mimar Sinan'ın, yapılarında çiniyi yaygın olarak kullanması ve eserlerinin çoğunun İstanbul'da olması nedeniyle, araştırma İstanbul olarak sınırlandırılmıştır. Klasik döneme ait sivil ve dini yapılardan rumili çinilerin olduğu yirmi beş yapının çinileri incelenerek çok renkli sıraltı tekniğindeki çini köşebent örneklerinde tespit edilen rumi kompozisyonların belgelenmesi ve desen şemalarının irdelenmesi amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Çini, Rumi motifi, Kompozisyon, Osmanlı, Mimari

## Abstract

*Rumi motifs, the first examples of which were seen in early Turkish art, continued to be used in bone, stone, metal, fabric, ceramics, tile, wood and book arts until today. The pioneers of the rumi motif, which was a part of animal figures in the first Turkish communities, it gained a vegetal appearance after Islam. . After the Rumi motif came to the Anatolian lands, it developed further during the Anatolian Seljuk and Ottoman periods and has become a preferred style in Turkish art today.*

*In this study, which was prepared by making use of the Proficiency in Art thesis named "Rumi Compositions in Classical Period Ottoman Tiles in Istanbul" spandrel tile with rumi composition in Ottoman tiles of the classical period are discussed. Since Mimar Sinan, who was the chief architect of the Classical Period, widely used tiles in his buildings and*

*Bu çalışma Zeynep AROL tarafından 2020 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eski Çini Onarımları programında kabul edilen "İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları" başlıklı Sanatta Yeterlik Tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.*

*most of his works were in Istanbul, the research was limited to Istanbul. It is aimed to document the rumi compositions determined in the multicolored underglaze tile samples and to examine the pattern schemes by examining the spandrel tiles of twenty-five buildings with rumi tiles from the civil and religious buildings of the classical period.*

**Key words:** Turkish Tile, Rumi motifs, composition, Ottoman, Architectural

### **Genişletilmiş Öz**

İslamiyet'ten önce Asya Türk sanatlarında görölmeye başlayan rumi motifinin öncüleri, İslamiyet'ten sonra da gelişimini sürdürmüştür. İlk çıkış noktasından itibaren Anadolu'ya gelene kadar birçok evreden geçmiş ve birçok farklı kültürle etkileşime girmiştir. En son bugün süsleme sanatlarında kullanılan formuna ulaşmıştır.

Sanat tarihçileri ve araştırmacıların kaynaklarında rumi motifinden bahsederken farklı terimler kullandığı dikkat çekmiştir. Aynı zamanda motife 'Rumi' adının verilmesinin uygun olacağı konusunda da görüşlerini sunan sanat tarihçileri de mevcuttur. Zamanla rumi motifinin kökeni konusunda da görüş ayrılıkları ortaya çıkmıştır. Bir bakış açısına göre Orta Asya kaynaklarındaki hayvan figürlerinin bir parçası olarak görölen rumi motifi, diğer bakış açısına göre de bitkiselidir. Hayvan üslubundan türeyerek Anadolu Selçukluları zamanında gelişen ve Klasik Osmanlı döneminde tamamen hayvansı görünüşünden sıyrılıp üsluplaşan motif, bazı eserlerdeki çizimlerin daha girift haldeki yaprak ve dallara benzerliğinden dolayı bitkisel çıkışlı olarak da tanımlanmıştır.

Klasik Osmanlı dönemi çok renkli sıraltı çinilerinde, rumi kompozisyonları oldukça zengin bir yer tutar. Mimaride tüm çinili alanlarda görölnesinin yanı sıra dönemin seramiklerinde de yer bulmuştur. Çizilişlerine ve formlarına göre çeşitleri olan rumi motifi, klasik dönemin çini renkleriyle de görsel bir şölen sunmaktadır. Tombulca bir virgül veya bir damlaya benzetilen rumi motifi, dairesel dallar üzerinde çizilerek kendi çizim kuralları çerçevesinde ilerlemektedir. Desenler irileştikçe rumi motiflerinin içleri hurde rumi veya küçük çiçeklerle bezenmiştir. Rumi desenlerinde rumi ve dallarına dolanmış küçük helezonik motifler de kompozisyona dahil edilmiştir. Kompozisyonlarda tek başlarına çizildikleri gibi diğer üsluplarla da bir arada kullanılır. Türk sanatının her alanında uygulanan rumi desenleri üzerine çok sayıda araştırma, ulusal ve uluslararası yayın bulunmaktadır (Akar-Keskiner, 1978; Aksu, 1998; Birol-Derman, 1991; Keskiner, 2020; Öztürk, 1988; Şimşir, 2002; Turan Bakır, 1999) . Bu çalışmada, özel olarak, çinili mimari yapılarda ve çini panolarda ayrı bir yeri olan köşebentlerdeki rumi kompozisyon şemaları incelenmiştir. Köşebentler (köşe dolguları), çini panoların, kitabe ve kuşak yazılarının köşe kısımlarında yer alırlar. Ayrıca, bazı mimari yapılarıdaki kemer, pandantif ve alınlık gibi alanların çinilerle kaplandığı dikkat çekmektedir. Bu alanlardaki çiniler de köşebent olarak ele alınmıştır. Çini pano ve ulama karolarda birçok rumi kompozisyon şeması olduğu gibi, konu kapsamında elde edilen veriler ışığında köşebentlerde farklı şemalar üzerinden rumi kompozisyonlarının çizildiği anlaşılmaktadır. İstanbul'da bulunan Klasik döneme ait çinilerin bulunduğu dini ve sivil yapılarıdaki çiniler yerinde belgelenerek, benzerlik ve farklılıkları değerlendirilip genel bir sonuca varılmıştır. Bu çalışmanın alan üzerinde araştırma yapan tasarımcılara ve araştırmacılara katkı sunması amaçlanmıştır.

### **Extended Abstract**

*The pioneers of the rumi motif, which started to be seen in Asian Turkish arts before Islam, continued its development after Islam. From its first point of departure until it came to Anatolia, it passed through many phases and interacted with many different cultures. It has reached its last form used in ornamental arts today.*

*It is noteworthy that art historians and researchers use different terms when talking about the rumi motif in their sources. At the same time, there are art historians who offer their opinions on the appropriate name of the motif 'Rumi'. Over time, disagreements arose about the origin of the rumi motif. Rumi motif, which is seen as a part of animal figures*

*in Central Asian sources from one point of view, is also vegetal from another point of view. The motif, which was derived from the animal style and developed during the Anatolian Seljuk period and became a stylistic style in the Classical Ottoman period, is also defined as vegetal origin due to the similarity of the drawings in some works to the more intricate leaves and branches.*

*Rumi compositions occupy a very rich place in the multicolored underglaze tiles of the classical Ottoman period. In addition to being seen in all tiled areas in architecture, it also found a place in the ceramics of the period. Rumi motif, which has varieties according to its drawings and forms, offers a visual feast with the tile colors of the classical period. The rumi motif, which is likened to a plump comma or a drop, is drawn on circular branches and proceeds within the framework of its own drawing rules. As the patterns get larger, the insides of the rumi motifs are decorated with lower rumi or small flowers. Small spiral motifs entwined in rumi and its branches are also included in the composition. They are used in compositions alone as well as in combination with other styles. There are many researches and national and international publications on rumi patterns applied in every field of Turkish art (Akar-Keskiner, 1978; Aksu, 1998; Birol-Derman, 1991; Keskiner, 2020; Öztürk, 1988; Şimşir, 2002; Turan Bakır, 1999). In this study, specifically, the rumi composition schemes in the spandrel tiles which have a special place in tiled architectural structures and tile panels, were examined. Spandrel tiles (corner fillers), are located in the corners of tile panels, inscriptions and belts. In addition, it is noteworthy that areas such as arches, pendentives and pediments in some architectural structures are covered with tiles. The tiles in these areas are also considered as spandrel tiles. As there are many Rumi composition schemes on tile panels and ulama tiles, it is understood that in the light of the data obtained within the scope of the subject, rumi compositions are drawn over different schemes on the spandrel tiles. The tiles in the religious and civil buildings in Istanbul, where the tiles from the Classical period are found, were documented on site, and a general conclusion was reached by evaluating their similarities and differences. It is aimed that this study will contribute to the designers and researchers doing research on the field.*

## **1. GİRİŞ**

Klasik Osmanlı dönemi, 16.yüzyılın ikinci yarısı ile 17.yüzyılın ikinci yarısını kapsamaktadır. Osmanlı devletinin siyasi, kültürel ve ekonomik yönden güçlü olduğu bir dönemdir. Kanuni Sultan Süleyman, İstanbul başta olmak üzere, Osmanlı devletinin hâkim olduğu topraklarda büyük ölçekli mimari eserler yaptırmıştır. Sayısız cami, türbe, hamam, saray, köşk, kütüphane yapıları sıraltı tekniğindeki İznik çinileri ile süslenmiştir (Turan Bakır, 2007: 297).

Bu dönemde dönemin baş mimarı Mimar Sinan'ının da etkisiyle İznik çiniliği hız kazanmış ve özellikle dini yapılar ve sarayların süslemesinde çini tercih edilmiştir. İstanbul'daki büyük programlı yapıların süslemesinde yer alan çinilerin çoğunluğunun İznik ürünü olması, Mimar Sinan gibi ünlü bir mimarın İznik kalitesini tercih etmesiyle de açıklanabilmektedir (Altun, 1999: 213). Sinan, "inşa ettiği cami ve türbelerin bazılarında kullandığı çini süslemede, mimari üstünlüğü ezmeyen, tam aksine mimari elemanları renk katarak değerlendiren, mimariye tabi, yerine göre hazırlanan kompozisyonları oluşturan çini levhalarla kaplamaya önem vermiştir" (Yetkin, 1988: 479).

XVI. yüzyılın ortasından başlayarak çini sanatında renkli sır tekniği yerini tamamen sıraltı tekniğine bırakmıştır (Aslanapa, 2014: 323). Bu teknikle beraber çini ve seramiklerin alt yapılarında, sırda, motif, kompozisyon programında ve kullanılan renklerde gelişmeler görülmüştür. İlk defa Süleymaniye cami mihrabındaki çinilerde görülen kabarık mercan kırmızısı, İznik atölyelerinin bir buluşu olarak ortaya yine bu dönemde çıkarak döneme adını vermiştir (Aslanapa, 2014: 323). Kanuni döneminin nakkaşbaşısı Karamemi'dir. Nakkaşhanede yeni motifler teknikler ortaya çıkmıştır. İlk olarak bu yeni motif ve kompozisyonlar kitap süslemelerinde denenmiş, beğenildiği takdirde diğer süsleme sanatlarında da tekniğin verdiği imkanlarla kullanılmıştır (Demiriz, 1988: 465). Kırmızılı sıraltı tekniğindeki çini ve seramiklerde Karamemi üslubu olarak adlandırılan yarı stilize çiçek üslubu hâkimdir. Motif repertuarındaki lale, gül, karanfil, sümbül, menekşe, zambak, süsen, nar çiçeği, bahar dalları, meyve ve sevi ağaçları, üzüm salkımları, çiçek

buketleri, iri kıvrık dişli yapraklar, vazolar, madalyon ve şemseler, rumiler, yazı levhaları, hayvan figürleri, yelkenliler, kaya-dalga motifleri, mermer taklidi, Çin etkili üç top, şakayık ve bulut motifleri kompozisyonların zenginliğini göz önüne sermektedir (Öney, 1976: 67). Bu tür seramikler eski yayınlarda yanlışlıkla Rodos veya Lindos İşi olarak isimlendirilmişlerdir, fakat yazılı kaynaklar ve İznik kazılarında çıkan çini fırınları, fırın artıkları, birçok çini ve seramik parçaları ışığında İznik'te yapıldıkları kesinleşmiştir (Öney, 1987: 72).

Klasik dönem İznik çinilerinin yer aldığı birçok yapının İstanbul'da bulunmasından dolayı, İstanbul'daki on üç cami, on türbe ve iki sivil yapıda rumi kompozisyonlu çiniler incelenmiş ve karşılaştırmaları yapılmıştır.

## 2. RUMİ MOTİFİ

Türk sanatının her dalında görülen rumi motifinin öncüleri ilk olarak, İslamiyet'ten önce Orta Asya'da kullanılmaya başlamıştır. Anadolu'ya gelene kadar gelişme gösteren motif, 16. yüzyılın ikinci yarısı ve 17. yüzyılı kapsayan Osmanlı Klasik Dönemi'nde, Türk sanatında kullanılan bir üslup haline gelmiştir. Rumi motifi, kompozisyonlarda kendi başına kullanıldığı gibi, diğer üsluplarla da birlikte yer almıştır.

Selçuk Mülayim'e göre, rumi adı verilen form, tombulca bir virgüle veya yay şeklinde kıvrılmış bir damla formuna benzemektedir. Rumi, bazen çatallanır, boyu kısılır veya uzar, gövdesi küçük eklemeler alır (1999: 82).

Ruminin; peç, yaprak, bulut gibi diğer motiflerle bir arada kullanılmakta oluşu motive temel unsur sıfatı kazandırır. Diğer taraftan aynı motifin, süsleme sanatının her dalında müstakil kullanıldığını görüyoruz. Bu sebeple kompozisyon tipleri arasında rumili desenin ayrı bir yeri ve önemi vardır. Bu da rumiye bir üslup sıfatı kazandırır (Aksu, 2009: 455).

Kaynaklarda rumi terimiyle ilgili birçok farklı görüş bulunmaktadır. İslimi, Selçuki, yarım palmet, lotus, arabesk gibi isimlerle anlatılmaktadır.

C.E. Arseven bir yazısında rumi terimi için, Doğu Roma İmparatorluğuna ait olan Anadolu'ya 'Diyar-ı Rum' ve onu zaptederek oraya yerleşen Selçuklulara 'Rum Selçukileri' denilmesinden dolayı Selçuklulara ait olan bu tarz süslemeye rumi adının verildiğinden bahsetmiştir (1975: 1714).

Adı dolayısı ile sanki Anadolu çıkışlı (Roma- Rum) bir örnekmiş gibi düşünüldüğü için tartışmalı bir terminolojik dolaşıma giren rumi deseni, Karahanlı, Gazneli, Abbasi, Emevi, Fatimi ve Endülüs süslemelerinde kullanıldığı gibi, Osmanlı sanatının başlıca motiflerinden biri olarak da varlığını yüzyıllarca korumuştur. Rumi adının sadece Selçuklularda olmayıp birçok toplumda görülmesinden dolayı Selçuklulara mal edilmesinin yanlış olduğu öne sürülmektedir (Mülayim, 1999: 168).

Rumi motifinin çıkış noktası konusunda iki farklı görüş bulunmaktadır. Bazı sanat tarihçileri hayvan menşelidir olduğu görüşünü savunurken bir kısım sanat tarihçi ise bitkisel menşeli olduğu görüşünü savunmaktadır.

13. yüzyıl başlarında Anadolu Selçuklu döneminde minyatürleri yapılmış, Varka ve Gülşah adlı yazma eser, ruminin bitkiye bağlanmasına örnek olarak gösterilir. Bu eserin içindeki minyatürlerde zemin ve çadırların bezemesinde kullanılan rumi deseni, girift çalı demetine benzer şekildedir. Kompozisyonlarda rumi motifinin yaprak ve dallara benzerliğinden dolayı ruminin bitkiye mal edildiği düşünülmektedir (Öztürk, 1988: 7)

Menakıb'ül-Hünveran adlı eseriyle tanınan Gelibolu'lu Mustafa Âli (1541-1599) bir başka eseri Mevaidü'n Nefâis fi Kavaidü'l-Mecâlis'de, Rumîyi açık bir şekilde süsleme tarzı anlamında kullanarak ruminin bitkisel bir üslup olmayıp kendi başına ayrı bir üslup olduğunu söylemektedir (Gündoğdu, 1993: 197).

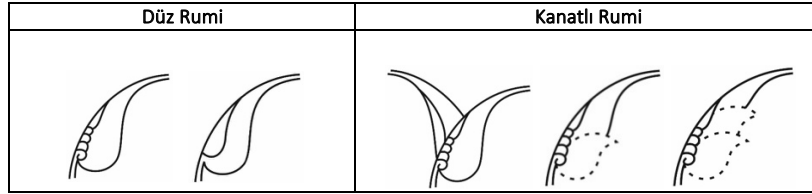
Rumi motifinin hayvan üslubuna mal edildiği görüşü ise, İslamiyet'ten önce Orta Asya'da yaşayan Türklerin, göçebe bir toplum olarak bir nevi hayvanlara bağlı bir yaşam tarzını benimsedikleri, hayvanlara karşı büyük ilgi duydukları ve süslemelerinde de daha çok hayvan figürleri kullanmalarına dayanmaktadır. Ayrıca her yıla ayrı bir hayvan ismi vererek

oniki hayvanlı takvimi de ortaya çıkarmışlardır. “Hayvan üslubu, ilk olarak Karasuk, Tagar ve Mayemir kültürlerinde başlayıp, Güney Rusya, Pazırık, Ordos, Luristan bölgelerinde genişler ve buradan Hunlarla Orta Asya'ya, İskitlerle Pontik bozkırlarına, Avarlarla Macaristan'a kadar yayılır” (Bilici, 1983: 19).

Altay eteklerinde Pazırıkta keşfedilen MÖ. III. ve IV. yüzyıldan kalma kurganlarda Asya Hunları'na ait eşyalar bulunmuştur. Leningrad Hermitage Müzesi'nde sergilenen kumaş, keçe, halı, applike örtüler gibi eşyalar üzerinde hayvan figürlerine rastlanılmaktadır. Bu desenlerde rumi motifini hazırlayıcı motifler de görülmektedir (Biol-Derman, 2015: 179).

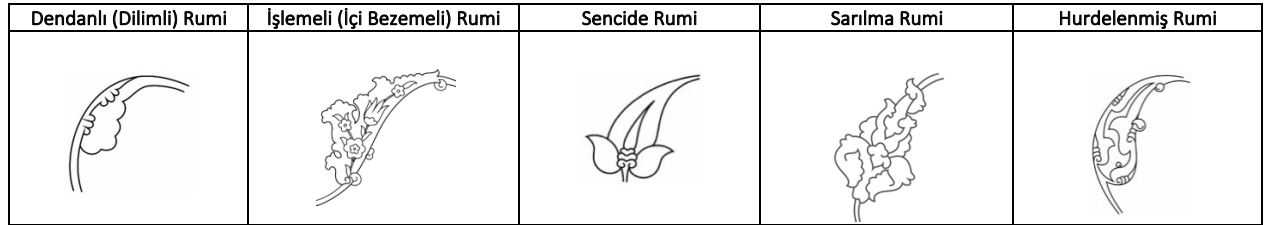
Günümüzde Türk çini sanatında kullanılan rumi, tamamen üsluplaşmış olup, dairesel bir hat üzerinde damla şeklinde tombul bir gövde ile başlayıp incelerken biten, birbirini takip edip, çatallanarak dairesel hareketlerle devam eden, bazen simetrik çizilen motiflere verilen addır.

Sitare Turan; rumi motifini formlarına, çizilişlerine ve kompozisyondaki işlevlerine göre alt başlıklara ayırmaktadır. Rumi motifi formuna göre incelendiğinde, ‘Düz rumi’ ve ‘Kanatlı rumi’ (Görüntü 1) olmak üzere belli başlı iki ana motif olarak tarif edilmiştir (Turan Bakır, 1999: 199). Çizilişlerine göre bakıldığında, Sade rumi, Dendanlı rumi, İşlemeli rumi (İç Bezemeli rumi), Sencide rumi, Sarılma (Piçide) rumi, Hurdelenmiş rumi (Görüntü 2) olarak isimlendirilmektedir (Biol-Derman, 2015: 182).



**Görüntü 1:** Formlarına göre rumi motifi

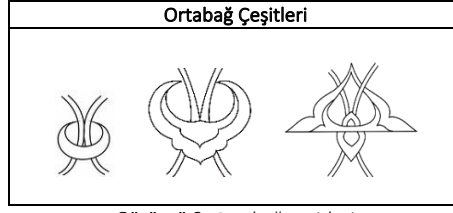
(Kaynak: Zeynep Arol, İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 23,24.)



**Görüntü 2:** Çizilişlerine göre rumi motifi

(Kaynak: Zeynep Arol, İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 24,26,27,28.)

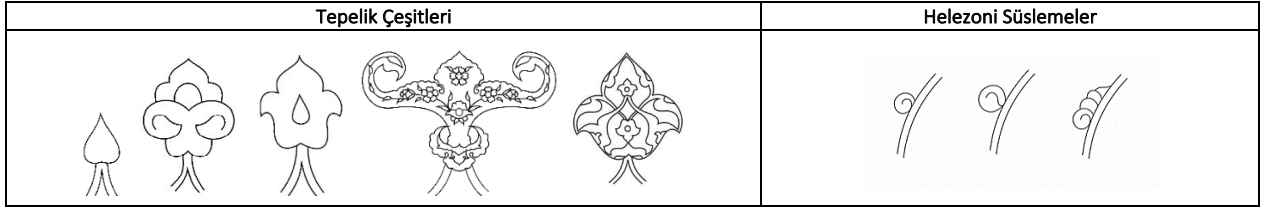
Rumi üslubunda kompozisyonu oluşturan diğer elemanlar ise Tepelik ve Ortabağ motifleridir. Ortabağ, helezonların başlama ve birleşme noktalarında yer alırlar (Görüntü 3). En sade çizilmiş şekliyle hilali andıran ortabağlar, kompozisyondaki konumlarına göre ve çiziliş şekillerine göre, parçalı ve dilimli formlar olarak, çok çeşitli şekillerde kullanılırlar (Turan Bakır, 1999: 200).



**Görüntü 3:** Ortabağ çeşitleri

(Kaynak: Zeynep Arol, *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları*. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 25.)

Tepelik motifi ise, kompozisyonda rumi saplarının birleştiği ve dairesel dalların çıkış yaptığı noktalarda bulunmaktadır. Tepelik motifi, desende yön belirleyici rolünde olup, motifin alt kısmından giren rumi sapları üst kısmından dairesel hatlarla devam etmektedir. Rumi kompozisyonlarında genellikle gözden kaçan ayrıntı ise küçük helezoni süslemelerdir. Bu süslemeler hem rumilerin hem de rumi dallarının üzerine sarılmış şekilde yer alır. Kompozisyonda boşluk ve renk dengesini sağlamak gibi bir görevi vardır (Görüntü 4).



**Görüntü 4:** Tepelik çeşitleri ve Helezoni süslemeler

(Kaynak: Zeynep Arol, *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları*. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 25.)

### 3. ÇİNİ KÖŞEBENTLERDE RUMİ KOMPOZİSYONLARI

İstanbul'da Klasik Osmanlı dönemi çinileri incelenen yirmi beş mimari yapıda\* rumi desenli iznik çinileri genel olarak duvarlarda, mihraplarda, kemerlerde, kuşak yazılarında, pencere ve kapı çevrelerindedir. Buldukları alanlarda ulama karo, bordür, pano, köşebent, alınlık, kemer, niş, pendentif çinileri olarak yer almaktadır. Her bir tasarım alanının kompozisyon kurallarının kendi içerisinde olduğu gözlemlenmiştir.

Yapılarda rumi desenli köşebentler (köşe dolguları) ile, çini panoların üst ve alt köşe kısımlarında, kitabe ve kuşak yazılarının köşe kısımlarında, kemerlerde, pendentiflerde hatta ulama karo olarak tasarlanmış süpürgelik çinilerinin köşe kısımlarında simetrik olarak karşılaşılmaktadır. Bu alanların bezenmesinde rumi deseni hem tek başına kullanılmış hem de diğer üsluplara ait desenlerle de bir arada çizilmişlerdir.

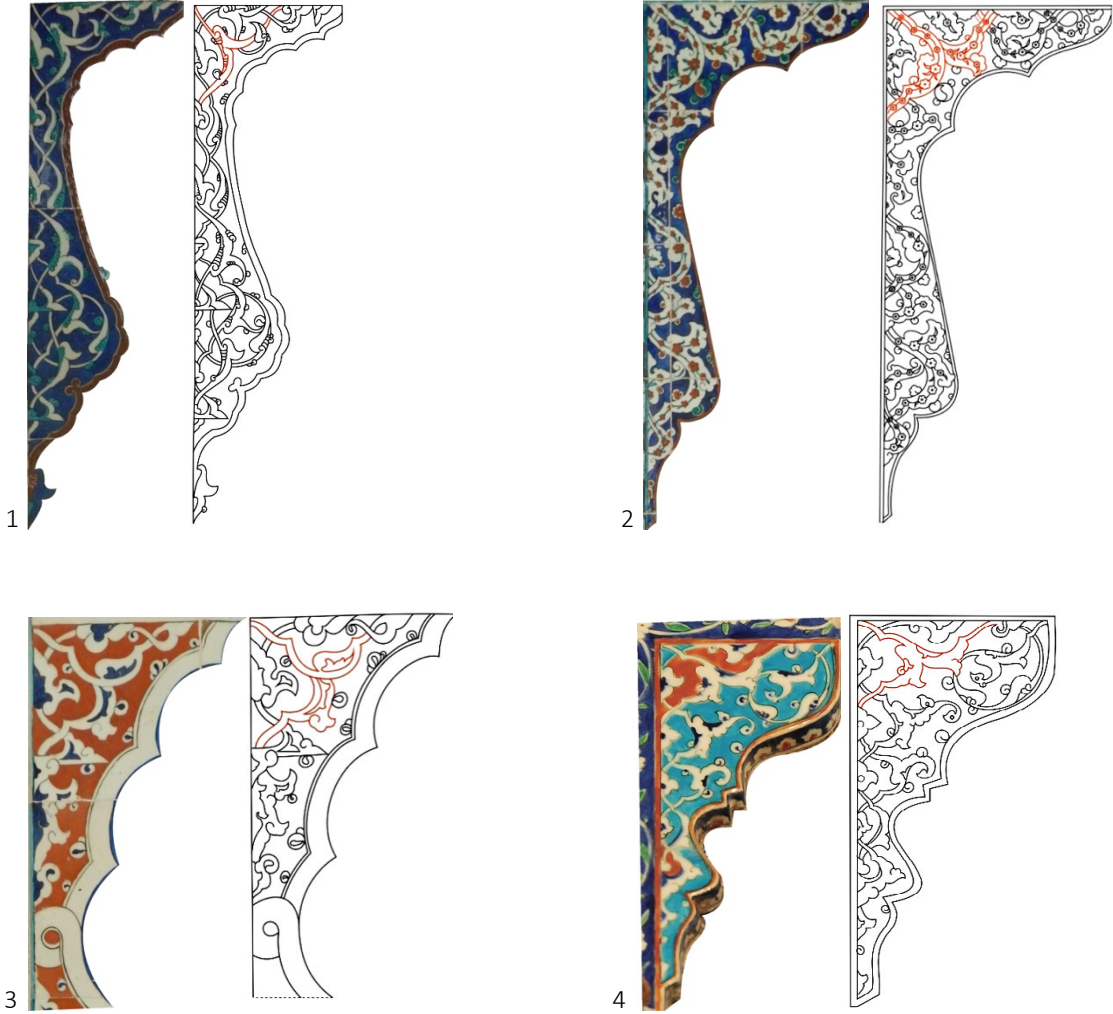
Genel olarak köşebent kompozisyon şemalarında rumi deseni, köşeden başlayıp köşebentin daralan yerlerine doğru gelişmektedir. İncelenen köşebentlerde rumi deseninin çıkış noktası dört farklı şekilde uygulandığı görülmektedir.

Birinci şemada, köşebentin üst köşesinden direk bir dal ile çıkan kanatlı ayırma rumi, köşebentin iki yan kenarında bulunan yarım ortabağ veya tepelik motifleriyle bağlanmaktadır. Bu şekilde başlayan desen, üst ve yan kenar boyunca yer alan tepelik ve ortabağların rumi dalları ile bir zincir gibi birbirine bağlanması ile devam etmektedir. Bu şemaya ait örnekler: Eyüp Sultan Türbesi, Rüstem Paşa Camii (Görüntü 1/5), Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, İvaz Efendi Camii, III. Murad Türbesi (Görüntü 2/5), Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbesi, III. Mehmet Türbesi ve Sultan Ahmet Camii'nde

\* İstanbul'da incelenen yirmi beş mimari yapı; Süleymaniye Camii, Rüstem Paşa Camii, Sokullu Mehmet Paşa Camii, Piyale Paşa Camii, Zal Mahmud Paşa Camii, Kılıç Ali Paşa Camii, Valide-i Atik Camii, Kazasker İvaz Efendi Camii, Mehmet Ağa Camii, Ramazan Efendi Camii, Takkeci İbrahim Ağa Camii, Sultan Ahmet Camii, Beylerbeyi (Hamid-i Evvel) Camii, Eyüp Sultan Türbesi, Hürrem Sultan Türbesi, Rüstem Paşa Türbesi, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, II. Selim Türbesi, Siyavuş Paşa Türbesi, III. Murad Türbesi, Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbesi, III. Mehmet Türbesi, III. Mustafa Türbesi, III. Murad Has Odası, I. Mahmud Kütüphanesi.



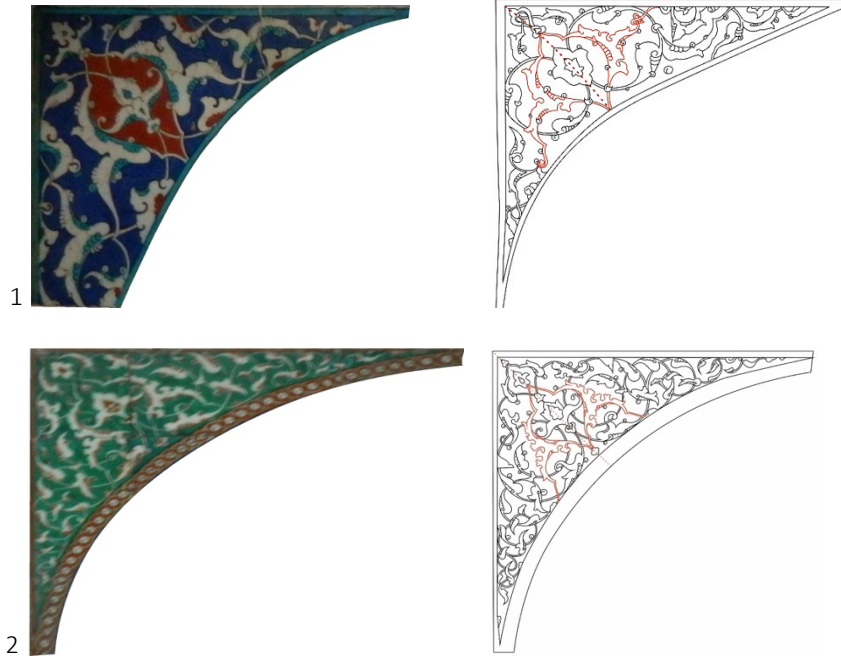
bulunan çini panoların köşebentlerinde; Süleymaniye Camii ve Rüstem Paşa Camii'nde yer alan kitabelerin köşebent desenlerinde; Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbesi'nin pencere köşebendinde ve III. Murad Türbesi'nde yer alan kuşak yazısının köşebent bezemesinde (Görüntü 3/5) görülmektedir. III. Murad Has Odası'nda bulunan rölyefli köşeliğin rumili deseninde (Görüntü 4/5) de bu şema hakimdir.



**Görüntü 5:** Köşebent örnekleri

(Kaynak: Zeynep Arol, *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları*. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 511,512.)

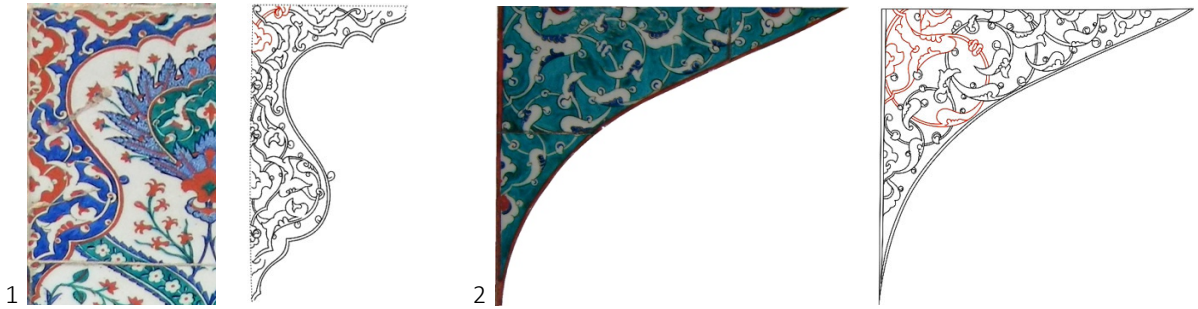
İkinci şemada ise köşebent deseni, diyagonal olarak simetriktir. Köşebentin simetrik olan köşe kısmında kanatlı ayırma rumiler ile oluşturulmuş bir kapalı alan bulunmaktadır. Rumi dalları bu alandan çıkış yaparak üst ve yan kenarda bulunan tepelik ve ortabağlarla bağlanıp köşebentin daralan kısımlarına doğru devam etmektedir. Bu tip örnekler: ve I. Mahmud Kütüphanesi, Rüstem Paşa Camii'nde yer alan çini panonun köşebendinde (Görüntü 1/6) ve Süleymaniye Camii, Sokullu Mehmet Paşa Camii'nde yer alan kitabelerin köşebentlerinde (Görüntü 2/6) görülmektedir.

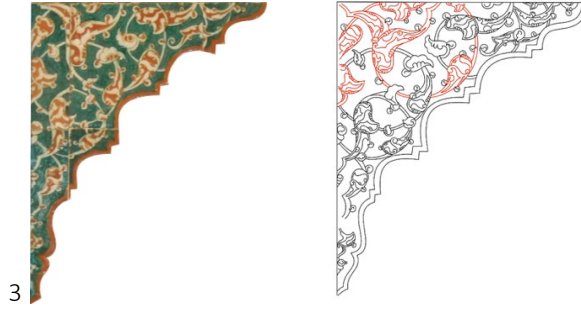


**Görüntü 6:** Köşebent örnekleri

(Kaynak: Zeynep Arol, *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları*. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 512,513.)

Köşebent kompozisyonlarındaki üçüncü şemada, köşebentin köşe kısmında, üst ve yan kenarda bulunan tepelikler, birbirlerine bir dal ile bağlanmaktadır. Çoğu örnekte, yan kenarda bulunan bir tepelikten çıkan kanatlı ruminin ana kanadı, dalın üzerinden geçerek köşe ile birleşir. Tepeliklerden çıkış yapan rumi dalları helezonik dairesel hareketlerle kompozisyonu oluşturmaktadır. Örnekleri: Piyale Paşa Camii (Görüntü 1/7), Valide-i Atik Camii (Görüntü 2/7), Siyavuş Paşa Türbesi, Takkeci İbrahim Ağa Camii, III. Murad Türbesi, Sultan Ahmet Camii (Görüntü 3/7) ve I. Mahmud Kütüphanesi'nde yer alan çini panoların köşebentlerinde; Siyavuş Paşa Türbesi'nde bulunan kitabenin köşebendinde; II. Selim Türbesi, III. Mehmet Türbesi ve III. Murad Has Odası'nda bulunan kuşak yazılarının köşebent desenlerinde; III. Murad Has Odası'ndaki çini ocak köşebendinde ve Valide-i Atik Camii'nde pencere alınlıklarının köşebentlerinde görülmektedir.

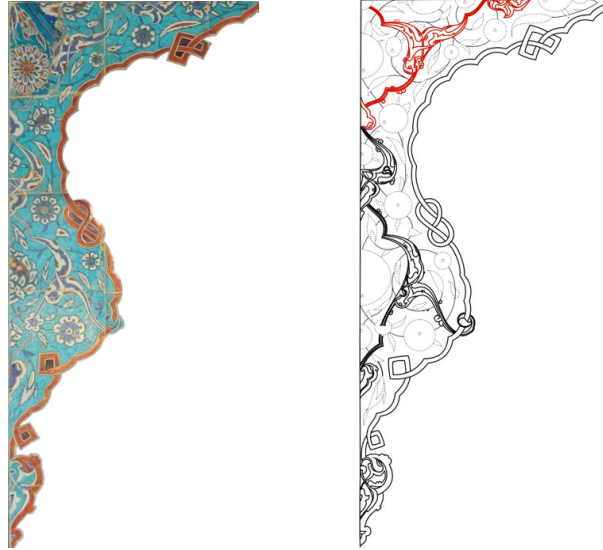




**Görüntü 7:** Köşebent örnekleri

(Kaynak: Zeynep Arol, *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları*. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 513,514.)

Rüstem Paşa Camii'ndeki son cemaat yerinde bulunan çini panonun köşebendinde farklı bir şema göze çarpmaktadır. Köşebendin yan kenarında bulunan ortabağ motifinden çıkan kanatlı ayırma rumi, köşe ile birleşirken, ana kanadı üst kenarda bulunan bir tepelik ile bağlanıp kapalı alanlar meydana getirmektedir (Görüntü 8).



**Görüntü 8:** Köşebent örneği

(Kaynak: Zeynep Arol, *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları*. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 516.)

Rumi desenli çinilerle kaplı kemer örnekleri, incelenen yapılar arasında Rüstem Paşa Camii'nde tespit edilmiştir. Çini kemerlerde rumi desenleri, tek başına kullanıldığı gibi, hatayi üslubu desenlerle birlikte de yer almaktadır. Camideki ilginç bir köşebent örneğinde, bordür desenin, köşebent içerisine uygulandığı görülmektedir. Köşebendin alanına uygun olarak desenin devam ettirilmesi ile köşe kısımlarında desen bozulmuş olup rumi dalları alışılmış kuralların dışındadır. Burada kullanılan rumiler hurdelenmiş tarzdadır (Görüntü 9).



**Görüntü 9:** Çini Kemer örneği

(Kaynak: Zeynep Arol, *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları*. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 517.)

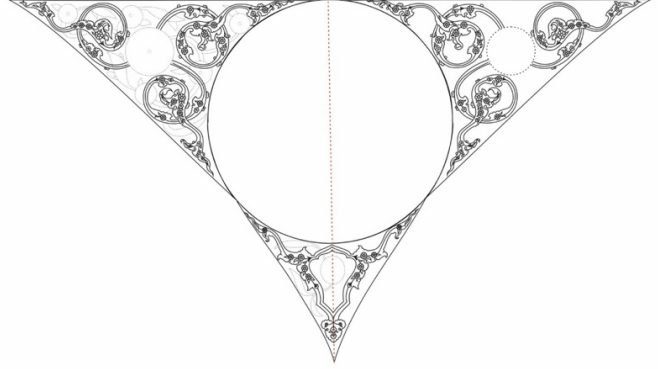
Rüstem Paşa Camii'nde yer alan bir çini kemer örneğinde ise düz, sencide ve kanatlı rumiler bir arada kullanılmıştır (Görüntü 10). Desende rumiler irili ufaklı olup, boyutlarında farklıdır. Simetrik olan desende, simetri eksenine boyunca tepelik ve ortabağlar yer almaktadır. Desen, rumi dallarının iç içe geçmiş helezoni dairesel hareketleri ile grift bir görüntüdedir.



**Görüntü 10:** Çini Kemer örneği

(Kaynak: Zeynep Arol, *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları*. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 518.)

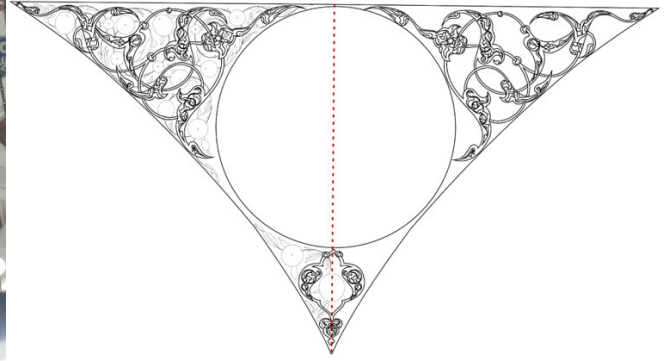
Rüstem Paşa Camii'nde bulunan pendentifler, kemerlerde olduğu gibi rumi desenli çiniler ile kaplıdır. Desenler simetriktir. Camideki bir pendentifin ortasında, içinde Allah yazan bir madalyon bulunmakta ve rumili alanı üçe ayırmaktadır. Simetrik desene sahip kemerin yan kısımlarındaki üçgenimsi alanda desenin ortasında iri bir penç motifi yer almaktadır. Penç motifinden köşe kısımlara doğru dairesel hareketlerle ilerleyen, içi küçük pençlerle bezeli dilimli rumi dalları ve iri yapraklar ile hatayi üslubundan penç motiflerinin olduğu dallar çıkmaktadır. İki farklı üslubun çıkış noktasının aynı olması klasik döneme ait bazı örneklerde (Örn. Kanuni Sultan Süleyman Türbesi çini bordürü) görülmeyle beraber çok tercih edilen bir uygulama değildir (Görüntü 11).



**Görüntü 11:** Çini Pandantif örneği

(Kaynak: Zeynep Arol, *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları*. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 519.)

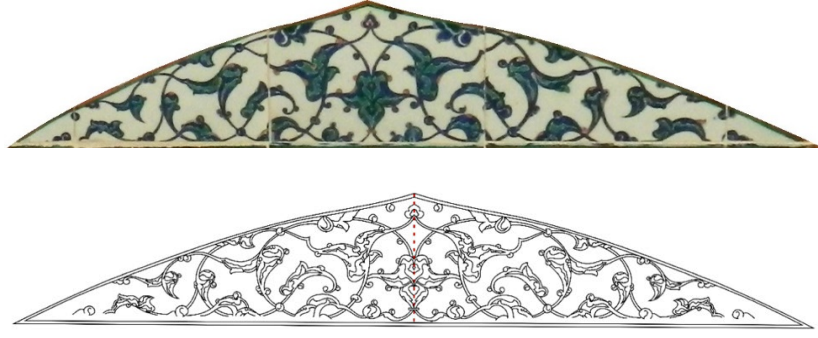
Camideki bir diğer çini pandantif örneğinde, hatayi üslubu desenlerle birlikte, dilimli ve içi hurdeleri rumiler ile içi rumilerle serbest bezeli olan rumilerin bir arada kullanılması dikkat çekicidir. Bu tür bir uygulamaya çok rastlanılmamaktadır. Aynı zamanda içi serbest rumi bezeli iri rumiler, incelenen Klasik dönem çinilerinde uygulandığı görülmektedir (Görüntü 12).



**Görüntü 12:** Çini Pandantif örneği

(Kaynak: Zeynep Arol, *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları*. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 521.)

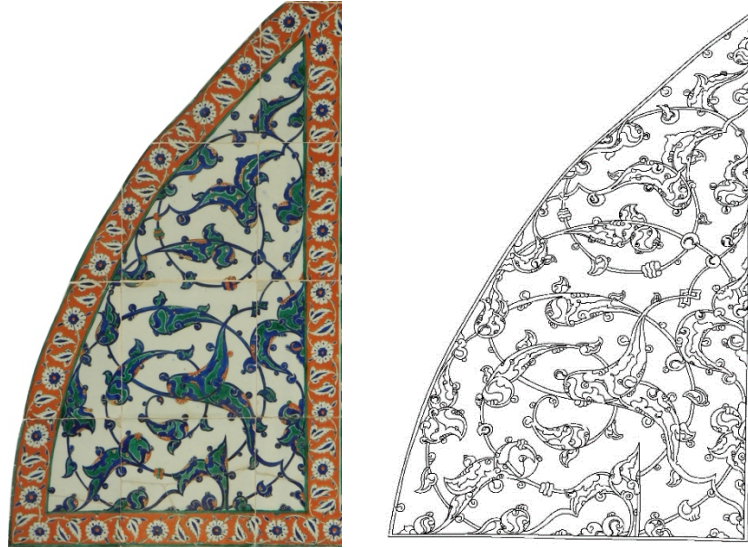
Rumi desenli alınlık örneği incelenen yapılarda çok az kullanılmıştır. II. Selim Türbesi'nin kemerli giriş kapısının üzerinde sivri kemerli bir alınlık bulunmaktadır. Kitabeli çini alınlık yerine uygun olarak yapılmıştır. Sivri kemerli alınlığın ortasında kare şeklinde kitabe yer alır. Kitabenin üzerinde ve iki yanındaki hurde rumili desen, dikkat çekmektedir. Üst kısımdaki üçgenimsi alanda desen simetriktir. Simetri ekseninden çıkış yapan rumi dalları dairesel hatlarla ilerleyip, kanatlı rumiler ile sonlanmaktadır. Helezoni dal üzerinde yer alan rumiden kanat olmadan sadece dal ayrılması dikkat çekici bir örnektir (Görüntü 13).



**Görüntü 13:** Çini Pandantif örneği

(Kaynak: Zeynep Arol, *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları*. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 509.)

II. Selim Türbesi'nde yer alan kitabenin sağ ve solundaki panolar birbirinin simetriğidir. Üçgene benzer alanda hurde rumiler kullanılmıştır. Üç kenarında yarım tepelikler ve ortabağlar bulunmaktadır. Tepelik ve ortabağlardan helezoni dairesel hareketlerle çıkan rumiler, karşı kenarda bulunan ortabağ ve tepelikler ile bağlanarak devam etmektedir. Dal bitiminde bulunan ayırma rumilerin kanatlarının kenar kısımlarda bulunan tepeliklerle bağlanması ile kapalı alanlar oluşturulmuştur. Karınlı rumiler, dallardan kanat gibi çıkarak başka bir dala sarılmakta veya bir tepelik ile bağlanmaktadır. Desenin üst kısmında daldan rumi olmadan direkt kanatla dal ayrılmaktadır. Ayrıca dallardan ve rumilerin sırtından küçük kanat gibi çıkan küçük rumiler göze çarpmaktadır (Görüntü 14).



**Görüntü 14:** Çini Pandantif örneği

(Kaynak: Zeynep Arol, *İstanbul'daki Klasik Dönem Osmanlı Çinilerinde Rumi Kompozisyonları*. İstanbul: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, 2020, ss. 509.)

#### 4. SONUÇ

İstanbul'da Klasik döneme ait rumi desenli çinilere sahip yirmi beş yapı incelenmiş ve yukarıda adı geçen bu yapılarda bulunan rumili köşebent alanları karşılaştırılarak benzerlik ve farklılıkları sunulmuştur.

İncelenen yapılar arasında Süleymaniye Camii, Rüstem Paşa Camii, Sokullu Mehmet Paşa Camii, Piyale Paşa Camii, Valide-i Atik Camii, Kılıç Ali, Paşa Camii, İvaz Efendi Camii, Takkeci İbrahim Ağa Camii, Beylerbeyi Camii, Sultan Ahmet Camii, Eyüp Sultan Türbesi, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi, III. Murad Türbesi, Bosnalı Damat İbrahim Paşa Türbesi, III. Mehmet Türbesi ve III. Murad Türbesi, Siyavuş Paşa Türbesi, III. Mehmet Türbesi, II. Selim Türbesi, III. Murad Has Odası ve I. Mahmud Kütüphanesi'nde çini pano, kitabe ve kuşak yazılarının köşebentlerinde rumi kompozisyonları kullanılmıştır.

Köşebentlerde rumi kompozisyonları, üç farklı şema üzerinden kurgulanmış olup, bir örnekte (Görüntü 8) ise kendine ait bir kurgusu olduğu görülmüştür. Rumi deseninin başlangıç yerlerindeki farklılığın olduğu üç şemadan birincisinde üst köşeden direk bir dal ile çıkan kanatlı ayırma rumi, köşebent'in iki yan kenarında bulunan yarım ortabağ veya tepelik motifleriyle bağlanmakta (Görüntü 5), ikincisinde desen diyagonal olarak simetriktir, kanatlı ayırma rumilerle kapalı alanlar oluşturulmuştur (Görüntü 6), üçüncüsünde ise köşebent'in köşe kısmında, üst ve yan kenarda bulunan tepelikler, birbirlerine bir dal ile bağlanmaktadır (Görüntü 7). Köşebentlerin köşe ve orta kısmından başlangıç yapan desen, daralan köşe kısımlara doğru alt ve yan kenarda bulunan tepelik ve ortabağlarla bağlanarak devam etmektedir. Genellikle rumi dalları köşe kısımlara doğru zincir şeklinde ilerlemiştir.

Genel olarak köşebent kompozisyonlarında iki veya daha fazla farklı tepelik ve ortabağ motiflerinin birbirine bağlı olarak üst üste çizildiği dikkat çekmektedir. Böyle uygulamalarda, her motiften ayrı dal giriş ve çıkışı olduğu gözlenmiştir.

Çoğunlukla çini pano köşebentlerinde sade, dilimli, hurdelenmiş ve içi bezemeli rumiler, kitabe köşebentlerinde hurdelenmiş ve sade rumiler ve kuşak yazılarının köşebentlerinde ise sade rumiler tek başına görülmektedir. Rüstem Paşa Camii'ndeki pano köşebendi ile Süleymaniye Camii'ndeki kitabenin köşebentinde rumiler, bitkisel desenlerle birlikte kullanılmıştır.

Kemer, pandantif ve alınlıklarda rumili çini köşebent kompozisyonları, diğer köşebentler gibi belli bir kural içerisinde olmayıp, her biri ayrı kompozisyona sahiptir (Görüntü 9-14). Desenler simetriktir. Ayrıca bu alanlarda rumi deseni ile kompozisyon içerisinde bulunan madalyon, şemse formlarında ve bordürlerde de karşılaşılmıştır. Genellikle desenler irileştikçe rumiler hurdelenmiş ve içi bezemeli formda çizilmiştir. Rüstem Paşa Camii'nde yer alan kemer ve pandantif çinilerinde rumiler, tek başlarına kullanıldıkları gibi bitkisel desenlerle de birlikte uygulanmıştır. Kemerlerde hurdelenmiş ve dilimli rumiler görülürken, pandantif çinilerinde hurdelenmiş ve içi bezemeli rumilerle karşılaşılmıştır. Farklı bir uygulama olarak bir pandantif örneğinde (Görüntü 12) hatayı üslubu desenlerle birlikte, dilimli ve içi hurdeli rumiler ile içi rumilerle serbest bezeli olan rumilerin bir arada kullanılmıştır. Diğer bir örnekte ise (Görüntü 11), hatayı üslubu desenlerle birlikte rumi deseninin çıkış noktasının aynı olması dikkat çekicidir.

İncelenen yapılarda tek örnek olarak III. Murat Türbesi'ndeki rumi desenli dikdörtgen kapı alınlığı, dört taraftan ulanabilen kompozisyon şemasına sahiptir. Aynı zamanda dörtte bir simetrik olup dilimli rumiler kullanılmıştır. II. Selim Türbesi'ndeki kitabeli kapı alınlığı ise hurdeli rumilidir. Yerine uygun olarak yapılan alınlık deseni simetriktir.

Renk kompozisyonu ise, dönemin çini ve seramiklerinde kullanılan desenlerin renklendirilmesiyle paraleldir. Desen dengesi kadar renk dengesi de kompozisyon içerisinde oldukça önemlidir. Çini sanatının doruk noktası olan 16. yüzyılın ikinci yarısı ve 17. yüzyıl çini desenlerinde koyu ve açık kobalt mavi, turkuaz, döneme adını veren, diğer renklerden daha kabarık kullanılan mercan kırmızısı, iki farklı renkte yeşil, kahverengi renkleri görülmektedir. Desenlerin konturları siyah ve ince çekilmiştir.

Düz rumi desenleri, genel kompozisyona uygun olarak ya beyaz bırakılmış, zemin renklendirilmiş, ya da zemin beyaz bırakılarak rumiler renklendirilmiştir. Hurdelenmiş rumili kompozisyonlarda genellikle zemin beyaz bırakılmış ve rumiler ile hurde rumiler birbirinden farklı renklerde boyanmıştır. İçi bezemeli rumi kompozisyonlarda ya zemin

boyanarak rumiler beyaz bırakılmış ve iç süslemeleri renklendirilmiş ya da zemin beyaz bırakılarak rumiler ve iç süslemeleri farklı olarak renklendirilmiştir.

Türk sanatı içerisinde gelişerek ayrı bir üslup haline gelen ve Klasik Osmanlı döneminde son şeklini alan rumi deseni, günümüzde de birçok sanat dalında kullanılmaktadır. Örneklere göre, tasarım alanları içerisinde ayrı bir yeri olan köşebent çinilerindeki rumi desenlerinin kompozisyon şemaları ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca, rumi çeşitlerinin bu alanda da hem tek başına hem diğer üsluplarla birlikte başarılı bir şekilde uygulanmış olduğu ve yeni denemelerin de yapıldığı görülmektedir.

## **Kaynakça**

- Akar, A- Keskiner, C. (1978). Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif. Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları. İstanbul.
- Aksu, H. (1998). Rumi Motifinin Kökeni. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk İslam Sanatları Programı. İstanbul.
- Aksu, H. (2009). Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rumi ve Münhani. Ed. A. R. Özcan. Hat ve Tezhip Sanatı. (ss. 451-465). Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Altun, A. (1999). Osmanlı Çiniciliğinde İznik. Osmanlı Kültür ve Sanat. (Cilt: 11, ss.213-220). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Arseven, C. E. (1975). Rumi. Sanat Ansiklopedisi. (Cilt: 9, ss. 1714-1715). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Aslanapa, O. (2014). Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bayhan Koç, Sabiha. (2015). Rumi Çizim ve Teknikleri. İlke Kitap. İstanbul.
- Bilici, K. (1983). Anadolu Taş Tezyinatında Hayvan Üslubu. Sanat Tarihi Dergisi. (Cilt:2, ss.20-27). İzmir.
- Biröl, A. İ. - Derman, Ç. (2015). Türk Tezyini Sanatlarında Motifler, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Demiriz, Y. (1988). Sinan'ın Mimarisinde Bezeme. Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1. Ed. D. Kuban- H. Karamağaralı. (ss. 465-474). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Gündoğdu, H. (1993). İkonografik Açıdan Türk Sanatında Rumi ve Palmetler. Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan. (ss. 197-211). Ankara.
- Kesiner, C. (2020). Çizim ve Teknikleri ile Türk Tezhip Sanatı. İlke Kitap. İstanbul.
- Mülayim, S. (1999). Değişim Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Öney, G. (1976). Türk Çini Sanatı. İstanbul: Binbirdirek Matbaacılık.



Öney, G. (1987). İslam Mimarisinde Çini. İstanbul: Ada Yayınları.

Öztürk, Münevver (1988), Rumi (Tarihi, Çeşitleri ve Gelişimi). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Çalışması. Mimar Sinan Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tezhip Programı. İstanbul

Şimşir, Ö. (2002). Konya'daki Selçuklu Mimarisinde Rumi Motifi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Selçuk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı. Konya.

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

Turan Bakır, S. (2007). Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. Ed. G. Öney- Z. Çobanlı. (ss. 279-305). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yetkin, Ş. (1988). Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni. Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1. Ed. D. Kuban-H. Karamağaralı. (ss. 479-493). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.

## Araştırma

# SAKARI DOKUMALARI<sup>1</sup>

## SAKARI WEAVING

Meltem Tunçer, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Midas İpek Evi  
mmeltemtuncer@gmail.com, ORCID Numarası: 0000-0001-7670-7502

Prof. Yüksel Şahin, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Eskişehir Teknik Üniversitesi  
yukselsahin@eskisehir.edu.tr, ORCID Numarası: 0000-0003-3187-3560

### Öz

Geleneksel el sanatları arasında önemli bir yer tutan el dokumacılığının, Eskişehir'in Sarıcakaya ve Mihalgazi ilçelerinde de varlığı bilinmektedir. "Sakarı Vadisi" olarak tanımlanan bölgede yer alan bu ilçelerin tarihi geçmişi ve coğrafi konumu incelendiğinde el dokumacılığı bakımından Sakarı bölgesinin bir bütün olarak ele alınması ve araştırılmasına karar verilmiştir. Alanyazın araştırmasında bölgede yer alan dokumacılığın "Dağküplü Bez Dokumaları" olarak yer aldığı tespit edilmiştir. Yapılan araştırmalar Sarıcakaya ilçesine bağlı olan Dağküplü köyünün yanı sıra Beyköy, Düzköy, Laçın köyleri ile Mihalgazi ilçesi Merkez, Karaoğlan, Sakarılıca köylerinde de geçmişte dokumacılık yapıldığını göstermiştir. Çalışma kapsamında alanda yapılan araştırma bulguları, bahsi geçen köyleri içinde barındıran Sakarı vadisinde geçmişte yapılmış olan dokumalara, vadinin yerel halkı tarafından "Sakarı dokumaları" adı verildiğini göstermiştir. Bu çalışmada Sakarı dokumalarının bölge kültüründe kullanım alanlarına ve türlerine yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Mekikli Dokumacılık, Dağküplü Dokumaları, Sakarı Dokumaları, Sakarı Vadisi, Geleneksel Türk Sanatları

### Abstract

Research shows that hand weaving, which occupies an important place among traditional handicrafts in Turkey, exists in the Sarıcakaya and Mihalgazi districts of Eskişehir. Having researched the historical background and geographical location of these districts in the region defined as "Sakarı Valley." I decided to examine and research the region as a whole in terms of hand weaving. In the literature review, I detected that the weaving in the region is identified as "Dağküplü Cloth Weaving". Research shows that, in addition to the Dağküplü, which is a village of the Sarıcakaya district, weaving was also a common practice in the past in the near villages of Beyköy, Düzköy, Laçın, as well as in the villages of Mihalgazi such as Merkez, Karaoğlan, and Sakarılıca too. Within the scope of the study, the research results made in the field showed that the weavings made in the past in the Sakarı valley, which includes the mentioned villages, were called "Sakarı Weavings" by the local people of the valley. In this study, I discuss and evaluate the usage areas and types of Sakarı weavings in the regional culture.

**Keywords:** Shuttle Weaving, Dağküplü Weaves, Sakarı Weavings, Sakarı Valley, Traditional Turkish Arts

<sup>1</sup> Bu makale Eskişehir Teknik Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Anabilim Dalı Moda Tasarımı programında 10/06/2020 tarihinde sunulan "Eskişehir Tepebaşı İlçesi Cumhuriyet (Sekiören) Mahallesi'inde Bulunan Sakarı Dokumaları" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

### **Genişletilmiş Öz**

Günümüzde tekstil el sanatlarının yeri ve önemi gün geçtikçe anlaşılmaktadır. Geleneksel el dokumacılığı da tekstil el sanatları arasında önemli bir konumda yer almaktadır. Çeşitli kurum ve kuruluşların açmış olduğu el dokumacılığı kursları ve bu kurslara gösterilen ilgi, geleneksel bilgi ve becerinin günümüz tüketim toplumunda yeniden keşfedildiğini, önem kazandığını düşündürmektedir. Eskişehir’de de bazı kurum ve kuruluşlar tarafından “Dađkúplü Bez Dokumaları” adıyla el dokumacılığı kursları açıldığı bilinmektedir. Ayrıca Eskişehir geleneksel el dokumacılığı üzerine yapılan alanyazın araştırmasında Eskişehir Sarıcakaya Dađkúplü köyünde varlığı bilinen dokumacılığın “Dađkúplü Mekikli Dokumaları”, “Dađkúplü Bez Dokumaları” veya “Dađkúplü Dokumaları” olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir. Bölgede yapılan ön araştırma sonucunda Sarıcakaya ilçesine bağlı olan Dađkúplü köyünün yanı sıra Beyköy, Düzköy, Laçın köyleri ile Mihalgazi ilçesi Merkezi, Karaoğlan, Sakarılıca köylerinde de geçmişte dokumacılık yapıldığı ve dokuma ürünlerin birbirine olan benzerliği anlaşılmıştır. Böylece Sarıcakaya ve Mihalgazi ilçelerini kapsayan ve Sakarı vadisi olarak adlandırılan bölge çalışmanın araştırma evreni olarak belirlenmiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş olup veriler kaynak kişi görüşmeleri, gözlem ve alanyazın taraması ile elde edilmiştir.

Yapılan alan araştırmasında “Dađkúplü Köyü Dokumaları” olarak tanımlanan dokumaların Sakarı vadisinde yer alan köylerin neredeyse tamamında geçmişteki varlığı tespit edilmiştir. Ancak bölgede varlığı tespit edilen dokumacılığın 1980’li yıllara kadar Dađkúplü köyünde yapılmış olması nedeniyle Dađkúplü köyü çeşitli yayın ve çalışmalarda dokumacılıkta öne çıkmaktadır.

Bu çalışma kapsamında 2018-2019 yılları arasında yapılan alan araştırması sonuçları Sakarı vadisi köylerinde yer alan dokumaların bir bütün olarak ele alınması gerektiğini düşündürmüştür. Alan araştırmasında Sarıcakaya köylerinden Dađkúplü köyünde örtme, peşkir, göynek, çarşaf, kefenlik bez; Laçın köyünde örtme; Beyköy ve Düzköy’de göynek, çarşaf; Mihalgazi köylerinde ise örtme, örme, çarşaf, peşkir dokumaları olduğu tespit edilmiştir. Dokuma tekniği, boyut, renk, motif ve desen kompozisyon bakımından belirgin benzer özellikler gösteren bu dokumalar, ev eşyası dokuma örnekler ve giysilik dokuma örnekler olarak sınıflandırılmıştır.

Alan araştırmasında Sakarı vadisi sakinlerinin bölgede yapılmış olan ve hemen her evde hali hazırda örnekleri bulunan bu dokumaları “Sakarı Dokumaları” olarak adlandırdıkları tespit edilmiştir. Yapılan kaynak kişi görüşmeleri bölge halkının bu dokumalar için, “Dađkúplü Mekikli Dokumaları”, “Dađkúplü Bez Dokumaları” veya “Dađkúplü Dokumaları” gibi bir isimlendirme yapmadıkları anlaşılmıştır.

Alan araştırması bulguları, alanyazına Dađkúplü köyünü işaret eden tanımlamalarla giren bölge dokumacılığının “Sakarı Dokumaları” adıyla tanımlanması gerektiği yönünde veriler sunmuştur. Sakarı vadisinde yapılan alan araştırmasında kaynak kişi görüşlerine başvurulmuş ve etnografik fotoğraf çekimleri gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda yörede görüşme yapılan kaynak kişiler, dokuma yapanlar ve dokuma örneği kullananlar olarak tespit edilmiş ve kendilerinden bilgi alınmıştır. Çalışma, görüşülen kaynak kişilerin verdiği bilgiler ve dokuma örnekler üzerinden yapılan çalışmalardan elde edilen bulgular işığında, dokumanın bölge kültüründeki kullanım alanları, dokuma örneklerini, dokuma malzemeleri, dokuma motifleri gibi konuları kapsamaktadır.

### **Extended Abstract**

*Today, the importance and understanding of textile handicrafts is gradually increasing. Traditional hand weaving also takes an important place among textile handicrafts. The hand weaving courses opened by various institutions and organizations and the interest shown in these courses suggest that traditional knowledge and skills have been rediscovered and gained importance in today's consumer society. In Eskişehir, it is known that there are hand weaving courses organized by some institutions and organizations under the name “Dagküplü cloth weaving”. In addition, when a literature review was conducted about traditional hand weaving in Eskişehir, it is found that the*

weaving known to exist in the village of Eskisehir Sarıcakaya, Dağküplü, was called “Dağküplü shuttle weaving”, “Dağküplü cloth weaving” or “Dağküplü weaving”. As a result of the preliminary research carried out in the region, it has been understood that in addition to the Dağküplü, weaving was practiced in the past in the near villages of Beyköy, Düzköy, Laçın, as well as in the villages of Mihalgazi which are Merkez, Karaoğlan, and Sakarılıca too and the similarity of weaving products to each other is apparent. Thus, the region called “Sakarı Valley”, which covers Sarıcakaya and Mihalgazi districts, was determined as the research scope of the study. The qualitative research method was adopted in the study and the data were obtained by personal interviews, observation and literature review.

In the field survey, the past presence of the weavings, defined as “Dağküplü village weavings”, was found in almost all of the villages located in the Sakarı Valley. However, since the weaving researches identified in the region were carried out in Dağküplü village until the 1980s, Dağküplü village stands out in weaving in various publications and studies.

The results of the field research conducted between 2018-2019 within the scope of this study suggested that the weavings in the villages of the Sakarı valley should be considered as a whole. In the field survey, it is identified that there were covering, towel, undergarment, bed linen, sheets, cerecloth weaving in the village of Dağküplü ; covering in the village of Laçın; undergarment and bed linen in Beyköy and Düzköy; covering, knitting, bed linen, towel weaving in the villages of Mihalgazi. These weavings, which show distinctly similar features in terms of weaving technique, size, color, pattern-composition, are classified as household goods woven examples and clothing woven examples.

During the field study, it was determined that the inhabitants of the Sakarı valley called these weavings, which are made in the region and which are already found in almost every house, as "Sakarı weavings". From the interviews with the local people, it was understood that the people of the region did not give a name or title to these weavings such as "Dağküplü Shuttle Weaving ", " Dağküplü Cloth Weaves" or " Dağküplü Weaves".

The results of the field research show that the weaving of the region, which entered the literature with definitions pointing to Dağküplü village, should be defined as “Sakarı Weavings”. In the field research carried out in the Sakarı valley, the opinions of the local people were consulted and ethnographic photo shoots were taken. In this context, the local people interviewed in the region were identified as those who knows weaving and those who use weaving products, and information was obtained from them. The study covers topics such as the usage areas of weaving in the regional culture, weaving products, weaving materials, weaving motifs in the light of the information given by the interviewees and the clues obtained from the studies about woven products.

## 1.GİRİŞ

Yapılan alanyazın taramasında Sakarı vadisi köylerinde varlığı bilinen dokumacılığın Dağküplü köyü<sup>2</sup> örneğinde çeşitli açılardan ele alındığı belirlenmiştir. Alanyazın taramasında bölge dokumacılığının Sakarı vadisi köylerinden olan Dağküplü köyüne referans verilerek “Dağküplü Dokumaları” olarak yer aldığı ve bu şekilde adlandırıldığı görülmektedir<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Sakarı vadisinde yer alan Dağküplü yerleşimi halk arasında ve bazı yayınlarda “Dağküplü köyü” olarak geçmektedir. 6360 Sayılı Kanunla Büyükşehir sınırlarının belirlenmesi kapsamında illere bağlı ilçelerin mülki sınırları içerisinde yer alan köy ve beldelerin belediyelerinin tüzel kişiliği kaldırılmış ve köyler mahalle olarak, belediyeler ise belde ismiyle tek mahalle olarak bağlı buldukları ilçenin belediyesine katılmıştır (Resmî Gazete, 2012, s. 1). Dağküplü yerleşimi mahalle statüsünde kabul edildiğinden çalışmanın bundan sonraki kısmında bölge “Dağküplü mahallesi” olarak yer alacaktır.

<sup>3</sup> Konu hakkında yapılan yayınların künyesi, 1- Çiğdem Kara, 2010, Eski Bir Dokumacı Köyün İzinde 2- Cafer Arslan, 2016, Dağküplü Bez Dokumaları, 3- Ebru Çatalkaya Gök, (2018). Ülker Muncuk Müzesinde Bulunan Kenan Özbel Kataloğundaki Dokuma Desenli Bazı Kumaşların Analizi ve Yeni Tasarım Denemeleri. 4-Ebru Çatalkaya Gök ve Fatma Nur Başaran, Sarıcakaya (Eskişehir) Dağküplü Köyü Mekikli Dokumaları, (2020). Milli Folklor, 233.

Oysa Sakarı vadisinde yer alan mahallelerin neredeyse tamamında yapılan dokumalar, yöre insanın ifadesinde ve bölge kültüründe “Sakarı Dokumaları” olarak tespit edilmiştir. Dokuma türleri yörede yaygın bir şekilde “Sakarı Peşkiri”, “Sakarı Örtmesi”, “Sakarı Çarşafı”, “Sakarı Göyneği” gibi isimlerle tanımlanmaktadır. Bu tespitlere bağlı olarak araştırmanın belirgin problemi alanyazında Sakarı vadisi dokumacılığının “Dağküplü Dokumaları” olarak yer almasıdır. Araştırmanın önemi bölgede görülen el dokumacılığının, Sakarı dokumaları olarak tespit edilmesi ve alanyazına bu adla kazandırılmasıdır.

Çalışmanın veri toplama ve bulgu analizi üç aşamada gerçekleşmiştir. Birinci aşama dokuma örneklerinin tespiti ve bu dokumaların yapıldığı mahallelerin belirlenmesidir. İkinci aşama alanyazın çalışmalarının taranması ve araştırmanın gerekliliğine karar verilmesidir. Üçüncü aşama ise kaynak kişilerin belirlenmesi, etnografik fotoğraf çekimlerinin gerçekleşmesi ve elde edilen veriler doğrultusunda analizlerinin yapılmasıdır.

## 2.SAKARI DOKUMALARI

### 2.1. Sakarı Bölgesinin Coğrafi Durumu

Eskişehir ilinin Mihalgazi ve Sarıcakaya ilçeleri, Bilecik ilinin ise Gölpazarı, İnhisar, Yenipazar, Söğüt ve Osmaneli ilçeleri Orta Sakarya Vadisini oluşturmaktadır (Bebka, 2015, s. 4). Sarıcakaya ve Mihalgazi ilçeleri, Eskişehir’in kuzey kesiminde yer alan, iki yanından dik yamaçlı dağların kuşattığı Sakarı vadisi boyunca kurulmuştur (Görüntü 1). Bu vadiye kışlar ılık, yazlar çok sıcak geçer, yağışlar azdır (Saraçoğlu, 1974, s. 36). Eskişehir’de halk arasında Orta Sakarya Vadisinin Sarıcakaya ve Mihalgazi ilçelerini kapsayan kısmına “Sakarı”, bölgenin halkına “Sakarlı”, vadiye coğrafi adını veren Sakarya nehrine de “Sakarı” denilmektedir. Yapılan alanyazın taramalarında bölgeyi Tunçdilek “Orta Sakarya Vadisi” veya “Sakarya Vadisi” (1953, s. 194), Saraçoğlu, “Sakar Vadisi” (1974, s. 36), Yazıcı, “Sakarya Köyleri” (1997, s. 74), T.C. Sarıcakaya Kaymakamlığı, “Sakarı” (2015, s. 40) olarak ifade etmektedir. Kaynak kişi taramasında da bölge “Sakarı” olarak belirlenmiştir.

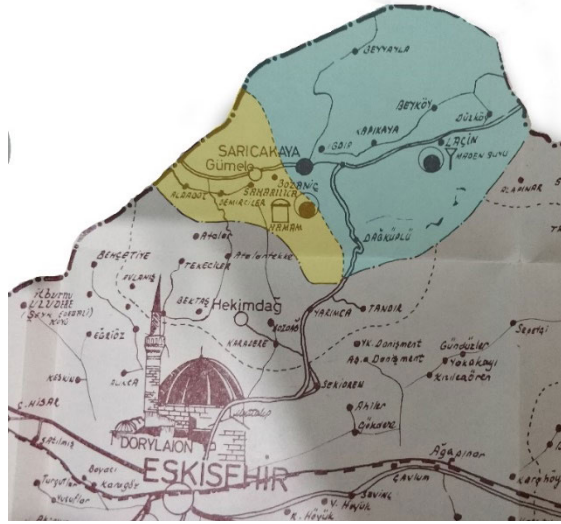


**Görüntü 1:** Orta Sakarya Vadisi; Osmaneli, Gölpazarı, Söğüt, Yenipazar, İnhisar, Mihalgazi, Sarıcakaya  
*Bebka, 2015, s. 4.*

Mihalgazi ilçesi Eskişehir iline 39 km mesafe uzaklıkta olup ([https://www.illerarasimesafe.com/eskisehir\\_mihalgazi/](https://www.illerarasimesafe.com/eskisehir_mihalgazi/), 2020), Osmanlı beyliği topraklarına Ertuğrul Gazi döneminde katılmıştır (<http://www.mihalgazi.gov.tr/ilcemiz-tarihcesi>, 2019). Günümüzde ilçe merkezi olan Mihalgazi, eski adı ile Gümele 1522 yılı sayımlarında 14 haneli bir köydür (Tunçdilek, 1955, s. 182). Bayar, Dağküplü köyüne göç eden Kethüda oğullarının bir kısmının Gümele’ye yerleştiğini belirtir (2004, s. 256).

Mihalgazi nahiyesi’ne bağlı Bunaklar köyü, Sarıcakaya ilçesinin temellerini oluşturmaktadır. Köy, Eskişehir’e bağlandıktan sonra etrafında yer alan sarı kayalardan dolayı Sarıkaya ismini almıştır (Bayar, 2004, s. 253). Halen mevcut olan Sarıkaya ve Cemalkebir mahallelerinin birleşmesi ile bugünkü Sarıcakaya ilçe merkezi oluşmuştur. Tanzimat’tan önce İzmit sancağının Göynük kazasına, 1884 yılında da Söğüt’e bağlanır. 1944’de Eskişehir merkez ilçesine bağlanmış, 1958 yılında Eskişehir’e bağlı bir ilçe merkezi olmuştur. 1990 yılında bugünkü sınırlarına ulaşmıştır (<http://saricakaya.gov.tr/tarihce>, 2020).

Sarıcakaya ilçesi Dağköplü, Mayıslar, Beyköy, Beyayla, Bilal Habeşi, Düzköy, Fatih, Güney, İğdir, Kapıkaya, Laçın, Sarıkaya, Yeni, Camikebir mahallelerini, Mihalgazi ilçesi ise Alpagut, Bozaniç, Cumhuriyet, Dokuz Mayıs, Hürriyet, İstiklal, Demirciler, Karaoğlan ve Sakarılıca mahallelerini kapsar. Görüntü 2’de Sakarı bölgesinde yer alan mahalleler görülmektedir. Haritada sarı renk ile gösterilen bölge Mihalgazi (eski adı ile Gümele), mavi renk ile gösterilen bölge Sarıcakaya ilçeleridir.



**Görüntü 2:** Sakarı Vadisi köyleri  
*Saraçoğlu, 1974, s. 133.*

## 2.2. Sakarı Dokumaları

Sakarı mahallelerinin tamamında geçmişte dokumacılık yapıldığı belirlenmiştir. İlder, Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde Sarıcakaya ve Mihalgazi’nin bağlı olduğu Bilecik’te ipekçilik ve ipek dokumacılığın yanı sıra pamuğun Bilecik sanayinde önemli bir yere sahip olduğunu ve Bilecik dokuma sanayinin esasını teşkil eden iki hammaddesinden pek çok dokuma elde edildiğini belirtmektedir (2007, s. 70-71). Başlıca ipek örnek çeşitlerinin haşlu harir<sup>4</sup> ve ibrişim<sup>5</sup> olduğunu belirten İlder, söz konusu dönemde bölgede bu dokumaların yanı sıra kutnî<sup>6</sup>, şeştarî<sup>7</sup>, hakîr<sup>8</sup> çekme tabir olunan kumaş ile kılbadanlı kumaş, canfes<sup>9</sup> kumaş, işlemeli kumaş, ağabânî<sup>10</sup> kumaş ve börümcek<sup>11</sup> dokunduğunu da ifade etmektedir (2007, s. 70-71). Yazıcı, ipekli kadife dokumacılık konusunda Bilecik’in ayrı bir ustalık göstermiş olduğunu ve önemli bir merkez olduğunu belirtmektedir (1997, s. 66).

İlder’in çalışmasında yer vermiş olduğu Hüdavendigâr Vilayeti Salname kayıtlarından, Mihalgazi ve Sarıcakaya’nın Mihalgazi nahiyesi olarak bağlı olduğu Ertuğrul Sancağı’nda ipekböceğinin yaygın bir şekilde yetiştirildiği anlaşılmaktadır (2007, s. 60). İlder, ayrıca Bilecik kazasında fazla miktarda ipek kozası yetiştirildiğini ve belli başlı Avrupa şehirlerine ihraç edildiğini de ifade etmektedir. İlder, Mihalgazi nahiyesinin bağlı olduğu Söğüt ve Bilecik taraflarında da külliyyetli miktarda pamuk yetiştirildiğini belirtmektedir (2007, s. 61).

Kara, yapmış olduğu çalışmada Sarıcakaya ilçesinin tamamında geçmişte dokumacılık yapıldığını belirtmekte (2010, s. 98), Tunçdilek (1955, s. 189) ise Orta Sakarya Vadisi’nin iklim koşullarının ipekböceği ve pamuk yetiştiriciliği için

<sup>4</sup> İpek (<https://sozluk.gov.tr/>, 2020).

<sup>5</sup> Kalınca bükülmüş ipek iplik (<https://sozluk.gov.tr/>, 2020).

<sup>6</sup> Kutun, Arapça pamuk demektir; dilimizde pamuklu dokumalara kutnu (kutnî) denilir; pamuk ipliği karışık atlas taklidi bir ipekli kumaş da kutnu (kutnî) adını taşır (Kâzım’dan aktaran Koçu, 2015, s. 166).

<sup>7</sup> Altıparmak kumaşın başka bir cinsi olup şitari, citari, balkaymak gibi başka adlar alan bir kumaştır (Özbel, Tarihsiz, s. 21).

<sup>8</sup> Geniş çubuklu giyim ve döşemeye ait bir kumaş (Özbel, Tarihsiz, s. 21).

<sup>9</sup> Eski ipekli kumaşlardan biri, gayet ince mat ve daima düz renk olur; sarı, mor, yeşil, muhtelif renklerdeki cenfesin en makbulü de al canfes olmuştur (Koçu, 2015, s. 56).

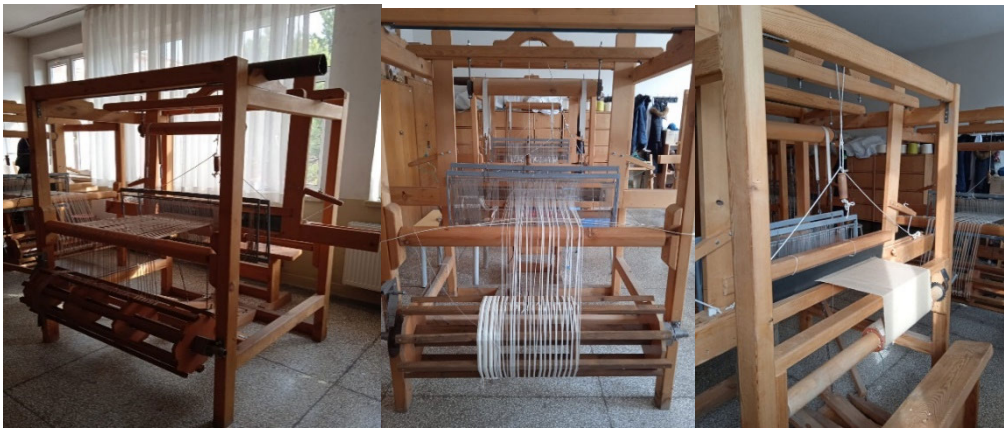
<sup>10</sup> Bir çeşit beyaz bez olup üzerine safran sarısı ipek ile yapraklı dallar işlenmiştir (Koçu, 2015, s. 16).

<sup>11</sup> Düz ve kıvrak olarak iki türüdür. Bazıları tamamıyla ipektir. Bazıları pamuk karıştırılarak dokunur (Özbel, Tarihsiz, s. 21).

uygun olduğunu ve vadide yer alan yerleşim merkezlerinde yüzyıllardır devam eden dokumacılığın 1934-1935 yılları arasında yerli pamuk yerine Akala cinsi pamuğun tercih edilmesiyle sona erdiğini ifade etmektedir.

Geçmişte Sakarı vadisinin neredeyse tamamında görülen dokumacılığın son dönemde Dağköplü mahallesindeki varlığının tespiti için yapılan araştırmalar ve yayınlarda dokumacılığın Dağköplü mahallesine atfedildiği görülmektedir. Bu durum teknik olarak doğru olmakla birlikte, bölgenin tarihi geçmişi göz önünde bulundurulduğunda dokumacılığın dar bir alanda sınırlandırıldığı görülür. Orta Sakarya Vadisi'nde dokumacılığın 16. yy. da dahi var olduğu bilinmektedir. Kenan Özbel'in Eski Türk Kumaşları adlı kitabında yer alan Bilecik çatması Bilecik bölgesinde ileri düzeyde dokumacılık olduğunu göstermektedir (Tarihsiz, s. 9) Bölgenin Bursa'ya yakınlığı göz önünde bulundurulduğunda bu bölgede çok daha güçlü bir tekstil geçmişi olduğu aşikardır. Bu nedenle çalışma kapsamında, alanyazın taramasında Dağköplü Mekikli Dokumaları olarak tespit edilen dokuma türlerinin (örtme, çarşaf, göynek, peşkir vb.) Sakarı vadisinin diğer yerleşim yerlerinde olup olmadığının araştırılmasına karar verilmiştir. Araştırma sonucunda Dağköplü Dokumaları olarak adlandırılan mekikli dokumacılığın geçmişte Sakarı Vadisi mahallelerinde yaygın bir şekilde yapıldığı ve bu dokumalara, bölgenin halk arasındaki adı atfedilerek "Sakarı Dokumaları" adı verildiği tespit edilmiştir.

Sakarı vadisi mahallelerindeki mekikli dokumacılığının zamanla kaybolarak sadece Dağköplü mahallesinde 1980'li yıllara kadar varlığını sürdürdüğü ifade edilmiştir (Fadime Bölükbaş). Böylece Dağköplü mahallesi bölgede dokumacılıkta öne çıkmış ve bölge dokumacılığı "Dağköplü Dokumaları" adı ile 2008 yılı Eskişehir Somut Olmayan Kültür Envanterinde korunması gereken el sanatlarından biri olarak yer almıştır (<http://www.eskisehirkulturenvanteri.gov.tr/sokumdetay.aspx?ID=6>, 2020). Ayrıca yapılan alanyazın taramasında da aynı adlandırmanın yer aldığı görülmüştür. 2013 yılından sonra Bölge dokumaları üzerine Eskişehir şehir merkezinde yer alan Eskişehir Olgunlaşma Enstitüsü'nün yürüttüğü Dağköplü Bez Dokumaları kursları günümüze kadar devam etmektedir.



**Görüntü 3:** Eskişehir Olgunlaşma Enstitüsü Dokuma Atölyesi  
*Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 25/10/2018.*

Ayşegül Çakır, Mihalgazi Belediyesi'nin açmış olduğu atölyeye öğrenci talebi olmadığı için atölyenin çalışır halde olmadığını belirtmiştir.

Ancak 2020'de tamamlanan yüksek lisans tez çalışması kapsamında bölgede yapılan dokumacılığın yöre halkı tarafından "Dağköplü Dokumaları" olarak adlandırılmadığı tespit edilmiştir. Yapılan alan araştırmaları sonucunda Sarıcakaya ve Mihalgazi'de dokunmuş olan pamuklu ve ipekli dokumalara "Sakarı Dokumaları" adı verildiği anlaşılmıştır. Dağköplü Dokumalarının Sarıcakaya ve Mihalgazi dokumalarından farklı olmadığı tespit edilmiştir.

Bölgede dokumacılık faaliyetlerinin atölye halinde gelişmediği, dokumacılığın evlerde bireysel ihtiyaçların karşılamak için yapıldığı düşünülmektedir. Ticari bir sebeple olsun olmasın dokumacılığın hem ihtiyaç karşılamada hem de boş zaman değerlendirilmede yardımcı bir iş kolu olarak gerçekleştiği belirtilebilir.

Sakarı dokumaları geleneğe bağlı, yörenin kültürünü yansıtan, bireysel ihtiyaçlar için dokunan, çeyiz geleneğinde anlam ve önemi olan dokumalar olarak tespit edilmiştir. Bu dokumaların yöreye özgü dokumacılığın Geleneksel Türk Sanatları olarak bir dil birliğine sahip olduğu ifade edilebilir. Gelenekte her gelin için çeyizlik dokumalar

yapıldığı bilinmektedir. Dokumacılık bu anlamda köylü kadınların asıl meşguliyetlerinin yanı sıra boş kaldıkça başvurdukları bir faaliyettir. Yağan, Türkiye’de köylü kadınların yapmış olduğu el dokumacılığının boş zaman değerlendirmede önemli bir yere sahip olduğunu belirtmektedir (1978, s. 63). Sakarı Dokumalarına Özbel’in, yapmış olduğu çalışmada “Ev Dokumaları” altında tasniflenen ince dokuma kumaşlar arasında yer verilebilir. (Tarihsiz, s. 14). Sakarı dokumaları, Sakarılı köylü kadınlar tarafından dokunmuş mekikli dokuma ürünlerdir.

### 2.3. Sakarı Dokumalarında Kullanılan Dokuma Teknikleri

Çözü ve atkı adı verilen iki iplik sisteminin birbirlerine dik açıyla ve düzenli bir şekilde kenetlemesi ile oluşturulan dokusal yüzeye “dokuma”, çözü ve atkı ipliklerinin birbirini dik açıda düzenli olarak kenetlemesine ise “dokuma örgüsü” adı verilmektedir (Uğurlu, 2018, s. 31). Sakarı vadisinde varlığı bilinen dokumaların, mekikli dokuma tezgâhlarında “Mekikli Dokuma Tekniği”<sup>12</sup> ile dokunduğu anlaşılmaktadır.

Mekikli Dokuma Tekniği’nin içerisinde yer alan bezayağı dokuma örgüsü Uğurlu’nun tanımına göre temel dokuma örgü teknikleri içinde en basit ve sağlam dokuma örgüsüdür (2018, s. 46). Yılmaz ve Anmaç, örgünün bir raporunun iki çözü ve iki atkı ipliğinden oluştuğunu ve bezayağı örgüsünün en çok kullanılan kumaş örgüsü olduğuna dikkat çekmişlerdir (2000, s. 26).



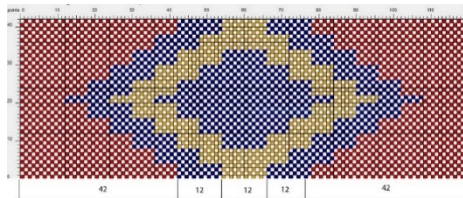
**Görüntü 4:** Bezayağı dokuma örgü  
*Uğurlu, 2018, s. 47.*

Gök ve Başaran, yörede yapmış oldukları çalışmada ilave desen atkılı yapıları iki şekilde tanımlamışlardır (2020, s. 232).

İlave desen atkı ipliklerinin, birincisinde kirkitli dokuma türlerinden biri olan ilikli kilim tekniğine benzer şekilde, desen sınırları içerisinde kullanılmıştır (Gök & Başaran, 2020, s. 232).



**Görüntü 5:** İlave desen atkı ipliği dokuma örneği  
*Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 09/03/2019.*

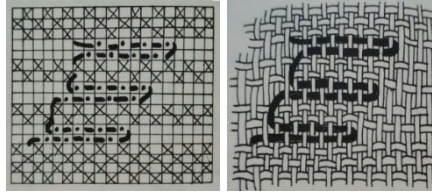


**Görüntü 6:** İlave desen atkı ipliği dokuma örneği motif çizimi  
*Meltem Tunçer 09/11/2019.*

<sup>12</sup> Mekikli Dokumalar, bezayağı, dimi, atlas ve diğer dokuma örgülerinin mekikli tezgâhlarda dokunan ve tezgâhta bulunan tefe ile sıkıştırılan dokumalardır (Uğurlu, 2018, s. 28).



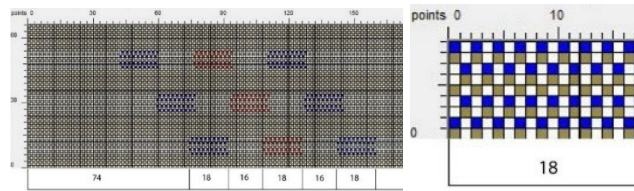
İlave desen atkılı yapıların ikincisini Yağan, tezgâh üstündeki bezayağı dokuma zeminin üstüne farklı renkteki yün veya pamuk iplikleri kullanılarak tek tek motiflerin işlenmesi ile oluştuğunu belirtmektedir. Motiflerin işlenmesini ise; dokuma genişliğince boydan boyca, mekik ile atılan zemin atkısından sonra, değişen ağızlığa konulan renkli ipliklerle oluştuğunu ifade etmektedir (1978, s. 189-199).



**Görüntü 7:** İlave desen atkılı dokuma  
*Yağan, 1978, s. 198.*



**Görüntü 8:** İlave desen atkılı dokuma örneği  
*Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 09/03/2019.*



**Görüntü 9:** İlave desen atkılı dokuma örneği motif çizimi ve birim ayrıntısı  
*Meltem Tunçer 09/11/2019.*

Gök, Anadolu'da ilave desen atkılı yapıların Burdur İbecik Bezleri, Bayburt Eham dokumaları, Karabük Eflani dokumaları, Eskişehir Sarıcakaya Dağköplü, Ayancık keteni dokumalarında görüldüğünü belirtmektedir (2018, s. 42).

#### 2.4. Sakarı Dokumaları Örnekleri

Araştırma kapsamında Laçın, Dağköplü, Beyköy, Düzköy, Mayısar, Mihalgazi merkez ve Karaoğlan mahalleleri hakkında bilgi toplanmıştır. Bu mahallelerde yapılan dokumacılık ile ilgili kaynak kişilerin görüşlerine başvurulmuştur. Sakarı'da yapılan dokumalarda pamuk, ipek ve yün ipliklerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Fadime Bölükbaş, 1970'li yıllara kadar Dağköplü mahallesi'nde yetiştirilen pamuğun eğrilip iplik haline getirilip doğal boyalarla boyandığını, 1970'li yıllardan itibaren hazır iplik kullanılmış olduğunu ifade ederek, ağartılmış hazır pamuk iplikle yapılan dokumaların daha düzgün olduğunu ve güzel görüldüğünü belirtmiştir. Kara, geçmişte dokumanın hammaddesinin Dağköplü mahallesinin iç üretimi ile sağlanabildiğine yer vermektedir (2010, s. 96).

Fadime Bölükbaş, Eskiden Sakarı Vadisi'nde dokuma öğrenen kızların kendi çeyizlerini oluşturduklarını ifade etmiştir. Alime Kalkan, Dağköplü'de yer alan dokuma örnekleri; peşkir, göynek, çarşaf ve kefenlik bez, örtme, namazlık, heybe, torba, kilim olduğunu belirtmiştir.

Fadime Bölükbaş, Dağküplü mahallesinde dokumacılığın 1980’li yıllara kadar devam etmiş olduğunu, dokumacılığı bilen kadınların bulunduğunu fakat dokumacılığın yapılmadığını aktarmıştır.



**Görüntü 10:** Beyköy’deki Sakarı Dokumaları  
*T.C. Sarıcakaya Kaymakamlığı, 2015, s. 118.*

Sarıcakaya ilçesinin dışında Mihalgazi ilçesi dokumaları da giysilik ve ev eşyası dokumalar olarak dikkat çekmektedir. Mihalgazi ilçesinde yapılan dokumalar: peşkir, örtme, örme, göynek ve çarşaftır. Ayşegül Çakır, ayrıca Mihalgazi’nin geçmişte ileri düzey bir işleme merkezi olduğunu belirtilmiştir.

Sakarı Vadisi’nde yapılan mekikli dokumacılığı dokuma çeşitleri, giysilik dokumalar ve ev eşyası dokuma örnekleri olarak sınıflandırılabilir. Çalışma kapsamında Sarıcakaya ve Mihalgazi ilçelerinden bulunmuş olan dokuma örneklerine aşağıda yer verilmiştir.

#### 2.4.1. Ev eşyası dokuma örnekleri

Sakarı vadisinde ev eşyası olarak kullanılan dokuma örnekleri; peşkir ve çarşaf olarak tespit edilmiştir. Dokumalarda; Bezayağı, ilave desen atkılı yapıların kullanıldığı görülmüştür.

Yörede yapılan alan araştırmasında 27 adet peşkire ulaşılmıştır. Bu peşkirler dışında sandık ve yüklük alanlarında peşkirler olduğu tespit edilmiştir. Peşkirlerin gelenekteki kullanım alanının günümüz yaşam biçimine uygun olarak değişmiş olduğu anlaşılmıştır.

Alime Kalkan, Sarıcakaya peşkir dokumalarda toplu, yarım toplu, yengeçli, kaydırma, cimcik, ensarlı, deveboynu gibi motiflerin yer aldığını, en çok kullanılan motiflerin ise toplu, yarım toplu ve yengeçli olduğunu belirtmiştir. Alime Kalkan, tablo 1’de görülen peşkirin Dağküplü’de dokunduğunu ve dokumada pamuk ipliği kullanıldığını aktarmıştır.

	Adı	Yengeçli Peşkir
	Sahibi	Alime Kalkan
	Dokunduğu yer	Sarıcakaya/ Dağküplü
	Dokuyan	Alime Kalkan
	Boyut	40X90 cm
	Yaşı	Yaklaşık 55
	İplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözgü)
	Kullanılan renkler	Zemin doğal pamuk rengi, motiflerde kırmızı, sarı ve mavi
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
	Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı, motifler ilave desen atkılı
	Motif adları	Yengeçli, deveboynu, yolak
	Saçak durumu	Her iki uçta çözgü saçak ve kırmızı, doğal pamuk, mavi renkli “toka” adı verilen püsküller vardır

**Tablo 1:** Yengeçli peşkir  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 06/08/2019.

Ayşegül Çakır, Mihalgazi peşkir dokumacılığında pamuk ve ipek iplik kullanıldığını, pamuklu dokumalarda çatal, testere, tarak, şeftali çekirdeği, sinek konu gibi motifler yer aldığını belirterek zaman zaman düz bez dokuma üstüne hesap işi iğnesi ile işleme yapıldığını ifade etmiştir. Ayşegül Çakır, işleme yapılan peşkirlerin pamuk veya ipek iplikle dokunduğunu belirtmiştir. Görüntü 12’de ipek dokuma peşkir, görüntü 13’te ise pamuk dokuma peşkir üzerine hesap işi iğne, tel kırma teknikleri ile işleme yapılmış örneklerle yer verilmiştir.

	Adı	Testere peşkir
	Sahibi	Zeynep Akgül
	Dokunduğu yer	Mihalgazi
	Dokuyan	Bilinmiyor
	Boyut	42X110 cm
	Yaşı	Yaklaşık 60
	İplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözgü)
	Kullanılan renkler	Zemin doğal pamuk rengi, motiflerde kırmızı ve mavi
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
	Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı, motifler ilave desen atkılı
	Motif adları	Testere, çatal, sinek konu, yolak
	Saçak durumu	Her iki uçta çözgü saçak ve kırmızı, doğal pamuk renkli “toka” adı verilen püsküller vardır

**Tablo 2:** Testere peşkir  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 31/10/2019.

Vadiye yapılan araştırmada sandıklarda katlı halde 8 adet çarşaf olduğu tespit edilmiştir. Vadiye özgü bir gelenek olarak yeni gelin ve lohusa çarşafı tokalı saçaklı süslemeleri ile oldukça zengin bir görünüm sunmaktadır. Sarıcakaya, çarşaf dokumalarında yine bezayağı ve ilave desen atkılı yapıların kullanıldığı görülmektedir.

	Adı	Toplu çarşaf
	Sahibi	Ayşe Altınöz
	Dokunduğu yer	Sarıcakaya/ Dağköplü
	Dokuyan	Bilinmiyor
	Boyut	35X180 cm boyutlarındaki üç kanadın birleştirilmesi ile oluşturulmuştur
	Yaşı	Yaklaşık 60
	İplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözgü)
	Kullanılan renkler	Zemin doğal pamuk rengi, motiflerde kırmızı, sarı ve mavi
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
	Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı, motifler ilave desen atkılı
Motif adları	Toplu, cimcik, yolak	
Saçak durumu	Yok	

**Tablo 3:** Toplu çarşaf  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 09/03/2019.

Mihalgazi çarşaf dokumacılığında bezayağı dokuma çarşaf üzerine basit sarma tekniği ile işlemler görülür.

	Adı	Lohusa Çarşafı
	Sahibi	Ayşegül Çakır
	Dokunduğu yer	Mihalgazi
	Dokuyan	Bilinmiyor
	Boyut	40X190 cm boyutlarında ki 4 kanadın birleştirilmesi ile oluşturulmuştur
	Yaşı	Yaklaşık 60
	İplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözgü)
	Kullanılan renkler	Zemin doğal pamuk rengi, mavi, kırmızı işlemelerde sarı, kırmızı ve mavi
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
	Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı
Motif adları	Dikine yolaklı	
Saçak durumu	Her iki uçta çözgü saçak ve kırmızı, doğal pamuk renkli "toka" adı verilen püsküller vardır.	

**Tablo 4:** Lohusa çarşafı

Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 31/10/2019.

Ayfer Yavuzer'in belirttiğine göre çarşaf dokumacılığında öne çıkan bir diğer köy ise Beyköy'dür. Geçmişte önemli bir çarşaf ve örtme dokuma merkezi olan Beyköy'de dokumacılık erken bırakılmış ve unutulmuştur.

	Adı	İşlemeli çarşaf
	Sahibi	Zeliha Tunçer
	Dokunduğu yer	Beyköy
	Dokuyan	Bilinmiyor.
	Boyut	36X180 cm boyutlarında ki 3 kanadın birleştirilmesi ile oluşturulmuştur.
	Yaşı	Yaklaşık 55
	Kullanılan iplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözgü)
	Kullanılan renkler	Zemin doğal pamuk rengi, açık kahverengi, kırmızı işlemelerde kırmızı ve mavi
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
	Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı
Motif adları	Yolaklı	
Saçak durumu	Her iki uçta çözgü saçak ve kırmızı, doğal pamuk renkli "toka" adı verilen püsküller vardır.	

**Tablo 5:** Yolaklı çarşaf

Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 25/05/2019.

#### 2.4.2. Giysilik dokuma örnekleri

Giysilik dokumaların Sakarı Vadisi mahallelerinde kullanım farkı gösterdiği belirlenmiştir. Giysilik dokumalar arasında örtme dokumacılığı ve göynek dokumacılığı ön plana çıkmaktadır.

Ögel, kadınların başlarına örttükleri başörtülerin hemen hemen dünyanın her yerinde birbirine benzediğini, ufak değişikliklerle birbirinden ayrıldığını ifade etmektedir (1978, s. 191). Saraçoğlu, Eskişehir'de köy kadınlarının hemen hemen hepsinin aynı biçimde giyindiğini ve başlarında beyaz bir dokuma başörtü ya da peştamal örttüklerini ifade etmektedir (1974, s. 36). Tunçer, günümüzde Sakarı örtmelerinin Sarıcakaya köyleri, Mihalgazi köyleri, Cumhuriyet (Sekiören) mahallesi, Muttalip mahallesi kadınları tarafından çok yaygın bir kullanıma sahip olduğunu belirtmektedir (Tunçer, 2020, s. 103).

Yapılan alan araştırmasında 4 adet kışlık ipek örtme, 3 adet Laçın köyü örtmesi, 6 adet tokalı örtme, 8 adet saçaklı örtme, 1 adet genç kız örtmesi tespit edilmiştir.

Örtme Dokumacılığı, Dağköplü mahallesinde ipek örtme, saçaklı örtme, tokalı örtme olmak üzere üç çeşit olarak belirlenmiştir. Alime Kalkan pamuklu beyaz örtmelerin bahar ve yaz aylarında; ipekli örtmelerin ise kışlık örtme olarak kış aylarında kullanıldığını belirtmektedir. Alime Kalkan'ın belirttiğine göre örtme çeşitleri kullanım alanlarına göre statü göstergesidir ve geçmişte civar yerleşim merkezlerinden en fazla gelir elde edilen dokuma çeşididir.

Saçaklı ve tokalı örtmelerin ortalama ebatları (45x2) x 119 cm'dir. Kısa enli iki uzun kanadın birleştirilmesi ile oluşmaktadır. Başörtüsü dokumalarında dokumaların kısa kenarında başlangıç ve bitiş noktalarında yolak motifleri yer almaktadır. Fadime Bölükbaş ve Alime Kalkan'ın belirttiğine göre örtmeler üzerinde bulunan yolak motifi ile kenarlarında bulunan saçak ve tokaların özelliklerine göre adlandırılmaktadır. Ayrıca örtmelere yolak motifinin renklerine göre albaşlı (kırmızı), karabaşlı (siyah), gökbaşlı (mavi), sarıbaşlı (sarı) gibi isimler de verilmektedir (Gök ve Başaran, 2020, s. 233). Ortalama dokuma sıklığı, çözgü sıklığı 17 çözgü/cm, atkı sıklığı 17 atkı/cm'dir.

Ayşegül Çakır'ın belirttiğine göre, saçaklı örtme, pamuk iplikten dokunur ve doğal pamuk renklidir. Dokuma bittikten sonra çözgü iplerinin ucu burkularak saçak haline getirilir, bu nedenle saçaklı örtme adını almıştır. Günümüzde diğer Sakarı Vadisi mahallelerinde en çok kullanılan örtme çeşidi olduğu bilinmektedir. Yaşlı kadınların sokağa çıkarken örttüğüleri örtmelerde mavi ve kırmızı renkler kullanılır.

Bir diğer örtme dokuma türü de tokalı örtme olup pamuk iplikten dokunur ve doğal pamuk rengindedir. Yeni evli kadınlar tarafından kullanılan tokalı örtmede mavi ve kırmızı renkli motifler yer almaktadır (Ayşegül Çakır). Günümüzde kullanımı yaygın değildir. Tokalı örtme adını çözgü ipleri ile yapılan bağ işinin ucuna takılan tokalardan almaktadır. Tokalar genellikle kırmızı, mavi ve sarı renktedir. Toka, örtme kenarlarına yapılan kenar bağlarının ucuna takılan püsküllerdir. Örtmeler toka ve yolak motifi renklerine göre isimlendirilmektedir. (Alime Kalkan).

	Adı	Mavi yolaklı kırmızı tokalı yeni gelin örtmesi- gökbaşlı tokalı örtme
	Sahibi	Zeliha Tunçer
	Dokunduğu yer	Dağköplü
	Dokuyan	Bilinmiyor.
	Boyut	42X182 cm boyutlarında ki 2 kanadın birleştirilmesi ile oluşturulmuştur.
	Yaşı	Yaklaşık 40
	İplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözgü)
	Kullanılan renkler	Zemin doğal pamuk rengi, Motifte mavi
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
	Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı
	Motif adları	Yolaklı
	Saçak durumu	Her iki uçta çözgü saçak ve kırmızı, sarı renkli "toka" adı verilen püsküller vardır.

**Tablo 6:** Tokalı örtme  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 13/11/2019.

	Adı	Zeliha Tunçer
	Sahibi	Mavi yolaklı mavi tokalı yeni gelin örtmesi- gökbaşlı tokalı örtme
	Dokunduğu yer	Dağköplü
	Dokuyan	Bilinmiyor
	Boyut	45X185 cm boyutlarında 2 kanadın birleştirilmesi ile oluşturulmuştur.

	Yaşı	Yaklaşık 55
	İplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözgü)
	Kullanılan renkler	Zemin doğal pamuk rengi Motifte mavi
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
	Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı
	Motif adları	Yolaklı
	Saçak durumu	Her iki uçta çözgü saçak ve kırmızı, sarı, mavi renkli "toka" adı verilen püsküller vardır.

**Tablo 7:** Tokalı örtme  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 13/11/2019.


Fadime Bölükbaş ve Alime Kalkan'ın belirttiğine göre kışlık ipek örtme dokumaların, çözgü ipliği pamuk, atkı ipliği ipektir. Atkı ipliği ipekböceği dışkısının 4-5 gün sıcak suda bekletilmesinden elde edilen doğal boya ile boyanması ile rengini almaktadır. Kışlık örtme olarak kullanılan bu örtme çeşidi daha kalındır. Kışlık ipek örtme dokumaların Sarıcakaya'nın yanı sıra Mihalgazi'de de dokunduğu Fadime Bölükbaş ve Alime Kalkan tarafından belirtilmiştir.

	Adı	Kışlık ipek örtme
	Sahibi	Leyla Yetişen
	Dokunduğu yer	Sarıcakaya/ Dağköplü
	Dokuyan	Gülsüm Yurdakul
	Boyut	43X182 cm boyutlarındaki 2 kanadın birleştirilmesi ile oluşturulmuştur.
	Yaşı	Yaklaşık 40
	İplik türü	İpek iplik (atkı), pamuk iplik (çözgü)
	Kullanılan renkler	Zemin ipekböceğinin dışkısından elde edilen kahverengi- yeşil renk, motifte kırmızı
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
	Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı
Motif adları	Yolaklı	
Saçak durumu	Her iki uçta çözgü saçak	

**Tablo 8:** Kışlık ipek örtme  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 13/11/2019.

Laçın mahallesi örtme dokumaları diğer Sakarı mahallelerinden farklılık göstermektedir. Örtmelerin uçlarında peşkir dokumalarda görülen ilave desen atkılı yapılar kullanılarak motiflerin yerleştirildiği görülür. Örtmelerin alın kısmında ilave desen atkılı dokuma kullanılmıştır.

	Adı	Laçın Örtmesi
	Sahibi	Ayşegül Çakır
	Dokunduğu yer	Sarıcakaya/ Laçın
	Dokuyan	Bilinmiyor.
	Boyut	45X190 cm boyutlarındaki 2 kanadın birleştirilmesi ile oluşturulmuştur.
	Yaşı	Yaklaşık 50
	İplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözgü)
	Kullanılan renkler	Zemin doğal pamuk rengi, Motifte mavi, kırmızı, yeşil ve turuncu

	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
	Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı, motifler ilave desen atkılı
	Motif adları	Çatal, kaydırma, yolak
	Saçak durumu	Kırmızı renkli toka takılmıştır.

**Tablo 9:** Laçın örtmesi  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 31/10/2019.

  	Adı	Laçın Örtmesi
	Sahibi	Ayşegül Çakır
	Dokunduğu yer	Sarıcakaya/ Laçın
	Dokuyan	Bilinmiyor.
	Boyut	45X185 cm boyutlarındaki 2 kanadın birleştirilmesi ile oluşturulmuştur.
	Yaşı	Yaklaşık 40
	İplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözgü)
	Kullanılan renkler	Zemin doğal pamuk rengi motifler mavi, bordo, turuncu, yeşil, pembe
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
	Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı, motifler ilave desen atkılı
Motif adları	Bilinmiyor.	
Saçak durumu	Her iki uçta kırmızı "toka" adı verilen püsküller vardır.	

**Tablo 10:** Laçın örtmesi  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 31/10/2019.

Mihalgazi örtme dokumacılığında ise genç kız örtmesi, yaşlı örtmesi olmak üzere iki çeşit örtme dokuması tespit edilmiştir. Örtmeler, bezayağı dokuma ile dokunmuş olup üzerinde yolak motifi bulunmaktadır. Ayşegül Çakır Mihalgazi'de yeni gelin örtmesi olarak Sarıcakaya köylerinde dokunan tokalı örtme kullanıldığını belirtmiştir. Mihalgazi'de dokunmuş olan örtmelerde gözle görülen bir kalınlık mevcut olup farklı kenar bağları yapıldığı tespit edilmiştir. Örtmelerde atkı ve çözgü ortalama sıklığı; çözgü sıklığı 14 çözgü/cm atkı sıklığı 14 atkı/cm'dir.

	Adı	Yaşlı örtmesi
	Sahibi	Zeynep Akgün
	Dokunduğu yer	Mihalgazi
	Dokuyan	Bilinmiyor.
	Boyut	46X180 cm boyutlarındaki 2 kanadın birleştirilmesi ile oluşturulmuştur.
	Yaşı	Yaklaşık 50
	İplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözgü)
	Kullanılan renkler	Zemin pamuk rengi, motifte kırmızı ve siyah
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
	Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı
Motif adları	Yolak	
Sacak durumu	Her iki uçta çözgü saçak	

		kırmızı, siyah renkli "toka" adı verilen püsküller vardır.
--	--	--


**Tablo 11:** Mihalgazi yaşlı örtmesi  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 31/10/2019.

Mihalgazi genç kız örtmesi, yetişmekte olan kız çocuklarının 9-10 yaşlarından itibaren örtünmeye başladıkları örtülerdir. Boyutları yaklaşık olarak 60 x 105 cm olup çocukların kullanabilecekleri ölçüdedir.

	Adı	Genç kız örtmesi
	Sahibi	Zeynep Akgün
	Dokunduğu yer	Mihalgazi
	Dokuyan	Bilinmiyor.
	Boyut	30X105 cm boyutlarında 2 kanadın birleştirilmesi ile oluşturulmuştur.
	Yaşı	Yaklaşık 50
	İplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözüğü)
	Kullanılan renkler	Zemin doğal pamuk rengi, Motifte mavi
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
	Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı
Motif adları	Yolak	
Saçak durumu	Her iki uçta çözgü saçak kırmızı, doğal pamuk, mavi renkli "toka" adı verilen püsküller vardır	

**Tablo 12:** Mihalgazi genç kız örtmesi  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 31/10/2019.


Sarıcakaya giysilik dokumaları arasında göyneklik dokumalar dikkat çekmektedir. Dağküplü'de dokunan erkek göynekleri işlemez olurken kadın göyneklerinin yakasında işleme ve boncuk oyaları yer almaktadır. Alime Kalkan'ın belirttiğine göre geçmişte kadın göyneklerinde görülen çeşitli işleme teknikleri ile yapılmış olan yaka işlemleri zamanla kanaviçe işlemesine dönüşmüştür. Fadime Bölükbaş, son dönem göynek dokumalarında sadece kanaviçe işleminin yer aldığını ifade etmiştir. Alime Kalkan, geçmişte özellikle sarka adı verilen kına gecesi kıyafetlerinin içine çok işlemeli göynekler yapıldığını belirtmiştir.

	Adı	Göynek
	Sahibi	Alime Kalkan
	Dokunduğu yer	Sarıcakaya/ Dağküplü
	Dokuyan	Alime Kalkan
	Yaşı	Yaklaşık 55
	İplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözüğü)
	Kullanılan renkler	Zemin doğal pamuk rengi ve mavi
	Üzerine yapılan işlemler	Yakasına boncuk oyası örülmüş Yaka kenarlarına kanaviçe tekniği ile işleme yapılmış.
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı	

**Tablo 13:** Yakası işlemeli göynek örneği  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 06/08/2019.



Mihalgazi göynek dokuma örneklerinde erkek göyneklerinin yakası işlenmemiştir ve kollarında kemer adı verilen manşet vardır.

	Adı	Erkek göyneği
	Sahibi	Zeynep Akgün
	Dokunduğu yer	Mihalgazi
	Dokuyan	Blinmiyor
	Yaşı	Yaklaşık 50
	İplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözgü)
	Kullanılan renkler	Zemin doğal pamuk rengi
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
	Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı

**Tablo 14:** Mihalgazi erkek göyneği  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 31/10/2019.

	Adı	Kadın Göyneği
	Sahibi	Zeynep Akgün
	Dokunduğu yer	Mihalgazi
	Dokuyan	Alime Kalkan
	Yaşı	Yaklaşık 50
	İplik türü	Pamuk iplik (atkı/ çözgü)
	Kullanılan renkler	Zemin doğal pamuk rengi ve kırmızı
	Üzerine yapılan işlemler	Yakasına tiğ işi iplik oyası yapılmış
	Dokuma tekniği	Mekikli dokuma
Dokuma örgüsü	Zemin bezayağı	

**Tablo 15:** Mihalgazi kadın göyneği  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 31/10/2019.

Alime Kalkan'ın ifadesine göre Mihalgazi mahallelerinde dokunan göyneklerin yakası oyalı olurken Sarıcakaya'da dokunan göyneklerin yakası işlemelidir.

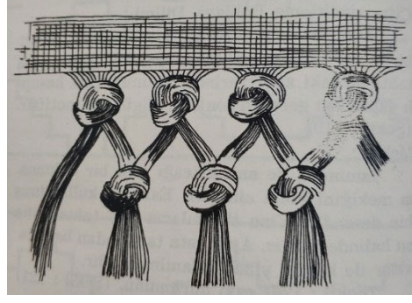
Mihalgazi dokumaları arasında yer alan örme adı verilen dar enli uzun dokuma anlatılarda tespit edilmiş ancak örneği bulunamamıştır. Örme Ayşegül Çakır'ın belirttiğine göre insan bedenine bağlanarak testi taşımada kullanılan bir dokuma çeşididir. Ortalama boyutlarının 20x200 cm olduğu ifade etmiştir.

## 2.5. Sakarı Dokumalarında Dokuma Sonrası Uygulanan Süsleme İşlemleri

Sakarı dokumalarında dokuma bitirilip tezgahattan çıkartıldıktan sonra dokuma örneği üzerinde kenar bağı (püskül, toka vb.), oya ve işleme gibi çeşitli süsleme teknikleri uygulanmaktadır. Bu süsleme işlemlerinin dokumacıların yanı sıra özellikle işleme, kenar bağı ve oya işleri ile uğraşan kadınlar tarafından yapıldığı aktarılmıştır (Alime Kalkan). Sakarı dokumalarında peşkir, çarşaf ve örtme kenarına yapılan bağlama işlemine "kenar bağı" denilmektedir (Fadime Bölükbaş). Örtmeler kenar bağlarına göre isimlendirilmiştir.

Toka, örtme kenarlarına yapılan kenar bağlarının ucuna takılan püsküllerdir. Saçak ise belirli sayıda çözgü telinin gruplar halinde bükülerek kıvrılması ile oluşturulan püsküllerdir (Fadime Bölükbaş).

Sakarı dokumalarında görülen kenar bağlarının Kastamonu çarşaf bağlamacılığı ile benzerlik içerdiği anlaşılmaktadır. Barışta, Sakarı'da kenar bağı adı verilen ve tiğ, iğne, şiş gibi bir araç kullanılmadan yapılan bu bağ işine "Kastamonu Düğümü", "düğüm işi" ya da "bağ işi" denildiğini ifade etmektedir (1998, s. 133). Yağan ise bu işlemin atkı ipliklerinin çözülmesini önlemek için yapıldığını belirtmiştir (1978, s. 216).



**Görüntü 11:** Bağlama tekniği  
Yağan, 1978, s. 216.

Dokuma sonrası yapılan süsleme işlemlerinden birisi de işleme olup Sakarı vadisinin tamamında çarşaf dokumalarda, Mihalgazi'de dokunan peşkirlerde ve bunların yanı sıra Sarıcakaya göyneklerinde işlemlere rastlanmıştır. Mihalgazi peşkir dokumacılığında tespit edilen işlemelerin bölgenin tekstil sanatları bakımından dikkat çekici nitelikte olduğu ifade edilebilir. Bölgede hesap işi işlemelerin geçmiş dönemlerde de varlığı bilinmektedir. Fadime Bölükbaş'ın belirttiğine göre ise kanaviçe işleminin popüler hale gelmesiyle bu geleneksel iğne işleri terk edilmiştir. Ayfer Yavuzer ve Zeliha Tunçer Sakarı mahallelerinden hesap işi yağlıkların satın alındığını ve çeyizlerde yer aldığını ifade etmişlerdir.



**Görüntü 12:** İpek dokuma üstüne hesap işi yağlık işleme tam görünüm ve işleme ayrıntısı  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 01/11/2019.



**Görüntü 13:** Mihalgazi'de dokunmuş bez üzerine hesap işi peşkir tam görünüm ve işleme ayrıntısı  
Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 31/10/2019.



**Görüntü 14:** Dağküplü’de dokunmuş göynek yakasına kanaviçe işi ile işlenmiş toplu motifi ve işleme ayrıntı  
*Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 13/11/2019.*

Çarşaf ve önlüklerde genel olarak basit sarma tekniği işleme yapılmıştır.



**Görüntü 15:** Basit sarma tekniği işleme yapılmış çarşaf ayrıntısı  
*Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 25/05/2019.*

Oya, kadın çamaşırlarının, boy yemenilerinin, çevrelerin kenarına yapılan veya yapılmış halde hazır alınarak dikilen örgüdür (Koçu, 2015, s. 186).



**Görüntü 16:** Dağküplü’de dokunmuş göynek yakasına örülmüş çakmak motifi boncuk oyası  
*Meltem Tunçer Fotoğraf Arşivi, 13/11/2019.*



**Görüntü 17:** Mihalgazi’de dokunmuş göynek yakasında yer olan tığ işi iplik oyası

### 3. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada Sakarı vadisinde yapılmış olan ev eşyası ve giysilik dokumalar olarak sınıflandırılmış araştırmada ulaşılan dokuma örnekleri fotoğraflarla tanımlanmış ve dokumaların bölge kültüründe kullanım alanlarına değinilmiştir. Çalışma kapsamında yapılan alanyazın taramasında, Sakarı bölgesinde yer alan Dağküpü köyü dokumalarının öne çıktığı tespit edilmiştir. Sakarı köyü olan Dağküpü'de yapılan dokumacılığın bu nedenle Dağküpü dokumaları olarak alanyazında yer aldığı görülmüştür.

Oysa yapılan alan araştırması ve kaynak kişi verileri, dokumacılığın geçmişte Sakarı vadisi boyunca yapıldığını göstermiştir. Yerel halk tarafından dokumalara "Sakarı dokumaları" adı verildiği tespit edilmiştir. Bu nedenle de Sakarı vadisinde yer alan bu dokumacılığın bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

Sakarı dokumalarının kendi içinde bir bütünlük göstermesine rağmen mahalleler arasında küçük farklılıklar belirlenmiştir. Sakarı vadisinde eskiden köylülerin hem kendi ihtiyaçlarını karşılamak hem de gelir elde etmek için dokumacılık yaptığı tespit edilmiştir.

Geçmişte evlerde geleneksel yöntemlerle yapılan dokumacılığın günümüzde tamamen sona ermiş durumda olduğu tespit edilmiştir. Birçok kurum ve kuruluş tarafından dokumacılığın sürdürülebilirliği ve kültürel miras olarak korunması için çeşitli atölyelerin kurulduğu belirlenmiştir. Bu atölyelerden sadece Eskişehir Olgunlaşma Enstitüsü'ne ait Dağküpü Bez Dokuma Atölyesi'nin çalışır durumda olduğu gözlemlenmiştir. Sakarı Vadisi'nde Mihalgazi Belediyesi tarafından kurulmuş olan dokuma atölyesinin ise çalışır durumda olmadığı belirlenmiştir. Sakarı bölgesinin kültürel geçmişi, coğrafi özellikleri ve turizm olanakları göz önüne alındığında bölge dokumacılığının mevcut atölye sistemleri iyileştirilerek dokumaların aslına uygun olarak canlandırılması amaçlanabilir. Belediyeler ile iş birliğine gidilerek coğrafi işaret çalışmaları yapılabilir.

Bu çalışmayla alanyazına "Dağküpü Dokumaları" tanımlamasıyla girmiş olan Sakarı vadisi dokumacılığının bundan sonra yapılacak olan çeşitli çalışmalarda kurslarda ve yayınlarda yerel halk tarafından kullanıldığı haliyle "Sakarı Dokumaları" olarak tanımlanması önerilmektedir. Bu çalışmanın bölge dokumacılığı üzerine yapılmış ve yapılacak olan araştırmalara katkı vereceği düşünülmektedir.

#### Kaynakça

- Acar, B. (1982). *Kilim, Cicim, Zili, Sumak Türk Düz Dokuma Yayımları*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Barışta, H. Ö. (1998). *Türk El Sanatları*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri.
- Bayar, M. (2004). *Karakeçili Yörük Aşiretinin Eskişehir'e İskani*. İstanbul: Lider Ajans Matbaacılık.
- Kara, Ç. (2010). *Eski Bir Dokumacı Köyün İzinde*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları; No. 2048, Edebiyat Fakültesi Yayınları; No.30.
- Koçu, R. E. (2015). *Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü*. Eskişehir: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Ögel, B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş-5*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özbel, K. (Tarihsiz). *El Sanatları III Eski Türk Kumaşlar*. Ankara: C. H. P. Halk Evleri Bürosu
- Saraçoğlu, Y. (1974). *Eskişehir*. Eskişehir: Bizim Kitapevi.
- Sezen, T. (2017). *Osmanlı Yer Adları*. Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Yayın No: 26.
- Yağan, Ş. Y. (1978). *Türk El Dokumacılığı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yazıcı, A. (1997). *XIX. Yüzyılda Eskişehir'in Ekonomik Durumu*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, N., & Anmaç, E. (2000). *Basit Yapılı Dokuma Örgüler*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Bebka. (2015). *Orta Sakarya Vadisi Raporu*. Bursa Eskişehir Bilecik Kalkınma Ajansı.

T.C. Sarıcakaya Kaymakamlığı. (2015). *Tarihi, Doğası, Kültürü ve Gelenekleriyle Sarıcakaya*. Eskişehir: Sarıcakaya Kaymakamlığı.

Tunçdilek, N. (1955). Orta Sakarya Vadisinin İktisadi Tarihi Hakkında. *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, 179-192.

Tunçdilek, N. (1953). Eskişehir Bölgesinde Yerleşme Tarihine Toplu Bir Bakış. *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası* 15, 189-208.

Gök, E. Ç., & Başaran, F. (2020). Sarıcakaya (Eskişehir) Dağköplü Köyü Mekikli Dokumaları. *Milli Folklor*, 227-247.

Gök, E. Ç. (2018). *Ülker Muncuk Müzesinde Bulunan Kenan Özbel Kataloğundaki Dokuma Desenli Bazı Kumaşların Analizi ve Yeni Tasarım Denemeleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi.

İlter, Z. (2007). *Salnamelere Göre Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Bilecik*. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Tunçer, M. (2020). *Eskişehir Tepebaşı İlçesi Cumhuriyet (Sekiören) Mahallesi'nde Bulunan Sakarı Dokumaları*. Eskişehir: Eskişehir Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Uğurlu, S. S. (2018). *Geleneksel Tekstil Teknikleri ile Yeni Sanatsal Çalışmalar*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı.

Resmi Gazete, Y. (2012). *On Dört İlde Büyükşehir Belediyesi ve Yirmi Yedi İlçe Kurulması ile Bazı Kanun ve Kanun Hükmünde Kararnamelerde Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun Sayı: 28489*. Ankara.

### **Elektronik Kaynaklar**

<http://saricakaya.gov.tr/tarihce>. (2020, 01 08). T.C. Sarıcakaya Kaymakamlığı: <http://saricakaya.gov.tr/tarihce> adresinden erişildi.

<http://www.eskisehirkulturenvanteri.gov.tr/sokumdetay.aspx?ID=6>. (2020, 01 04). [www.eskisehirkulturenvanteri.gov.tr](http://www.eskisehirkulturenvanteri.gov.tr): <http://www.eskisehirkulturenvanteri.gov.tr/sokumdetay.aspx?ID=6> adresinden erişildi.

<http://www.mihalgazi.gov.tr/ilcemiz-tarihcesi>. (2019, 08 27). T.C. Mihalgazi Kaymakamlığı: <http://www.mihalgazi.gov.tr/ilcemiz-tarihcesi> adresinden erişildi.

<https://sozluk.gov.tr/>. (2020, 04 28). Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişildi.

[https://www.illerarasimesafe.com/eskisehir\\_mihalgazi/](https://www.illerarasimesafe.com/eskisehir_mihalgazi/). (2020, 05 02). [www.illerarasimesafe.com](http://www.illerarasimesafe.com): [https://www.illerarasimesafe.com/eskisehir\\_mihalgazi/](https://www.illerarasimesafe.com/eskisehir_mihalgazi/) adresinden erişildi.

## Araştırma

# SOSYAL MEDYADAKİ REKLAMLARDA HAREKETLİ GÖRÜNÜM ANIMATED APPEARANCES IN ADVERTISING ON SOCIAL MEDIA

Dr. Öğr. Üyesi Serkan Vural, Grafik Tasarımı Bölümü, Çankırı Karatekin Üniversitesi  
mail@serkanvural.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2372-504X>

Dr. Öğr. Üyesi Şadi Kardeşoğlu, Grafik Tasarımı Bölümü, Çankırı Karatekin Üniversitesi  
sadirasa@yahoo.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8616-1996>

## Öz

İletişimin temel ihtiyaç olduğu ve bilgi paylaşmanın elzem bir durum haline geldiği günümüz dünyasında kitlesel iletişim araçlarındaki gelişmeler hızla devam etmektedir. Tarihin geri kalan zamanlarının acısı çıkarılırcasına insanlığın elinden düşmeyen taşınabilir bilgisayarlı telefonlar sayesinde internet üzerinden dünyanın her yerine ulaşmak mümkün olabilmektedir. İnsanların öğrenme ve öğrendiklerini aktarabilme arzusu internetin ortaya çıkışıyla birlikte bilgi paylaşımını daha kolay ve hızlı yapılabilir hale getirmiştir. İnternet ortamında bilgi paylaşımının yanı sıra bireysel ve ticari yaklaşımlı paylaşımlar da görülmeye başlamıştır.

İçerik ve bilgi paylaşımlarının dünyanın her yerine özgürce yayılabildiği sayısallaşan sosyal ortamlarda kullanılan reklamların görünümüleri bu makalenin kapsamını oluşturmaktadır. Durağan reklamların ötesinde hareketli ve zengin içerikli reklamların irdelendiği bu çalışma ile sosyal ortamların reklam yayınlama ve yayma biçimleri de görülmektedir. Başlıca bilinen sosyal paylaşım uygulamalarında yayınlanmış reklam örnekleri ile reklam içerikleri değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sosyal Medya, Ortam, Reklam, Hareketli Görüntü.

## Abstract

*In today's world, where communication is a basic need and information sharing has become a necessity more than ever, advancements in mass communication tools continue to proliferate. It is possible to reach every corner of the earth over the internet, thanks to the portable smartphones we cannot go anywhere without, as if we are trying to make up for the old days. People's desire to learn and share their knowledge combined with the invention of the web has made information sharing easier and faster. In addition to exchanging information on the internet, posts with individual and commercial approaches have also emerged.*

*The appearances of advertisements used in digitalized social environments, where content and information sharing can freely spread worldwide, will be discussed in this article. In this study, which examines moving and rich content advertisements, the publishing and distribution of advertisements on social media can also be seen. Advertising samples and advertisement contents published on the leading social media applications have been evaluated in the study.*

**Keywords:** Social Media, Platforms, Advertisement, Motion Picture

### **Genişletilmiş Öz**

Eskinin mektup, telgraf ve diğer basılı iletişim araçlarının ötesinde internetin bilgi ve içerik paylaşımına imkân vermesi sayesinde sosyal iletişim, yeni bir boyut kazanmıştır. İnternet erişimine sahip olan hemen herkes bir konu ile ilgili bilgi paylaşımında bulunma ihtiyaı duymaktadır. İnternetin ilk yıllarında blog ve forum siteleri üzerinden sadece yazılı yapılan karşılıklı iletişim ve etkileşim, günümüzde eş zamanlı sesli ve görüntülü canlı yayınlara dönuşmüştür. Kimi zaman bir toplumsal bir olay veya bir hastalık ile ilgili bilgi şeklinde de olabilmektedir. Sosyal paylaşım uygulamalar üzerinden canlı video yayınları yapılarak haber verme veya etkileşimde bulunma durumu olabilmektedir. İzleyiciler yorumlarını ilgili uygulama üzerinden yazarak izleyen herkese iletebilmektedir.

Dünya çapında yoğun bir kullanım oranına ulaşan internet üstü iletişim ortamlarının aynı zamanda birer reklam ortamı olarak da değerlendirilebileceğinin anlaşılması ile ticari faaliyet gösteren şletmelerin ve markaların hedefi haline gelmiştir. Bu doğrultuda geleneksel yayın ortamlarında yapılan reklam faaliyetleri kendine yeni ve önemli bir ortam bulmuştur. Yeni nesil etkileşim ortamları olarak da adlandırılan internet üstü paylaşım ortamlarında reklam temelli içeriklerin oluşturulması geleneksel reklamcılık anlayışının ötesinde fikirlere ve tasarımlara ihtiyaç duymaktadır. Sosyal paylaşım uygulamalarının televizyon gibi izlenen bir ekran olmanın ötesinde görüntülü ve yazılı etkileşimin de gerçekleşebildiği bir ortam olma özelliği de bulunmaktadır. Televizyon reklamlarının sosyal ortam uygulamalarında da görölür olması televizyonun biçim değiştirmeye başlaması olarak da düşünölebilir. Televizyonun ilk yıllarında yayınlanan ve tek kare görüntünün sabit durduğu reklamların ilgi çekici olmamasından dolayı hareketli ve değerriken içeriklere dönuşmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu çalışmanın da çıkış noktasını oluşturan hareketli görüntülerden oluşan reklam içeriklerinin reklamcılık faaliyetlerinde daha etkili olma durumunun değerlendirilmesi gerektiği düşünölmektedir. Aynı zamanda sosyal paylaşım uygulamalarının reklam yayınlama biçimleri bakımından da farklılık göstermesi, reklam içeriğinin biçimsel anlamda da irdelenmesi gereksinimi oluşmaktadır. Klasik anlamda web sitelerinde bazı alanlarda kullanılan reklam kutuları içinde yayınlanan reklamların ilgi çekme kabiliyetinin ötesinde sosyal paylaşım uygulamalarındaki kişinin beklentilerine yönelik algoritmalarla karşılaştırıldığı reklam içeriklerinin dikkat çekme oranı daha yüksek orandadır. Son yıllarda web sayfalarının görüntülenme oranlarında düşüş yaşanıyorsa da web sayfalarının işlevi bitmiş değildir. Daha eğlence odaklı görölen uygulamalara olan ilginin artması, hızla büyüyen sosyal medya reklam pazarının reklamcılıktaki çeşitliliğin de artmasını sağlamıştır.

Sosyal paylaşım uygulamalarının kullanımlarının giderek artması ve günün hemen her saatinde görölen içerikleri izleme durumlarına bakıldığında reklam verenler için önemli bir ortam olduğu aşıkardır. Yayınlanacak reklamların maliyetleri de önemli bir konu olması bakımından bilgisayar ortamında hazırlanan reklamların önemi de artmaktadır. Gerçek video görüntüleri ile bilgisayar grafiklerinin bir arada kullanılması ile oluşturulan reklamlar sıklıkla görölmektedir. Sosyal paylaşım ortam uygulamalarının kimi zaman durağan reklam görsellerine yer vermesinin yanında asıl etkinin hareketli görüntülerden oluşan reklamlardan alındığı bilinmektedir. Durağan içeriklerden daha çok hareketli içeriklerin ilgi çekiciliği televizyon izleyiciliğinden gelen video izleme alışkanlığının sosyal ortamlara da aktarılmasından kaynaklı olduğu yadsınamaz durumdadır. Reklamların durağan olmaktan öte hareketli yapıda hazırlanmaları ve genel olarak bu yönde tasarımların yapılması, sosyal ortamların hızlı içerik akışları arasında kullanıcıların dikkatini çekmek için uygulanan yaygın bir yöntemdir. Hızlanan internet içeriklerinin akışında; reklam filmlerinin de bu hıza uygun yapıda etkilenmeleri bakımından, konuya değinen bir kapsam olması amacıyla hazırlanan bu çalışma, reklam içeriklerinde kullanılan ve hareketlendirilmiş görüntülerin fiziksel yapısına da dikkat çekmektedir.

### **Extended Abstract**

*Social communication has gained a new dimension, thanks to the internet giving us the ability to share information and content beyond letters, telegrams, and other printed communication tools. Almost everyone with internet access feels the need to share information about a subject. The blog and forum sites of the early years of the internet, where only written communication and interaction were available, paved the way for today's simultaneous, live audio and video broadcasts. Sometimes these broadcasts can even give vital information about a social event or a disease. This kind of online sharing informs or interacts by making live video broadcasts across*

*different online platforms. Viewers can write their comments on the respective applications and communicate them to everyone watching that video. The internet has become a hub for businesses and brands launching their marketing campaigns with the understanding that these online platforms, which have reached a very high usage rate around the world, can also be considered mediums of advertisement. In this way, advertisements in traditional broadcasting environments have found a new and important home on the internet. Creating ad-based content on online platforms, also called "next-generation interaction" platforms, needs ideas and designs beyond the traditional advertisement approach. Social media platforms also have the unique ability to combine visual and written interaction, unlike television, where spectators merely watch the screen. Television advertisements also visible on social media can be thought of as a transformational period for television itself. In the early years of television, advertisements were broadcast as boring, single-frame images. It was inevitable that they would turn into motion pictures. It is thought that the effectiveness of advertising content consisting of motion pictures, which is the starting point of this study, should be evaluated. Concurrently, the fact that social media platforms differ in terms of advertising and publishing styles creates the need to examine the advertisement content in a formal sense. Compared to algorithm-generated advertisements based on users' activities, the rate of attraction for advertisements published in flashing advertisement boxes on some websites is much higher. Although there has been a decrease in the visits of such websites with flashing advertisements in recent years, they remain in use. The increasing interest in more entertainment-based applications has also increased the diversity of the rapidly growing social media advertising market.*

*It is no surprise that the online world is an important one for advertisers because the use of social media is rapidly increasing, and people can view any content at almost any hour of the day. Since the cost of marketing is an important issue, the prevalence of online advertisements is also increasing. Advertisements created by using real video images and computer graphics are seen frequently. Social media applications sometimes include still images for advertisements, but advertisements consisting of animated content are much more effective. It is undeniable that the attraction of moving content, rather than still content, is since our habit of watching moving images on television is also transferred to our social media interactions. To prepare advertisements in a moving structure rather than still is a common method to attract users' attention among all the fast-paced content bombardment of social media. This study was prepared to give an introductory overview of the subject. It also draws attention to the physical structure of the animated images used in the advertising content, especially in terms of how adaptable the advertisements are for the ever-growing speed of the online world.*

## **1. GİRİŞ**

İnsanın doğasında içgüdüsel olarak bilme ve iletme eylemi her zaman yerini korumuştur. Bu içgüdüsel eylem, sosyal yaşamın bir parçası şeklinde iletişim ve etkileşimin varoluş temelini oluşturmaktadır. Bir arada yaşamının önceliği olan iletişim kurma çabası ilk zamanlardan günümüze uzanan bir evrimleşme sürecindedir. Bu süreç içerisinde iletişim yollarının biçimleri de kendi içinde gelişim göstermiştir. Sesli ve sözlü iletişim bir zaman sonra görsel yazılı ve doğrudan yazılı hale gelebilmiştir. Tarihi buluntular ile birlikte bu iletişim kanallarının aynı zamanda bilgi barındırma ve aktarma yolu olarak da değerlendirildiği görülmektedir. Yazılı ortamların kısıtlı etki alanını genişletmek üzere yapılan çalışmalar ve gelişimlerin doğrultusunda aktarım ortamlarının yayın aracı olarak şekillenmeye başlaması kaçınılmaz olmuştur.

İletişim sürecinin öneminin anlaşılması ile birlikte geçmişten şimdiki zamanlara değin daha kolay ve hızlı iletişim kurabilmenin yolları aranmıştır. Teknolojik gelişmelerin sağladığı imkanlar dahilinde tek taraflı iletişim ile beraber artık geniş kitlelere ulaşan çok yönlü iletişim biçimleri de ortaya çıkmıştır. Görülebilir ve duyulabilir iletimlerin yayımlandığı ortamların da şekillenmeye başlaması ile kitlesel etkileşimin önü açılmaya başlamıştır. Bu etkileşimin kapsamında, bilgi veya mesaj iletmenin ötesinde pazarlamanın en önemli unsuru olan reklamların olan reklamların yayımlanma ortamlarına göre şekillenerek kitlelerin beğenisine ve algısına sunulma durumu yer almaktadır. İletişimin sosyal yapısının güncel teknik gelişmelerin ışığında değerlendirildiği bu çalışma ile ticari reklamların oluşum sürecinde yayımlandığı ortama yönelik biçimlendiği örneklerle yer verilmiştir. İlgili örneklerin yapısal bütünlüğünün teknik betimsel inceleme yöntemi ile değerlendirilmesinin yanında yayımlandığı sosyal ortamın görsel yapısı hakkında da bilgiler verilmiştir. İnternetin insan hayatına dahil olması ile birlikte ortaya çıkan yeni nesil sosyalleşme ortamlarının reklam faaliyetlerine olan etkileri üzerinde durulmuştur.



## 2. İNTERNETİN SOSYAL MEDYAYA EVRİLMESİ

Resmederek işaretli anlatım dili oluşumunun temelinde kullanılan görsel iletişim, geçirdiği evrim ile birlikte mors alfabesi için sinyal gönderiminden telefonlu konuşmaya uzanan iletişim kanalları yakın tarihin buluşlar sayesinde mümkün olabilmıştır. Tarih boyunca dönemin teknik imkanlarını iletişim kurma çabasıyla birlikte harmanlayan insanlar, internetin ortaya çıkışıyla daha kolay ve hızlı bir iletişimin yolunu da bulmuşlardır. Yüz yılın icadı olarak değerlendirilen internet, dünyanın herhangi bir yeri ile veri yollu iletişim kurulmasına olanak vermektedir. Telefon hatları üzerinden veri aktarımı ile iletişim kurulmaya başlanan bu sistem, Amerika Birleşik Devletleri'nin askeri iç haberleşmesinde oluşturulan kapalı devre ağ iletişimi için kurulmuştur. Bu sistem dünya ölçeğinde kullanıma alınması ile birlikte uluslararası bağlantı anlamında kullanılan *internet* kavramıyla nitelendirilmiştir. İlk olarak 1969 yılında ARPA (Advanced Research Projects Agency) net olarak bilgisayar ağ sistemi Amerikan Askeri Karargâhı Pentagon'da kullanılmıştır (Giddens, 2005: 465).

İnternetin ortaya çıkması ve kullanımının yaygınlaşması sürecinde ihtiyaç duyulan araçlar bakımından yeni nesil bir iletişim ortamı olarak ön plana çıkmış ve halen popülerliğini korumaktadır. Yeni olan herhangi bir ortamın yeni ortam (new media) olarak nitelendirilmesi ve geleneksel ortamların ötesinde sürekli yenilenen alt yapısıyla internetin süresiz yeni bir ortam olma durumu ortaya çıkmıştır. Dönemine göre yenilikçi ve çığır açan bir ortam olarak adlandırılan, sesli ve tek taraflı yayına imkân veren radyonun ardından televizyonun görüntü ve sesi bir arada iletebilmesi yeni ortamların öncüleri olarak değerlendirilebilir.

Bilgisayar teknolojisinin geliştirilmesi ve her eve girebilir hale gelmesi ile televizyondan sonra bambaşka yeni bir ortamın varlığından söz edilmeye başlanmıştır. Bilgisayarın kendisinden önceki ortamları bir araya getirmiş olması ve bu ortamların kullanımını internet aracılığı ile dünyanın her yeri ile bağlantı ve iletişim kurabilir hale getirmesi yenilikçi bir yaklaşımın insan hayatına girmesini sağlamıştır. Böylelikle sosyalleşmenin yeni bir ortamı hayat bulmuştur. İnsanların normal şartlarda iletişim kurulamayacakları kişilere, çeşitli yazılım ve donanımlar eşliğinde dünyanın herhangi bir yerinden ulaşabilmesi, sosyalleşmede yeni bir dönem ve anlayışa yol açmıştır. İlk zamanlarında nispeten veri akışının yavaşlığı ile kısıtlı iletişime imkân veren internet, günümüzde bağlantı hızının artması ile gerçek zamanlı görüntülü ve sesli iletişimin kurulabilmesine olanak vermektedir.

İletişim kurmayı ve sosyalleşmeyi elektronik ağlar üzerinden gerçekleşmesine imkân veren internet, veri aktarım hızının artması ile gerçek görüntülerin iletilmesini de mümkün kılmış ve etkileşimin seviyesini artırmıştır. İlk zamanlarda mektuplaşırçasına yapılan yazışmalar zamanla anlık iletilere dönüşmüştür. Mesajlaşma programları ile sesli, görüntülü ve yazılı iletişimin etkileşime evrilmesi söz konusu olabilmıştır. İnternet ortamında ilgili yazılımlarının karşılıklı etkileşimi mümkün kılması ve insanların bu araçlarla sosyalleşmesi için internetin yapısal anlamda da alan oluşturması bakımından sosyal ortam terimi ortaya çıkmıştır. Böylelikle dünya kapsamında kullanılan internet ağları ve bilgisayar programlarının ortak bir amaca yönelik kullanımı başlayabilmıştır. Sayısal ortamda sanal dünyanın imkanları üzerinden sosyalleşmenin internet yolu ile olması temelindeki ağ ve teknolojinin önemini de yansıtmaktadır. Sosyal medya, karşılıklı etkileşim medyasını kullanarak bilgi, birikim ve düşünceleri paylaşmak için çevirim içi olarak bir araya gelen insan toplulukları arasındaki aktiviteler, pratikler ve davranışları kapsamaktadır (Safko ve Brake, 2009: 6).

Sayısal ortamda gerçekleşen sosyalleşmenin temelinde, karşılıklı gönderilen iletilerin taraflarca tekrar cevaplanması şeklinde oluşan etkileşimin olduğu söylenebilir. Bu etkileşim, internette yer alan web sayfalarındaki bilgilerin eklenme yöntemleri bakımından tek taraflı bir iletim yayma şeklinden dolayı sınırlanmıştır. İlerleyen yıllarda bu tek taraflı yayım durumu "Web 1.0" olarak isimlendirilmiştir. İnternet alt yapısındaki geliştirmelerle web sayfalarında yayınlanan içerikler izleyiciler tarafından düzenlenebilir olmuş ve katkı sağlanan hareketli etkileşimlere dönüşmüştür. Yayınlanan içeriklere eklenen yorumların dünyanın her yerinden görülebilir olması, küresel anlamda etkileşim ortamı olan internetin sosyalleşmedeki önemini de yansıtmaktadır. İnternet üzerinden gerçekleştirilen sosyalleşme süreci, kullanıcıların web sitelerine eklenen içeriklere yaptıkları yorumların diğer kullanıcılar tarafından görülüp cevaplanması şeklinde ilerlemektedir. Görsel ve yazılı içerik paylaşımı yapan kullanıcılar diğer kullanıcıların yorum ve katkıları ile etkileşime geçebilmektedir (web 2.0). Sosyalleşmenin doğasında bulunan paylaşım durumu, bilgisayar ortamında olabilecek en üst düzeyde yer ve zamandan bağımsız olarak gerçekleşen bir sürece dönüşmüştür. Sosyal ortamlardaki etkileşim, Rafaeli'nin 1988 tarihli "Interactivity: From new media to communication" adlı çalışmasında iletişimin bir değişkeni olarak tarif edilir. Rafaeli, iletişimi, iki yönlü (two way), tepkisel (reactive) ve etkileşimli (interactive) olarak üçe ayırır. Etkileşimin (interactivity) sosyal bir etkileşim (social

interaction) olduğunu söyleyerek bunu daha çok Dance'in Sarmal<sup>1</sup> modeline benzetir. Dolayısıyla etkileşim, kendiliğinden sosyalliği çağırır (Rafaeli, 1988: 111-120).

Sosyalleşmenin sarmal biçimde genişlediği ve internette ağlar üzerinden varlığını sürdüren etkileşim, hemen her kullanıcının doğrudan katıldığı sanal ortamın dönüşümünü gerçekleştirmiştir. İnternete veri girişi yapabilen donanımların kontrol ettiği bilgisayarlar, günümüzde temasa duyarlı ekranların üzerinden dokunarak gerçekleşen deneyimlere dönüşmüştür. Taşınabilir bilgisayarlar olarak isimlendirilen temaslı iletişim ve eğlence cihazları, teknolojik gelişmeler neticesinde etkin ve yaygın kullanıma geçerek insan hayatının vazgeçilmez yardımcısı olarak yerini almıştır. Sosyalleşme uygulamaları ile bu cihazların kapsamında internetin yoğun kullanımı söz konusudur. Masaüstü bilgisayarlar, radyo ve televizyon gibi görsel ve işitsel ortamların ötesinde kullanılan taşınabilir cihazlar, ihtiyaç duyulan çalışmaların yapılabilmesi ve izlenebilmesi bakımından yenilikçi bir ortam olarak önemli bir yer tutmaktadır. İnternet tarayıcılar ile görülebilen web sitelerinden taşınabilir cihazlarda kullanılabilir uygulamalara dönüşerek sosyalleşme ve paylaşım ortamı haline gelen sanal ortamın, kullanım kolaylığının yanında paylaşılan içerikler nezdinde popülerliği giderek artmaktadır.

### 3. SOSYAL MEDYADA REKLAMLAR

Taşınabilir iletişim ve çoklu ortam cihazlarının gelişimleri günden güne devam ederken bu cihazlar aracılığı ile internette içerik paylaşımlarının da mümkün olması sağlanmıştır. Bilgisayarların sabit ortamından bağımsız istenen yer ve zamanda istediği görüntü ve içeriği paylaşabilen insanlar sanal sosyalleşmenin de bağımsızlığını elde etmişlerdir. Geliştirilen uygulamalar sayesinde görüntülü ve sözlü iletişim sürecinin yanında fotoğraf çekimlerinin ve yazıların paylaşılması sosyalleşen bilgisayar ortamının daha canlı ve hareketli hale gelmesini sağlamıştır. Bireysel paylaşımların yanında kurumsal ve ticari paylaşımların da kendine yer bulduğu sosyalleşme uygulamaları ile ulaşılan kitle bakımından doğrudan erişimin sağlandığı reklam ve tanıtım ortamı olarak da değerlendirilmesi söz konusudur.

Aristoteles insanların bilgiye olan merakına yönelik "İnsanlar doğal olarak bilmek ister" sözünün karşılığındaki günümüz bilgi çağında, bilginin hızla aktığı ve geçtiği sanal dünyanın veri akışına kapılan insanlığın hareketli içerik ve görüntülere sürekli maruz kaldığı görülmektedir. Bu içeriklerin oluşturulduğu ve kullanıldığı uygulamalar gelir elde etme odaklı programlandıkları için gelir amaçlı faaliyetleri ön planda tutmaktadırlar. Kullanıcıların sanal sosyalleşme ortamında görsel içerikler arasında gezinirken karşılıklı reklamların içeriklerinin yansıtılması yoluyla reklamcılık faaliyetlerinin geleneksel yayın ortamlarından sanal ortama aktarımı söz konusu olmuştur. Sayısallaşan iletişim dünyasına dergi, gazete, radyo ve televizyon gibi geleneksel ortamlardan aktarılan reklam içerikleri, yeni ortamın kriterlerine göre yeniden şekillenerek potansiyel tüketici olan izleyicisine sunulmaktadır.

Sosyal paylaşım ortamı kullanıcılarının da gelir elde edebildiği bir yapıya bürünen bazı paylaşım ortamları kişilerin de bireysel reklamcı olmalarını sağlamıştır. Uygulamanın karşılıklı gelir odaklı bir paylaşım alanına dönüşmesi, normal izleyici karşısına çıkarılan reklamların tanıtma ve tüketime olan isteği artırmaya yönelmektedir. Bu yönde hazırlanmış reklamlar, geleneksel anlamda tüketim döngüsünü artırmak üzere kurgulanmaya devam etmektedir. Çağın sunduğu imkanlar ve ihtiyaçlar doğrultusunda tüketime olan yaklaşım Bocock'un "Tüketim" adlı kitabında da görülmektedir. Bocock (2005: 83), eserinde bir türlü doyuma ulaşamayan günümüz insanının tüketim ile arzularını gidermeye çalışma çabasını şu şekilde anlatmıştır:

*"Tüketim bir eksiklik orada bulunmayan bir şey için duyulan arzu üzerine kurulmuştur. O halde modern/post modern tüketicilerin doyuma ulaşmaları hiçbir zaman mümkün olmayacaktır. Ne kadar çok tüketirlerse o kadar daha tüketmek isteyeceklerdir. Bu tüketme arzusu ekonomik çöküntü dönemlerinde değilse bile, durgunluk dönemlerinde de devam edebilecektir. Bir gün her şey değişecektir. Ama o güne kadar postmodern kapitalizmin tüketim odaklı kültürünün etkisi altında yaşayan insanlar elde edemeyecekleri bir şeyi yani bütün arzularının doyuma ermesini istemeye devam edeceklerdir."*

Anlamaların ve kavramların görselleşerek ifadeye dönüştüğü zamanlardan günümüze tanınma ve bilinme çabası süregelen bir faaliyettir. Reklam, ürün veya hizmetin kim tarafından nasıl yapıldığı gibi bilgilerin yazılı, sözlü ve görsel yöntemler aracılığı ile muhtemel hedef kitleyi oluşturan insanlara duyurulması ve aktarılması şeklinde tanımlanabilir. Hemen her alanda faaliyet gösteren kişi ve kuruluşların kendilerini ifade etmeleri ve bilinirlik oluşturmaları için ihtiyaç duydukları reklamlar, ulaştığı kitle bakımından insanlığın algısına hitap eden önemli bir yaratım sürecidir. Yanıltıcı ve yanlış içerikte hazırlanmış reklamlar, izleyicide olumsuz etki yaratarak istenmeyen

---

<sup>1</sup> Dance'ın sarmal modelinin en önemli özelliği hem iletişim sürecini hem de bu sürece katılanları dinamik, değişen ve gelişen ve genişleyen bir biçimde yani aktif olarak ele almasıdır (Url-1).

sonuçlar doğurabilir. Sosyal medya sadece bireysel kullanım için değil işletmeler tarafından da kullanılan etkileşimli tanıtım aracıdır. Bu doğrultuda işletmeler için her zaman olumlu dönüş alınmaz bireylerin negatif düşüncelerine de maruz kalınmaktadır (Yavuz ve Haseki, 2012: 127). Bu bağlamda internet kullanıcıları, sosyal medya üzerinden pozitif düşüncelerini ve deneyimlerini paylaşabildiği gibi negatif yorumlarını da iletebilmektedirler. Bu nedenle sosyal medyada varlık gösteren işletmelerin söz konusu fırsat ve tehditleri doğru algılaması ve faaliyetlerini bu doğrultuda sürdürmesi gerekmektedir (Çalışkan ve Mencik, 2015: 258).

Reklam çalışmaları hitap ettikleri kitle ve kullanılacak ortama göre değişkenlik gösterebilmektedir. Televizyon ortamında yayınlanan reklamların genelde gerçek görüntüler ile bilgisayar ortamında yapılan hareketli görüntülerden oluşmasının yanında sabit görüntülerle hazırlanan reklamlar da görülmektedir. Bilgisayarın yakın dönemlerde reklamcılık faaliyetlerinde kullanımının yaygınlaşması sayesinde daha etkileyici reklam filmlerinin ve görsellerin ortaya çıkarılması mümkün olabilmektedir. Gerçek hayatta görüntülenemeyecek unsurların bilgisayar ortamında sayısal olarak üretilen görüntüleri sayesinde reklam içeriği önemli ölçüde etkileyici hale gelebilmektedir.

Temelini ve kaynağını geçmişte var olmuş ve günümüzde de tercih edilen (afiş, dergi, gazete, radyo, televizyon vb.) iletişim araçlarından alan reklam çalışmaları, sayısal ortamda daha etkileyici ve sınırsız ölçüde hazırlanabilmektedir. Sosyal ortamların ve internetin etkileşimli yapısının da reklam içeriklerinde isteğe bağlı kullanımı desteklemesi, yaratıcı reklamcılığın sınırlarını zorlayama imkân vermektedir. Reklam içeriklerinin daha hareketli ve çekici hale gelebilmesi ve bu reklamların ilgili uygulamalarda görülebilir olması ile birlikte reklam içeriklerinin de zenginleştiği görülmektedir. İnternet reklamlarının özelliklerinden ilki hızlı sunum yani internet reklamının yaratıldığı an yayınlanabilmesidir. Diğer özellikleri reklam verenin çok önemseydiği düşük maliyet, yer bazında gösterim yani coğrafi sınırlama, zaman bazında gösterim, karşılıklı etkileşim, ölçülebilirlik ve etkinliktir (Altınbaşak ve Karaca, 2009: 467-471). İnternet reklamları bilgi verici eğlenceli ve rahatsız edici olmak üzere üç etkene göre değerlendirilebilir. İnternet reklamlarında bilgi arama, deneyim, demografik değişkenler, tek ürüne yönelik algı, güvenlik ve gizlilik faktörleri hedef kitlede tutum oluşmasında etkilidir (Kazancıoğlu, Üstündağlı ve Baybars, 2012: 163-164).

Hemen her gösterim ortamında izlenebilen reklamların, internet tabanlı sosyal paylaşım ortamlarında da ilgili uygulamaların (instagram, twitter, facebook, youtube vb.) kapsamında gösterimleri yapılmaktadır. Hareketli veya hareketsiz görüntülerden oluşan reklamların yeni nesil sosyalleşme ortamlarında izlenmeye başlanması ile reklamcılık alanında sayısal ortamda gerçekleşen bir yaklaşımın ortaya çıkması söz konusu olmuştur. Sosyal ortamların kendine has özellik ve etkileşim hareketliliği barındırması bakımından reklam içeriklerinde ve reklamcılık yaklaşımlarında bu ortamlara özel stratejiler oluşturulmuştur. Bu alanda yayınlanan reklamların içerikleri de bu yönde hazırlanır ve tasarlanır olmuştur. Paylaşılan içeriklerin hızla akması ve kısa sürede tüketilmesi, sosyal ortamlar için hazırlanan reklamların da hızla etki eden yapıda olmalarını gerektirmektedir. Bu yönde yapılan reklam filmlerinde genelde hareketli görünümlerin kullanımı söz konusudur.

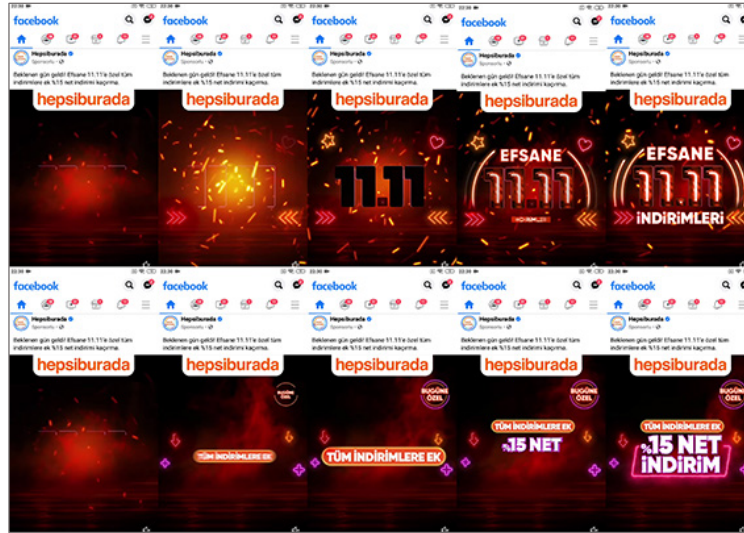
#### **4. HAREKETLİ REKLAM GÖRÜNÜMLERİ**

Reklamın duyuru olmaktan sıyrılıp daha eğlenceli ve ilgi çekici olma gereksinimi anlaşılınca reklamların iç yapısında değişim kaçınılmaz olmuştur. Radyonun sesli ve sözlü reklamlarının devamında televizyonun görüntülü reklam gücü seslendirme ve müziklerle birlikte çoklu etki gücüne kavuşmuştur. Teknik imkanların pek elverişli olmadığı ilk dönemlerde durağan görselli ve sadece seslendirmeden oluşan reklam çalışmaları görülmektedir. Zamanla geliştirilen hareketlendirme teknikleri ile görsellerin ve yazıların reklam filmi içerisinde hareketlenerek daha eğlenceli ve dikkat çekici bir görünüme ulaşmıştır. Bilgisayar teknolojisinin görsel tasarım sürecinde kullanılmaya başlamasının ardından gerçek veya yapay görüntülerin hareketli şekilde kullanılabilmesi mümkün olmuştur. Ayrıca sayısal ortamda üretilen görüntülerin reklam filmlerine hareketli olarak dahil edilebilmesi, reklamların etkileme gücünü artıran bir yapıya ve dinamizme dönüşmesini sağlamıştır.

Görüntülerin ve yazıların hareketlenmesinin yanında bilgisayar destekli sayısal görsel etkilerin de sürece dahil olması reklam filmi tasarımlarında farklı çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Gelişme aşamasında reklam filmlerinde daha çok gerçek görüntülerden yararlanılırken yakın zamanlarda bilgisayar ortamında sayısal olarak hazırlanan reklam filmleri de görülmektedir. Önceleri el yordamı veya film üzerinde doğrudan düzenleme yapılarak hareketlendirilen görseller ve yazılar, bilgisayar ortamında ilgili yazılımlarla görsellerin hareket ettirilmesi ve gerçekte olamayacak etkilerin verilebilir olması reklam filmlerinin daha yaratıcı hazırlanabilmesine imkân oluşturmuştur.

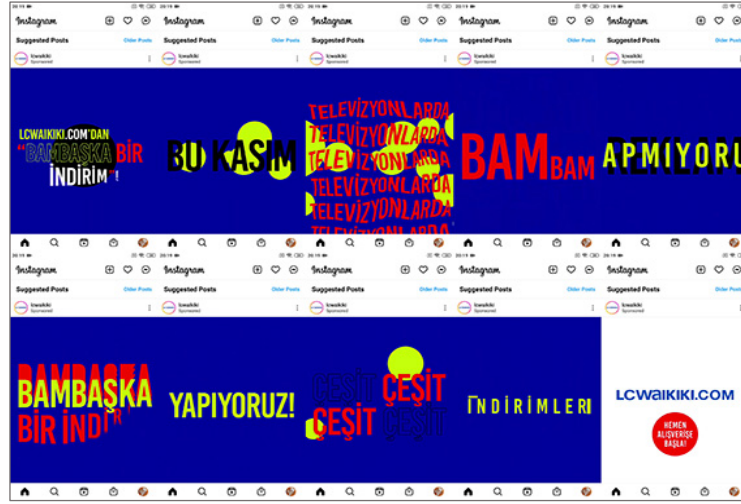
Reklam filmlerini oluşturan temel unsurların başında gerçek videolar ve fotoğraf çekimleri gelmektedir. Çoğu reklam içeriğinde öncelikle bu unsurlar kullanılır. Ayrıca diğer görsel etkiler, sesler ve yazılar gibi unsurlar sonradan

dahil edilerek film kurgusu tamamlanır. Durağanlıktan çıkan reklam içerikleri hareketlenen yapısını içerdiği görsel unsurlardan almaktadır. İnternet üstü yazılımların video gösterim teknolojisini daha izlenir hale getirmesi ile birlikte hazırlanan reklam filmleri internet tabanlı site ve uygulamalar kapsamında rahatlıkla ve hızla Görüntülenebilir. Geleneksel ortamların devamında sosyal ortamlarda da yayınlanan reklamlara bakıldığında hareketli unsurların yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Aşağıda incelenen reklam filmi örnekleri yayımlandıkları sosyal ortam uygulamasının teknik kapsamı dahilinde gösterimlerinin ekran görüntüleri üzerinden değerlendirilmiştir. Reklam içeriklerinin hareketli olması bakımından değerlendirme yaklaşımı daha çok teknik işleyiş ve hareketli unsurlarının yapısal irdelenişidir. Görsel anlamda reklam filminin içerdiği mesaj ve aktarım anlayışından daha çok hareketli yapının vermiş olduğu dikkat çekicilik ve etki üzerinde durulmuştur. Hareketli yapıya sahip reklamların kullanıldığı alanda boyut ve akış sürecine paralel olarak kısa zamanda hızla aktarılabilen daha fazla içeriğin görüntülenebilir olması bakımından bu yönde yapılan reklamların önemi görülmektedir.



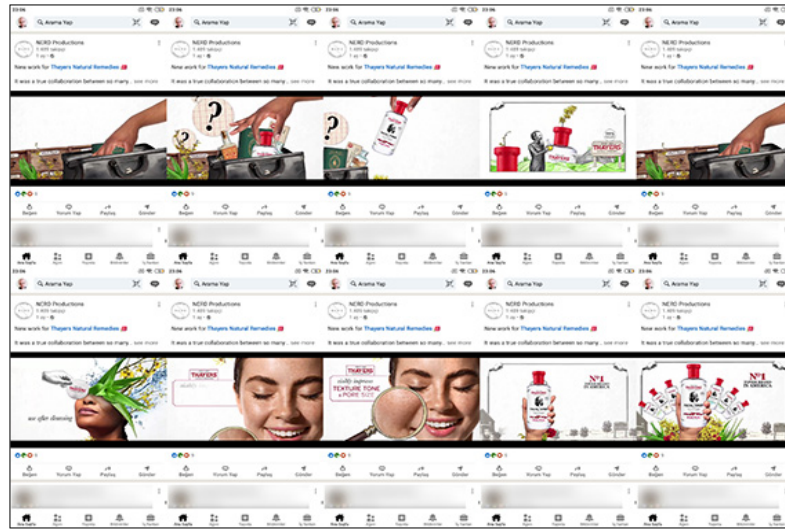
Görüntü 1. Hepsiburada Efsane İndirimler reklamı, uygulamadan ekran görüntüleri. Facebook, 2021.

Görüntü 1’de Sosyal ortamların önde gelen uygulamalarından biri olan Facebook’un içerikleri arasında gezinirken karşılaşılan “Hepsiburada Efsane İndirimler” reklamı görülmektedir. Reklam içeriği Facebook isimli sosyal ortam uygulamasının içeriklerinin akışında rastgele olarak ayarlanmış bir şekilde tüketici kitlesinin karşısına çıkarılmıştır. Reklam içeriği bilgisayar ortamında sayısal görüntülerden oluşturulmuştur. Sayısal etkiler ile hareketlendirilmiş görsellerin hızlı bir şekilde görünür olması sağlanmıştır. Arka planda koyu renkler ve ön tarafa doğru sıcak renklerin parlama etkisiyle dikkat çekmesi sağlanmıştır. “%15 Net İndirim” yazısının koyu zemine kontrast olarak açık renkte belirmesi okunurluğu ve dikkat çekiciliği artırmıştır. Küçükten büyüyecek ortaya çıkması hareketin algılanmasında ve algının seçiciliğinde öne çıkmasını sağlamıştır. Sabit duran “hepsiburada” yazısı ile reklamın kime ait olduğu sürekli olarak bilindir kılınmıştır. Sırasıyla gelen bilgiler reklamın doğrudan ilgili uygulamaya yönlendirilmesine işaret etmektedir. Video şeklinde hazırlanan reklama dış ses eklenerek içeriği hakkında bilgi verilmiştir. Görüntü 2’de diğer bir sosyal paylaşım ortamı olan Instagram isimli uygulamanın reklam akışının görüntüsü yer almaktadır. LC WAİKİKİ isimli markanın indirim kampanyasını tanıtmak üzere hazırlanmış reklam videosunda, hareketli soyut görseller ve tipografik unsurların bir arada kullanıldığı görülmektedir. Yazı unsurlarının çeşitli renk ve biçimlerde video akışında görünür olmalarının yanı sıra boyutlarında ve düzenlerinde değişikliğe gidilerek hareketlenen bir görüntü oluşturmuşlardır. Farklı karşıt renklerin kullanılması algının ve ilginin sürekli reklam içeriğinde olmasına yönelik kurgulanmıştır. Kelime ve harflerin kendi içindeki değişken hareketleri ile kinetik yapıdaki yaklaşımla görsel ilginin canlı tutulması amaçlanmıştır. Kullanılan renkler, şekiller ve yazılar reklam içeriğinde de belirtildiği gibi farklı bir indirim vurgusu için düzenmiş biçimde görülmektedir. Arka planda markanın öz rengi olan lacivert üzerine dikkat çeken renk seçimleri ile video düzenlenmiştir. Dış sesin yazıları seslendirerek desteklediği reklam filmi sosyal medyanın hızla akan bilgi ve görsel alanında kendisine yer bulmuştur.



**Görüntü 2.** LcWaikiki reklamı, uygulamadan ekran görüntüleri. Instagram, 2021.

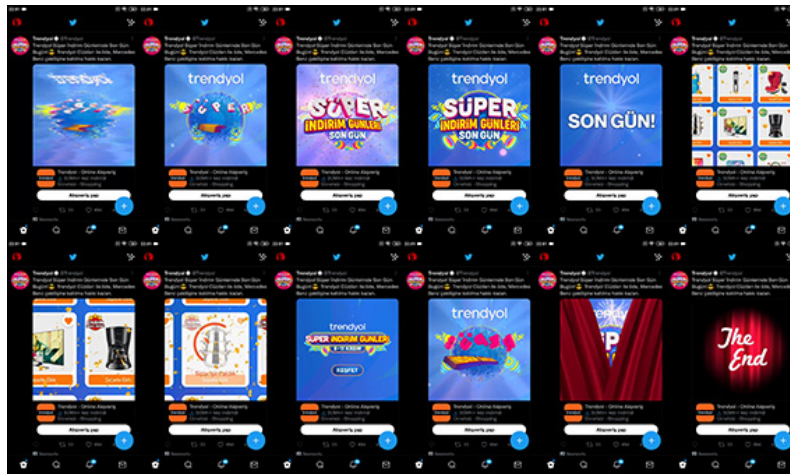
Görüntü 3'te LinkedIn isimli iş ve çalışma hayatı için kullanılan ve diğer alanlara da hitap edebilen sosyal ortam uygulamasının ekran görüntüleri bulunmaktadır. Genelde iş ve çalışma hayatı ile ilgili içerik paylaşımlarının yapıldığı dünya çapında kullanıcılara sahip uygulama kapsamında, yaptıkları işlerin paylaşımını yapan firmalar yer almaktadır. Bir nevi kurumsal reklam alanı olan bu sosyal ortamda kullanıcılar kendileri için çalışabileceği firma veya kurum ararken firma ve kurumlar da birlikte çalışabilecekleri farklı kuruluşlar ile iletişime geçip sosyalleşebilmektedirler. Ekran görünümünde Nerd Prodüksiyon firmasının Thayers Natural Remedies için hazırladığı reklam filmi, bilgisayar ortamında hazırlanmış ve fotoğraf parçalarının hareketlendirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Fotoğraf kesitlerinin birlikte hareket etmelerinin yanında birbiri ile etkileşime geçmesi reklamın iletmek istenen mesajın etkisini de artırmıştır. Yüz temizleme ürününün reklamı olması bakımından temizlik ve saflığın rengini yansıtmak üzere beyaz arka plan seçimi ile ilginin görseller üzerinde olması amaçlanmıştır. Ayrıca ürünün temizlik üzerine olması etkisini renkler aracılığı ile yansıtılması sağlanmıştır. Çantada taşınabilir bir ürün olduğunun anlatımı ile ilgili çanta görseli ve içinden çıkan ürünün bitkisel içerikte olduğu anlatımı için bitki görsellerinin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bu bitki görselleri insan yüzü ile birlikte kolajlanarak doğrudan bitkinin kendisinin kullanıldığı hissi verilmek istenmiştir. Ayrıca yazılar ile verilen bilgiler reklam içeriğinin pekiştirilmesini sağlamaktadır. Ürünün bazı yerlerde tekrarlı ritmik kullanımı ile pekiştirme çabası göze çarpmaktadır.



**Görüntü 3.** Thayers Natural Remedies reklamı, uygulamadan ekran görüntüleri. LinkedIn, 2021.

Görüntü 4'de telefonun mesajlaşma sistemine atıfla ortaya çıkarılan daha çok yazılı mesajların paylaşıldığı bir sosyal ortam olarak görülen Twitter isimli uygulamanın içeriğinde kullanılmış reklam filminin ekran görüntüleri yer almaktadır. Sosyal ve kişisel içerikli yazılı paylaşımların sınırlı karakter sayıları ile kısa mesaj sistemine atıf

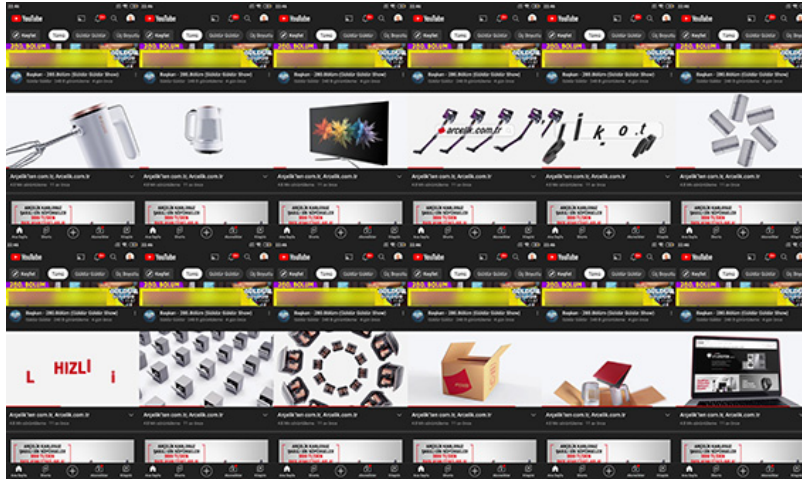
yapılmaktadır. Aynı zamanda sadece yazılı olarak sosyalleşmenin mümkün olduğu bir ortamın kullanımı söz konusudur. Yazılı ve görsel paylaşımların bir arada yapıldığı bu uygulama kapsamında reklamların da dikkat çekici görselliklerde yer alması söz konusudur. Görselde yer alan reklam çalışması Trendyol isimli çevrimiçi mağaza sisteminin kısmi indirim kampanyaları ile ilgili bilgi veren bir reklam filmi görülmektedir. Genel yapısında iki boyutlu görsellerin kullanıldığı reklam içeriğinde fotoğraflar ve görsel etkilerinde bir arada görülmesi mümkündür. Görsel unsurlara verilen etkiler ile hareketli bir süreç kazandırılan reklam filminin mavi arka plan tercihinin yanında renkli içerik kullanımı ile neşeli bir yaklaşım sunulmaya çalışılmıştır. Görüntülerin kayarak yer değiştirmesi zaman zaman yazıların farklı şekiller ile belirerek dikkat uyandırdığı da görülmektedir. Reklamın akışını dış ses ile pekiştirilmesinin yanında kimi yerde üç boyutlu görüntülerden de yararlanılmıştır. Son kısımda perde kapanması ve “The End” yazısının kullanılması sinema film sonu etkisi üzerinden indirimin son günlerine atıf yapılarak reklam filmi sonlandırılmıştır. Canlı ve hareketli bir kurguda hazırlanan reklam filmi, sosyal medyanın aşağından yukarıya kayan hızlı dünyasında kendisinin görülebilir olması için zaman kollamaktadır.



**Görüntü 4.** Trendyol İndirim Kampanya reklamı, uygulamadan ekran görüntüleri. Twitter, 2021.

2005 yılında ABD Kaliforniya’da yaptıkları video çekimlerini kendi aralarında paylaşmak isteyen kişilerin video paylaşım sitesi Youtube’u oluşturarak görüntülü sosyalleşmenin farklı bir yolunu ortaya çıkarması ile başlayan sürecin bu çalışmanın konusunu da kapsayan reklam filmlerinin internet üstü sosyal uygulamalarda yer alabilmesini sağlamıştır. Google firmasını Youtube’u satın alması ile birlikte geliştirilen sistemin dünya çapında video paylaşımını mümkün kılan bir yapıya dönüştürmüştür. Kişisel, kurumsal veya herhangi bir konuda çekilmiş videoların kolayca paylaşıldığı bu ortamda videoların altına yapılan yorumlar ile yazılı etkileşiminde mümkün olması sağlanmıştır. Geliştirilen alt yapı ile birlikte günümüzde canlı yayınların da yapılması mümkün olmaktadır. Canlı yayınlara yazılı ve görüntülü katılım ile birlikte görsel, işitsel ve yazılı etkileşimin sosyal paylaşımındaki karşılığı tam olarak gerçekleştirilmektedir.

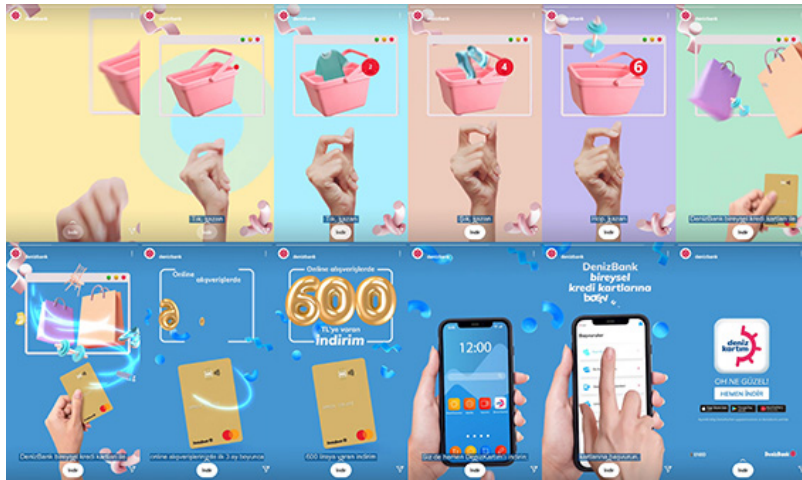
Beyaz eşya ürünlerinin üretimini 1955 yılından bu yana sürdüren Arçelik markası için yıllar yılı sayısız reklam filmi hazırlanmıştır. Beyaz eşya sektörünün yerli markalarından biri olan Arçelik, teknolojik gelişmelerin doğrultusunda kendisini hem marka olarak hem de imaj olarak güncel tutmaya devam etmektedir. Radyo reklamlarından televizyon reklamlarına ve nihai olarak internet üstü sosyal ortamların bünyesinde yayınlanan reklamları da bulunmaktadır. Görüntü 5’te markanın web sitesinden yapılabilecek ürün satışları ile ilgili reklam filminin Youtube video gösterim ortamındaki ekran görüntüleri yer almaktadır. Hazırlanan reklam filminde beyaz eşya ürünleri üç boyutlu olarak hareketlendirilmiş ve ekranda değişken sırayla görülmektedirler. Kimi yerde ritmik tekrarlar ile kullanılan ürünler görselleri, hareket algısını daha da artırma durumundadır. Aynı zamanda arada yazı unsurları ile desteklenerek web sitesine yönelim yapılmıştır. Arka planda kullanılan beyaz rengin ilgiyi kullanan görseller üzerinde tutmaya yönelik olduğu da görülmektedir. Zaman zaman ekrana yüzeyine yaklaşan ürün görsellerinin asimetrik görünüm oluşturarak değişken bir süreç oluşturması da söz konusudur. Üç boyutlu görselleştirme programlarının görüntü hareketlendirmedeki yetenekleri ile ürün görselleri tekrarlı ve farklı açılardan alanda yer almalarından sonra web sitesinden yapılan alışverişlerin kargo kutusu ile temsil edildiği de yansıtılmıştır. Ritmik hareketler ve tekrarlı görseller ile estetik bir akış yakalamaya çalışılan reklam filmi genel olarak üç boyutlu görsellerden oluşturulmuştur.



Görüntü 5. Arçelik reklamı, uygulamadan ekran görüntüleri. Youtube, 2021.

Hemen her alandan görsel paylaşımların yapılabildiği Instagram uygulamasının video paylaşımına da imkân vermesi ile birlikte reklam filmlerinin gösteriminin odak ortamı olmuştur. Hali hazırda popüler bir paylaşım ve izlenme ortamı olmasının yanında bu paylaşımlar üzerinden gelir elde edilebilir olması ile birlikte paylaşımların sayısı ve içeriği de artış göstermektedir. Gönderi ve hikâye gibi kısa süreli gösterim alanları barındıran uygulamanın reklam içerikli paylaşımların da bu alanlarda rastgele gösterilmesini sağlayarak kullanıcı kitlesine erişimi oldukça artırmaktadır. İstatiksel anlamda takibinden yapılabilmesi reklam verenler için de önemli bir ortam olmasını sağlamıştır. Gönderilere ve hikayelere yapılan yorumlar ve verilen bağlantılara ulaşımın mümkün olması ile birlikte etkileşimin de yer bulduğu bir ortam olma özelliği bulunmaktadır.

Görüntü 6'da DenizBank'a ait kredi kartı kampanyasına ait reklam filminin instagram içerik paylaşım uygulamasının hikayeler kısmında rastgelen reklam kuşağı üzerinden alınmış ekran görüntüleri bulunmaktadır. Gerçek video görüntüleri ve üç boyutlu görsellerin bir arada kullanılması ile hazırlanan reklam filminde alışveriş sepetine eklenen ürünlerin üç boyutlu biçimde hareketlenerek reklam içeriğinde kullanıldığı görülmektedir. Sihirli görsel etkilerin ve yazı unsurlarının da hareket ederek dahil olduğu akış, insan elinin kart ve cep telefonu ile görülmesinin sonunda, Denizbank logosu ile sonlandırılan reklam filmi hızla etki etme çabası ile görsel estetiğin ifadeye dönüştürülmesi mümkün olmuştur. Alışveriş sepetine eklenen ürünlerin kredi kartını kullanan kişiye indirim olarak geri döneceği mesajı işlenen reklam filmi, instagram uygulamasının dikey reklam sistemi için hazırlanmıştır. Kimi yerde büyüme ve küçülme şeklinde görünen görseller asimetrik anlamda uzaklık yakınlık etkisi de verebilmektedir. Arka planda pastel renkler ön kısımdaki unsurlara dikkatin çekildiği reklamda bankanın uygulamasına yönlendirmesi yapılmaktadır.



Görüntü 6. Denizbank Kredi Kartı reklamı, uygulamadan ekran görüntüleri. Instagram, 2021.

Televizyonun ilk yıllarından günümüze kadar olan süreçte reklamların daha ilgi çekici olmalarına yönelik çalışmalar güncelliğini koruyan bir süreç olduğu görülmektedir. Gelişen toplum bilinci ile görsel ve estetik anlamında da gelişmelerin olması hazırlanan reklam filmlerine de yansımaktadır. Reklam filmlerinin içerik olarak genelde hareketli grafiklerden oluştuğu ve üç boyutlu görsellerin de sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Görüntülerin hareketlenmesi ile dikkat çekici hale gelen reklamlar, karma içeriklerle zengin görünüm sunmaları bakımından reklamın içeriğini doğrudan etkilemektedir.

Grafiklerin ve görsellerin hareketlendirilmesi, reklam filmlerinde sıkça kullanılan bir yaklaşım olmasının yanında ses ve müzikler ile desteklenerek yaratılmak istenen etki artırılmaya çalışılmaktadır. Televizyonda dikkat çekmeyebilecek reklamların taşınabilir ekranlarda hızla akan içeriklerin arasında görünürlükleri daha yüksek olabilmektedir. Normal şartlarda 30 – 40 saniye gibi sürelerle sahip olan reklam filmleri sosyal ortamların akış sürecinden dolayı daha kısa sürelerde hazırlanmaktadır. Doğrudan anlatım ve etkili görseller ile mesaj hızla aktarılmaya çalışılmaktadır. Reklam sürecini uzun tutan markaların yanında tüketimin hızlı olduğu bu zamanlarda reklam filmlerinin de daha kısa ve öz olma ihtiyacı ortaya çıkmıştır.

## 5. SONUÇ

Sosyal paylaşım ortamları günümüzde en önemli iletişim araçları haline gelmiş durumdadır. Hemen her ihtiyaç için bu ortamlar üzerinden bilgi edinme çabası da görülmektedir. Sadece eğlenceli içeriklerin izlenmesinin ötesinde öğrenmenin de mümkün olduğu bu ortamların kullanımı giderek artmaktadır. Kullanıcı profillerinin kişisel ihtiyaçları ve tüketim eğilimlerini takip eden firmalar yayınlacakları reklamları da bu yönde oluşturma durumundadır. İhtiyaçların tüketime doğru yönelimi ile birlikte reklam faaliyetleri de aynı doğrultuda artış göstermektedir. Reklamların varlık sebebi olan etkileşimin gerçekleşmesi ise yeni nesil içerik paylaşım ortamlarının kullanımının ötesinde görünürlüğün artması ile doğru orantılıdır. Bilgisayar ortamında ilgili yazılımlar eşliğinde bir noktadan diğerine gitmesi için verilen komutların ekranlarda doğal bir hareket olarak algılanmaya başlaması, teknolojinin sunduğu imkanlar dahilinde hareketli anlatımın yapay ancak doğrudan olabilmek durumunu da oluşturmaktadır.

Çalışma kapsamında incelenen reklam filmlerinin yapısal bütünlükleri yayınlandıkları ortama göre değişkenlik göstermektedir. Görüntüleme boyutlarına göre görsel boyutlarında farklılıklar görülmektedir. İçerik bağlamında da çeşitlilik gösteren yapımlar kapsamında görsellerin hareketli görünmeleri genel bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir. Hareketlenen görsellerin de çeşitlilik göstermesinin yanında genelde yazı unsurları, iki ve üç boyutlu görsellerin hareketlendirildiği reklam filmlerinde görsel algıya hitap ederken mesajın kendisini de doğrudan ve hızla aktarma çabası bulunmaktadır. Durağan reklam çalışmalarının ötesinde hareketli görsellerin bulunduğu reklam yapımlarının daha ilgi çekici olduğu da düşünülebilir. Gerçek görüntülerden oluşan reklamların yanında sadece bilgisayar ortamında sayısal olarak üretilen görüntülerde kullanılmıştır. Genel itibarı ile sosyal içerik paylaşım ve iletişim ortamlarında gösterimi yapılan reklamların özellikle hareketli görünümlerden oluşturulduğu görülmektedir. Reklam filmi yapımlarının bu ortamlar için daha hareketli ve ilgi çeken görünümlere sahip etkileyici içeriklerde hazırlanmaya devam etmeleri söz konusudur.

Önemi ve değeri giderek artan sosyal içerik paylaşım ortamlarına yönelik hazırlanan reklam filmleri, dikkat çekme ve hızla nüfuz etme kabiliyetlerini hareketlenen içerikleri ile daha iyi sergilemektedir. Televizyon yayıncılığındaki hareketli dünyanın aktarımı olarak değerlendirildiğinde reklam içeriklerinin iki ve üç boyutlu görüntülerle yazı ve görsel etkiler ile süslenerek, seslendirme ve müzikle eğlenceli bir içeriğe kavuşturulması izleyiciler üzerindeki etkisini artırabilmektedir. Reklam içeriklerinin durağanlıktan çıkıp daha hareketli ve dikkat çekici olma yolunda yaratıcı ve etkili kurgulara ihtiyaç duymaktadır. Bu yönde ilgili eğitim kurumlarında sosyal ortamlara özel reklam içerikleri üretilmesi üzerine ders içeriklerinin güncellenerek daha yaygın hale getirilebilir. Bilgisayar ortamında iki ve üç boyutlu görsel oluşturma ve hareketlendirme programlarının eğitimi üzerinde durulmasında fayda olduğu söylenebilir. Durağan görselli reklamların yanında hareketli görünüme sahip reklam içerikleri oluşturma yöntemlerinin geliştirilmesi de önemlidir. İnternet üstü sosyalleşme ve içerik paylaşım ortamlarının artan popülerliklerinin yanında yazılımsal teknik altyapı geliştirmeleri devam etmektedir. Reklam filmlerinin sosyal ortam uygulamalarında yoğun olarak görülür olmaları bakımından, reklam yapım ve üretim süreçlerinin geliştirilmesi noktasında kuramsal ve pratik çalışmaların geliştirilmesinde fayda vardır. Hareketli reklamların üretim süreçlerine katkı sunan ve içerik üretimini hızlandıran hazır yapım taslaklarının yer aldığı web sayfaları da bu alandaki ihtiyacı giderme noktasında internetteki yerlerini almaya başlamışlardır. Bu yönde geliştirebilecek web sayfa ve uygulamalarının katkı sağladığı reklam filmlerinin de görsel anlamda daha etkili hale gelmeleri mümkün olabilir. İnternetteki hızla akan sonsuz veri dolaşımının sosyal ortamlar için üretilecek reklamlara dönüşümünde hareketli görünümlere sahip olma gereği kaçınılmaz olmuştur.



## Kaynaklar

Altınbaşak, İ. ve Karaca, E.S. (2009). İnternet Reklamcılığı ve İnternet Reklamı ölçümlenmesi Üzerine Bir Uygulama. Ege Akademik Bakış, Sayı 9 (2), 463-487

Bocock, R. (2005). Tüketim. Çev: İrem Kutluk, Ankara: Dost Kitapevi

Çalışkan, M. ve Mencik, Y. (2015). Değişen Dünyanın Yeni Yüzü: Sosyal Medya. Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi, (50), 254-277. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/abuhsbd/issue/32944/366052>, E.T.: 12.10.2021

Giddens, A. (2005). Sosyoloji. Haz.: Cemal Güzel. Ankara: Ayraç

Kazancıoğlu, i., Üstündağlı, E., Baybars, M. (2012). Tüketicilerin Sosyal Ağ Sitelerindeki Reklamlara Yönelik Tutumlarının Satın Alma Davranışları Üzerine Etkisi: Facebook örneği. International Jurnal Of Economics and Administrative Studies, Yıl 4, Sayı 81 159-182.

Safko, L. ve Brake, D. K. (2009). The Social Media Bible, John Wiley & Sons Inc.

Rafaeli, S. (1988). Interactivity: From New Media to Communication. S. 110-134 in: RP Hawkins; JM Wiemann und S. Pingree (Hg.): Advancing Communication Science: Merging Mass and Interpersonal Processes.

Yavuz M.C. ve Haseki M.İ. (2012). "Konaklama İşletmelerinde E-Pazarlama Uygulamaları: E-Medya Araçları Temelinde Bir Model Önerisi", Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt.9, ss.116-137.

## İnternet Kaynakları

URL-1: Kitle İletişim Kuramları 4 - Dance' in Sarmal Modeli, <http://iletisimdernotlari.blogspot.com/2013/04/kitle-iletisim-kuramlar-4-dance-n.html>, E.T.: 13.11.2021

Derleme

## YARATICI ENDÜSTRİLER İLE TEKSTİL VE MODA TASARIMI ALANININ İLİŞKİSİ THE RELATIONSHIP BETWEEN CREATIVE INDUSTRIES AND THE FIELD OF TEXTILE AND FASHION DESIGN

Dr. Öğr. Üyesi Nuray Er Bıyıklı, *Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
nurayerbiyikli@gmail.com, ORCID Numarası: 0000-0001-6780-1724

Arş. Gör. Leyla Aksoy Gülen, *Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*  
leyla.aksoy@msgsu.edu.tr, ORCID Numarası: 0000-0002-5186-3194

### Öz

Bu çalışmada, endüstriyel üretimin yaratıcılık ve tasarım kavramları ile ilişkisinden yola çıkarak, yaratıcı endüstriler ve bu endüstriler kapsamında tekstil ve moda tasarımı alanının konumu incelenmektedir. Günümüzde, küresel ölçekte ekonomik dengeleri yönlendiren gelişmiş ülkeler tarafından hazırlanan kültür politikaları doğrultusunda müzik, sinema, medya, tasarım, moda, performans sanatları, el sanatları, vb. çalışma alanlarının inovatif ve yaratıcı potansiyeli ile ekonomik büyümeye katkı sağlayarak öne çıktığı görülmektedir. Bu alanların ortaya çıktığı çevresel koşullar, içinde bulunulan coğrafyanın kültürel birikimine, politik ve sosyo-ekonomik yapısına bağlı olarak farklılık gösterirken, özellikle belirli kentlerde ve bölgelerde yoğunlaşan yeni endüstriyel kümelenmeler oluşmaktadır. Tekstil ve moda tasarımı alanı açısından değerlendirilecek bu çalışmada, Türkiye’de özellikle İstanbul’da görülen bu kümelenmelerin bileşenleri bakımından tasarım ve tasarımcının önemini vurgulanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Tekstil ve moda tasarımı, tasarımcı, yaratıcı endüstriler, yaratıcılık.*

### Abstract

*In this paper, I examine the position of textile and fashion design in Turkey within the scope of "creative industries" that have emerged in 1990s by focusing on the relationship between industrial production and the concepts of creativity and design. Following the direction of cultural policies that lead economic balances on a global scale in developed countries, disciplines like music, cinema, design, performance arts, crafts, etc. contribute to economical growth with their innovative and creative potentials. While the environmental conditions in which these areas emerge differ depending on the cultural background, political and socio-economic structure of the geography, in certain cities and regions, new industrial clusters are formed. In this article, focusing on textile and fashion design, I seek to evaluate the importance of design and designer in terms of the components of such clusters in Turkey, especially in Istanbul.*

**Keywords:** *Textile and fashion design, designer, creative industries, creativity.*

### **Genişletilmiş Öz**

İçinde yaşadığımız toplumsal, ekonomik ve teknolojik koşullar mevcut endüstriyel sistemleri köklü değişimlere doğru yönlendirmektedir. Özellikle 1990’lardan itibaren hızla gelişen teknolojik yenilikler iletişim, ulaşım ve sosyalleşme pratiklerinde dijital platformlara aktarılan bilgi akışı ile önemli ilerlemeleri sağlarken küresel piyasanın değişen koşullara göre belirlediği endüstrielleşme stratejileri bilgi odaklı, kültürel ve yaratıcı alanlar ile etkileşimini artırmaktadır. Buradaki “yaratıcı” vurgusu hem bireysel hem de bireyler arası çalışma alanlarında yeni ve özgün sonuçlar elde etmek için belirli bir entelektüel altyapı üzerinde hareket kabiliyetini arttırabilen, endüstriyel çerçeveye yerleştirilmiş olanakları çeşitleyerek geliştirme potansiyelini ifade etmektedir. Bu potansiyelin özellikle kültürel ve sanatsal alanların yaratım süreçlerinde şekillenerek endüstriyel üretime dahil edildiği ekonomik modeller, var olan sistemsel düzenlemelerin inovatif nitelikleri ile öne çıkmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda yaratıcılık ve endüstri kavramlarının yan yana kullanılması ile sanat ve tasarım alanlarına yönelik farklı tanımlamalar ve yaklaşımlar ortaya çıkmaktadır. Örneğin, yaratıcı etkinlikler ve endüstriyel koşulları bir araya getiren yaratıcı endüstriler, yaratıcı kent ve yaratıcı sınıf gibi kavramları da beraberinde getirir. Ülkelerin küreselleşmiş neo-liberal sistemler doğrultusunda yapılanan kültür politikaları ile yaratıcılık odaklı çalışma alanlarında alternatif endüstriyel girişimler ortaya çıkarak, geleneksel rekabet koşullarının farklılaştığı bilinmektedir. Bu durumda içinde bulunulan coğrafyanın özellikle kentsel düzeyde ele alınan kültürel karakterinin etkisi çok büyüktür. Şüphesiz her coğrafyanın ekonomik potansiyeli, kültürel birikimi ve toplumsal değerleri aynı değildir. Dünya genelinde gelişmişlik düzeyine göre şekillenen temel gereksinimler, yaşam tarzları, tüketim alışkanlıkları ile sektörel oluşumların niteliği, kullanıcıların beklentileri gibi etkenler bölgesel farklılıklar göstermektedir. Bu kapsamda Türkiye’de, özel olarak İstanbul’da ortaya çıkan yaratıcı endüstriyel gelişmeler de kendine özgü süreçler izlemektedir. Bölgesel olarak İstanbul ilinin çeşitli tasarım alanları ile beraber tekstil ve moda sektörü bakımından endüstriyel gelişimin en yoğun ve çok çeşitli olması sebebiyle sektörel ve kültürel alanlar arasındaki etkileşimin hem akademi ile ilişkisi açısından hem de ticari girişimler açısından gözlemlenebilme potansiyeli oldukça geniştir. Bu çalışmada, yaratıcılık temeline dayanan tasarım süreçleri ile bu süreçlerde tasarımcının rolüne odaklanılarak; kültür endüstrisi, kültürel ve yaratıcı endüstriler kavramlarının tekstil ve moda tasarımı ile ilişkisi incelenmektedir. Bu doğrultuda, öncelikle kültür endüstrisinden başlamak üzere kültürel ve yaratıcı endüstrilerin ortaya çıkışı araştırılarak tekstil ve moda tasarımının yaratıcı endüstriler açısından yeri hakkında literatür taraması yapılmış, sonrasında bu alanda geliştirilen yaratıcı süreçlerin endüstriyel üretim ile ilişkisi farklı açılardan değerlendirilerek sektörel ve akademik bakımdan konuya ilişkin tespitler ortaya konması amaçlanmıştır.

### **Extended Abstract**

*The social, economic and technological conditions we live in are effecting the existing industrial systems by causing radical changes. Especially since the 1990s, while industrialization strategies determined by the global market enhance the interaction with information-oriented, cultural and creative fields according to changing conditions, developing technological innovations have provided significant improvements in communication, transportation and socialization with the flow of information transferred to digital platforms. The emphasis on “creative” here refers to the potential to diversify and develop possibilities embedded in the industrial framework, which can increase the mobility on a certain intellectual infrastructure in order to achieve new and original results in both individual and interpersonal fields. Economic models, in which this potential is shaped especially in the creation processes of cultural and artistic fields and in industrial production, make the existing systemic arrangements stand out with their innovative qualities. In this context, with the use of concepts such as creativity and industry side by side, different definitions and approaches for the fields of art and design emerge. For example, creative industries that bring together creative activities and industrial conditions bring together concepts such as the creative city and the creative class. It is known that alternative industrial initiatives have emerged in creativity-oriented work areas with the cultural policies of countries structured in line with globalized neo-liberal systems, and traditional conditions for creating competitive work spaces have differentiated. In this case, the impact of the cultural character of the geography, especially at the urban level, is tremendous. Without*

*doubt, the economic potential, cultural accumulation and social values of each geography are not the same. Factors such as basic needs, lifestyles, consumption habits, the nature of sectoral formations, and the expectations of users, which are shaped by the level of development throughout the world, show regional differences. In this context, creative industrial developments in Turkey, especially in Istanbul, follow unique processes. Regionally, the potential of observing the interaction between sectoral and cultural areas in terms of both academic and commercial ventures is quite large, since the industrial development of Istanbul is the most intense and diverse in terms of textile and fashion sectors, along with various design areas. In this study, by focusing on the design processes based on creativity and the role of the designer in such processes, I analyze the relationship between the concepts of culture industry, cultural, and creative industries and textile and fashion design. In this direction, first of all, starting from the culture industry, I investigate the emergence of cultural and creative industries, review literature about the place of textile and fashion design in relation to creative industries, and then examine the relationship of the creative processes developed in this field with industrial production that was evaluated from different perspectives and sectoral and academic positions.*

## **1. GİRİŞ**

Yaratıcı endüstriler tanımı, kültür endüstrisi ve kültürel endüstriler gibi kavramlardan sonra 1990'lı yıllardan itibaren yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Yaratıcılığa ve endüstriye ilişkin kavramların bir arada kullanımı ile ortaya çıkan bu tanımlamaların yaratıcı düşünmeye ve pratiklerine odaklanan sanata ve tasarıma yönelik çalışma alanlarının günümüz teknolojileri ile endüstriyel olarak nasıl şekillendiğine odaklanılan bu çalışma, özellikle tekstil ve moda tasarımı alanları açısından incelenmektedir. Bu bağlamda, öncelikle kültüre ilişkin bileşenlerin endüstriyel üretim biçimleri ve yöntemleri arasındaki ilişkinin gelişimi üzerinde durularak, tarihsel süreçte kültür endüstrisi, kültürel endüstriler ve yaratıcı endüstriler kavramlarının ortaya çıkışı araştırılarak tekstil ve moda tasarımı alanlarının yaratıcı endüstriler olarak ifade edilen modeller açısından konumu üzerinde durulmaktadır.

## **2. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE YARATICI ENDÜSTRİLER İLİŞKİSİ**

Kültür endüstrisi, Frankfurt Okulu düşünürleri olarak bilinen Adorno ve Horkheimer'in "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı çalışmasında kültürel yapıların dönemin hâkim ekonomik sistemi tarafından belirlenerek nitelikten çok nicelik açısından değerlendirilmesini oldukça karamsar bir yaklaşımla eleştirmek üzere kullandıkları temel kavramlardan biridir. Başka bir deyişle Adorno'ya göre kültür endüstrisi kavramı, kültürel üretim biçimlerinin standart hale getirilerek çoğaltılmasını ve kitlesel tüketimin yaygınlaşmasını hedefleyen kapitalist sistemin manipülasyon araçlarından biri olarak kullanılmaktadır. Bu değerlendirmelerin yapıldığı tarihsel sürece bakıldığında Adorno ve Horkheimer'in kendi yaşamlarını önemli ölçüde değiştiren toplumsal, politik ve ekonomik arka planın oldukça etkili olduğu görülmektedir. Bu iki düşünürün Avrupa'dan ABD'ye göçünün onların burada yaşanan kapitalizmi Avrupa ile kıyaslama olanağı tanıdığını ve buradaki kapitalizmin Avrupa'dan çok daha belirgin olduğuna tanıklık ettiklerini ancak Almanya ve ABD arasında dönemin rejiminin kendi devamlılığını sağlamak üzere ideoloji ve kültürü kullanımları açısından büyük benzerlikler olduğunu da tespit etmelerine yol açtığı ifade edilmektedir (Dellaloğlu, 2003, s.24). Bireylerin günlük yaşantılarına dahi etki eden toplumsal ve ekonomik tahakkümün kaçınılmazlığını vurgulayan bu benzerlik, Almanya'daki Nazizm ile ABD'deki modern kapitalizmin benzerliğidir. Bu tespite göre, özellikle politik ve ekonomik gelişmeler yaşanan dönem ve coğrafyada yaşam koşullarını, toplumsal gereksinimleri ve kültürel oluşumları doğrudan belirlemektedir.

Bu açıdan kültür ve endüstri alanlarının hangi koşullarda bir araya geldiği önem kazanmaktadır. Kültür endüstrisinde tanımlanan endüstri alanının, mevcut ideolojiye bağlı olarak insanı ve insanın çevresini oluşturan farklı öğeleri sisteme uyum gösterebilmeleri için teşvik etmek amacıyla her şeyi kapsayan genel bir formüle indirgeyerek nesneleştirdiği vurgulanmaktadır. Adorno ve Horkheimer (1944) "Böylece, insanın çalışan ya da müşteri-tüketici olarak değerlendirildiği bu çerçevede çalışan olarak sağduyu yardımıyla, rasyonel bir şekilde organize olmaları; müşteri ya da tüketici olarak da ilgili iletişim kanalları aracılığıyla sunulan seçme özgürlüğünü kullanarak sistemin dışına çıkmamaları sağlanır" demiştir. Raunig (2013), kültür endüstrisi ile ilgili olarak Adorno ve Horkheimer tarafından alınan makalelerin

sinema ve medya endüstrisini odağına aldığına altını çizmiştir. Onun deyimiyle (2013) “Adorno’ya göre; filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir ve bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir”.

Kültür endüstrisi kavramı, zamanla çeşitlenen endüstriyel alanlar ile kitle kültürünün popüler kültürün yayılmasını teşvik eden farklı kitle iletişim araçlarının kullanımıyla reklamcılık, moda gibi tüketim alışkanlıklarını doğrudan besleyen alanları da kapsamıştır. Dellaloğlu’na göre (2003), böylece endüstri toplumu içinde yer alan insanın nesneleştirilmesi, kültür ile doğrudan ilişkilendirilen sanatın ve ilgili alanların özgürlüğünün de meta ekonomisi tarafından sınırlandırılması olanaklı hale gelmiştir (s.25). Burada, sistem tarafından insanların aynılaştırılması ile yaratıcılık temelli alanların yönlendirildiği vurgulanarak sanatın ve bağlantılı olarak tasarımın bağımsız hareket edemediği anlaşılmaktadır. Aslında, kapitalizmin hem ekonomik hem de ideolojik olarak her alana içselleştirilerek yayıldığı günümüzde, bu tespitlerin hangi açılardan eleştirel olup olmadıkları sorgulanabilir. Çünkü sanat ve tasarım gibi çalışma alanları yaratıcılık odaklı, özgün ve yenilikçi olmakla beraber ekonomik koşullar, dolaylı olarak endüstriyel etkenler ile sürekli etkileşim halindedir. Önemli olan bu alanların özerk yönetiminin ekonomik bileşenler tarafından baskılanmadan, itilmeden, kendine özgü doğasının önemsenerak desteklenmesidir. İçinde bulunduğumuz dönemde mevcut endüstriyel koşulların değişmesi yönünde ortaya konan çabalara bakılırsa; kültür, yaratıcılık ve endüstri kavramlarının bir arada kullanılması farklı dinamiklerin de harekete geçirilebilme potansiyelini artırmaktadır. Bu bağlamda, Adorno ve Horkheimer’in kültürün endüstrileşmesine yönelik kötümser yaklaşımı zamanla farklı açılardan ele alınarak, kapitalist çerçevede önemli bir mücadele ve rekabet alanı olarak ifade edilmeye başlanmıştır.

Adorno’nun, kültür endüstrisi kapsamında birçok sektörün yer aldığını belirtmesine rağmen tüm bu sektörleri kültür endüstrisi gibi tekil bir başlık altında ele alarak daha genel bir değerlendirme yaptığı görülmektedir. Halbuki tanımladığı ve bütün birbirinden farklı alt sektörlerin karakterleri, arz biçimleri, çalışanları, sermaye gereksinimleri farklıdır. Bu sebeple, bu alanların tek bir başlık altına toplanamayacak kadar çeşitlilik göstermesi ile kültür endüstrisi kavramı zamanla yerini kültürel endüstriler kavramına bırakmıştır (Alpan, 2019, s. 8). Bu kapsamda kültür endüstrisinin çoğul hali olarak kullanılan kültürel endüstriler kavramı, her bir kültürel alanın kendine has olmasının yanı sıra farklı sektörler ile etkileşiminden ortaya çıkan bağlantısallık ve karmaşıklık da içeren bir yaklaşımı ifade etmektedir (Hesmondalgh ve Baker, 2013, s.24). Örnek vermek gerekirse; özellikle sanat ve tasarım alanlarında yeni, özgün çalışmalar ortaya konması, farklı kaynaklardan beslenerek çeşitlenen üretim biçimlerinin uygun endüstriyel koşullarda ve kültürel zeminde desteklenmesi ile mümkün olmaktadır.

Bilindiği gibi kültür kavramının çeşitli tanımları olmakla beraber öncelikle tarımsal alanda, bitkisel ve hayvansal ürünlerin ekilip biçilmesi, yetiştirilmesi gibi süreçleri açıklamak üzere ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Benzer şekilde insanın tekil bir varlık olarak yetiştirilmesi, eğitilmesi gibi bireysel anlamda entelektüel gelişimi vurguladığı gibi; insan ve insan topluluklarına ait düşünsel, sanatsal, geleneksel, vb. çoğul değerler bütününe de işaret etmektedir. Wallerstein’a göre (1998), kültür aslında taban tabana zıt iki kullanıma sahip bir sözcüktür, bireyler arasındaki ortak olan şeyleri gösterdiği gibi ortak olmayan şeyleri de gösterir böylece kültür insanları hem birleştiren hem de ayıran bir olgudur (s. 159). Bu bağlamda bölgesel, toplumsal, politik ve ekonomik bileşenler açısından görülen farklılıklar ayırt edici özellikler olsa da dönemsel olarak yaşanan benzerlikler kendine özgü, yaratıcı nitelikleri ile öne çıkan her türlü çabayı, çalışmayı birbirine yaklaştırmaktadır.

Tarihsel süreçte, Frankfurt Okulu’nda kullanıldığı anlamda kültür endüstrisinin ortaya koyduğu olumsuz ve eleştirel yaklaşım zamanla değişen kültürel ve endüstriyel çözümlerle doğrultusunda farklı anlamlar kazanarak öncelikle kültürel endüstriler olarak tanımlanmış, daha sonra ise “yaratıcı endüstriler” ifadesi kullanılmaya başlanmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi kültür endüstrisi tanımlaması, endüstriyel alanın kültür ile ilişkisini eleştirerek sanat ve yüksek kültür alanlarını destekleyen fakat bu bağlamda endüstrielleşmeyi olumlu karşılamayan bir yaklaşım içerir. Halbuki yaratıcılık kavramı her zaman daha kapsayıcı ve olumlu bir ifade olarak kabul edildiği için kültürel endüstrilerden yaratıcı endüstrilere geçiş, yaratıcılığa odaklanılarak ortaya konan çalışma alanlarını ön plana almaktadır.

### **3. YARATICI ENDÜSTRİLER**

Yaratıcı endüstri kavramının 1990’lı yılların sonlarından itibaren öncelikle Avustralya ve İngiltere’de ortaya çıktığı sonrasında Avrupa genelinde, Asya, Yeni Zelanda ve Kuzey Amerika kıtalarına da yayıldığı bilinmektedir. İlk olarak

Avustralya’da 1994 yılında, “Australian Creative Nation” başlıklı raporda kültürel alanlar ve endüstriyel gelişim konuları ile ilişkili olarak yaratıcı endüstrilerden bahsedilmektedir. Benzer şekilde 1997 yılında İngiltere’de İşçi Partisi’nin iktidara gelmesinden sonra bilinen politik söylemlerin güncellenmesi hedeflenerek kültürel alanlara ilişkin politik yaklaşımlar yaratıcılık kavramına odaklanılarak geliştirilmeye başlanmıştır. (Alpan, 2019, s.9). Bu süreçte, var olan Department of National Heritage (Kültürel Miras) biriminin Department of Culture, Media and Sport-DCMS (Kültür, Medya ve Spor) birimine dönüştürülerek yaratıcı ve inovatif potansiyeli ile endüstriyel alanda varlığını sürdüren alanlar öne çıkmaya başlamıştır (O’Connor, 2007, s.36). Bu birimin, 1998 tarihli Yaratıcı Endüstriler Haritalama Dokümanı (Creative Industries Mapping Document), yaratıcı endüstrileri tanımlayan ilk sistematik girişim olarak görülmesi ve Avrupa, Latin Amerika ve Uzak Doğu ülkelerine bu konuda rehberlik etmek üzere ihraç edilmesi sebebiyle oldukça önemlidir. Ayrıca yaratıcı endüstrileri sadece kültür ve sanat alanları ile sınırlı tutmayı pek çok alanı içine alacak şekilde tarif eden bu raporda, “reklamcılık, mimari, sanat ve antikacılık, el sanatları, tasarım, moda tasarımı, film ve video, interaktif oyun yazılımı, müzik, gösteri sanatları, yayıncılık, yazılım ve bilgisayar hizmetleri, televizyon ve radyo” şeklinde sıralanan on üç ayrı üretim alanı bulunmaktadır. 2001 ve 2007 yıllarında sunulan benzer raporlarda tasarım ve moda tasarımı ayrı üretim alanları olarak yer alarak pek farklılık göstermezken, 2016 yılında sunulan raporda moda tasarımı, ürün tasarımı ve grafik tasarımı alanlarını kapsayan genel bir tasarım alanı belirtilmiştir (DCMS, 2001; 2007; 2016).

“Birleşmiş Milletler Ticaret ve Kalkınma Örgütü (United Nations Commission on Trade, Aid and Development – UNCTAD)”, endüstriyel sektörlerin sanat-tasarım ve hizmet alanları ile kesiştiği bir kavşakta konumlanan yaratıcı endüstrileri “temel girdi olarak yaratıcılığın ve entelektüel birikimin kullanıldığı hizmetlerin ve ürünlerin yaratım, üretim ve dağıtım döngüleri” olarak tanımlamaktadır. Sanata odaklanan ama sanat ile sınırlandırılmayan, fikri mülkiyet hakları üzerinden potansiyel ticari gelir sağlayan bilgi temelli etkinlikler oluşturan; yaratıcı içerik, ekonomik değer ve pazar hedefleri olan somut ürünler ve soyut entelektüel ya da sanatsal hizmetleri kapsayan bu endüstriler, dünya ticaretinde yeni dinamik bir sektör ortaya koymaktadır (UNCTAD, Yaratıcı Ekonomi Raporu 2008, s.13).

Yaratıcı endüstriler kavramı ile beraber “yaratıcı ekonomi”, “yaratıcı sınıf”, “yaratıcı kent” gibi tanımlamalar ve sınıflandırmalar ülkelerin kültür politikaları kapsamında geliştirdikleri stratejik söylemler olarak ortaya çıkmıştır. Zamanla küresel çapta ele alınan bu sınıflandırmaların gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler ölçeğinde etkileri farklılaşmaktadır. Yaratıcı ekonomi kavramı, büyüme ve kalkınma süreçlerini yaratıcı sektörlerin şekillendirdiği piyasalar ile oluşturulan ekonomik yapılanmayı ifade etmektedir. Bu sektörler, kaynağında bireysel yaratıcılık, yetenek ve kabiliyetin yattığı ve fikri mülkiyet haklarının üretilmesi ve kullanılması yoluyla refah ve yeni iş imkânları yaratabilen sektörler olarak tanımlanmaktadır (DCMS, 2001; UNCTAD, 2010).

Yaratıcı ekonomi kavramının, John Howkins tarafından yaratıcılık ve ekonomi arasındaki ilişkinin incelendiği 2001 yılında yayınlanan kitapta (The Creative Economy: How People Make Money from Ideas) kullanıldığı bilinmektedir. Burada yaratıcılık ve ekonomi kavramlarının içerikleri birbiri ile ilişkilendirildiğinde ortaya çıkan kazanımların var olan ekonomik sistemlere etkileri incelenmektedir. Özellikle yaratıcılık kavramının temel olarak kullanıldığı sanat ve tasarım gibi alanların ekonomik yapılanmaya kattığı artı değerlerin belirgin bir şekilde görülmesini destekleyen bu yaklaşımlar, aynı zamanda ülkelerin kültür politikaları kapsamında yeni düzenlemeler hazırlamalarına zemin hazırlamaktadır.

Kültürel endüstriler tanımlarının daha yaygın olarak kullanıldığı 2000’li yıllara kadar bu politikalar ülke düzeyinde ele alınırken, 2000’li yıllardan itibaren yaratıcı kentler ölçeğinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Özellikle metropollere dönüşen çok kültürlü, çok milliyetli, kozmopolit şehirler, sahip oldukları kültürel miras, fiziksel zenginlik ve uluslararası etkileşimi artıran ulaşım çeşitliliği gibi etkenler sayesinde kültür başkentlerine dönüşmüştür. New York, Paris, Londra, Milano gibi kentlerde düzenlenen moda haftaları, festivaller, konserler ve benzeri etkinlikler yaratıcı kent kavramını oldukça belirginleştirmiştir.

Birleşmiş Milletler Ticaret ve Kalkınma Kongresi’nin “Yaratıcı Ekonomi” raporunda (2015) yer aldığı üzere Türkiye, gelişmekte olan ülkelerin yaratıcı meta ihracatı içerisinde ilk 10 ülke arasında yer almaktadır (Kaymas, 2020). Son yıllarda Türkiye’de yaratıcı endüstriler, yaratıcı ekonomi kavramlarının tanınması ve geliştirilmesi amacıyla devletin, akademik ve sektörel alanlar ile bazı sivil toplum kuruluşlarının çeşitli girişimlerine rastlanmaktadır. İstanbul’un, 2010 yılında “Avrupa Kültür Başkenti” olması ile gerçekleştirilen kültürel ve sektörel çalışmaların konuya ilişkin önemli adımları olmakla beraber, sürekliliğini tam anlamıyla korumadığı görülmektedir.

2011 yılından itibaren kültür ve sanat alanındaki fikir alışverişini zenginleştirmek, veri üretimine katkıda bulunmak amacıyla kültür politikaları alanında çalışmalar gerçekleştiren İKSV (İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı), Avrupa Birliği'nin kültür politikalarının oluşumunda rol oynayan çeşitli kurum ve kuruluşlarla işbirliği ile yürüterek 2018'den bu yana UNESCO Türkiye Millî Komisyonu'nda, 2005 yılından bu yana ise EUROMED-Anna Lindh Vakfı Türkiye Ağı'nda yer aldığı bilinmektedir. Benzer şekilde 2012 tarihinde, Türkiye'de yaratıcı endüstrileri bir araya getirerek yaratıcılığın değer-eder ilişkisini kurmak amacıyla "Yaratıcı Endüstriler Konseyi Derneği" (YEKON) kurulmuştur (Kaymas, 2020). Bu konuda akademik ve sektörel düzeyde organize edilen pek çok araştırma ve geliştirme çalışmaları eğitim kurumları, sivil toplum kuruluşları ve devletin konuya ilişkin politikalarını yürüten birimler tarafından yapılmaya devam etmektedir. Landry'ye göre (2010), ekonomik refah yaratmadaki değişimler; yeni sosyal düzenlemeler, yeni paradigmlar, yeni öğrenme biçimleri ve altyapı ihtiyaçları ile beraber farklı kültürel yetenekler gerektirir, bu noktada ezberleyerek öğrenmenin yerine yaratıcılığın hedeflendiği eğitim sistemleri giderek önem kazanmaktadır (s. 29). Bunun için hem bölgesel olarak hem de toplumsal olarak belli koşulların oluşturulması gerekmektedir.

Günümüzde ekonomik büyümenin çok çeşitliliği besleyen ve temel olarak yaratıcılıktan faydalanan topluluklar tarafından şekilleneceğini savunan Florida, bu toplulukları oluşturanları yaratıcı sınıf olarak tanımlamaktadır. Florida'ya göre, yaratıcılığın ve yaratıcı sınıfın ortaya çıkması teknoloji (technology), yetenek (talent) ve tolerans (tolerance) olarak üç temel etkene dayanır. Bu etkenlerden tolerans, farklı yaşam tarzları, ırklar ve etnik kökenlere karşı açıklık, esnek düşünme biçimleri geliştirebilme ve kapsayıcılık; yetenek belirli bir eğitim seviyesine ulaşmış olma ve entelektüel birikim, beceri, zekâ gibi bilişsel niteliklerden oluşan potansiyel; teknoloji ise, bir bölgedeki inovatif ve gelişmiş teknoloji gruplarının yoğunluğu olarak tanımlanmaktadır (Alpan, 2019). Sonrasında bu etkenlere dördüncü etken olarak yer (territorial assets) nosyonu eklenerek, bölgesel farklılıkların da yaratıcı sınıfı etkilediği vurgulanmaktadır (Gül, 2018). Yaratıcı sınıfı ikiye ayıran Florida'ya göre, çekirdek yaratıcı sınıf; ekonomik işlevi yeni fikirler, yeni teknolojiler ve/veya yaratıcı içerik üretmek olan bilim ve mühendislik, mimarlık ve tasarım, eğitim, sanat, müzik ve eğlence alanlarında çalışanları kapsamaktadır. Florida'nın oldukça genel bir çerçevede ortaya koyduğu bu değerlendirmeleri, bahsedilen her maddenin kendi içinde özel koşullar barındırma potansiyeli ile farklılık göstererek istisnalar oluşturabileceği düşünülerek ele alınmalıdır. Her toplumun, her bölgenin kendine özgü bileşenleri ve koşulları olduğu gibi, bu oluşumların temel kaynağı olarak her insanın da birbirinden farklı olmasını sağlayan kendine has özellikleri vardır. Burada önemli olan bu özellikleri ortaya çıkarabilecek uygun koşulları ve zemini sağlamaktır.

#### **4. ENDÜSTRİYEL ÜRETİM VE TASARIM İLİŞKİSİ**

Tasarım en genel anlamıyla, temelde belirli bir ihtiyaç sebebiyle tanımlanan bir probleme en verimli çözümü üretme pratiği olarak açıklanabilir. Üretilen çözüm ürün, yöntem ya da süreç olarak şekillenebilir. Gündelik hayatta kullanılan "tasarım" kavramından farklı olarak burada endüstriyel üretimden bağımsız olmayan aksine endüstriyel üretime ilişkin bir tasarlama sürecinden ve endüstriyel tasarımdan bahsedilmektedir.

İnsan ve insan çevresine odaklanan tasarlama eylemi sonuçta bir kullanıcı hedeflenerek gerçekleştirilir, dolayısıyla kullanıcının tasarıma yönelik beklentileri ve talepleri belirleyici kriterlerdir. Bu açıdan tasarlanması planlanan her ne ise, öncelikle kullanım alanına uygun olarak işlevsel bir nitelik taşıması gerekirken, aynı zamanda bu işlevi en basit ve en yetkin şekilde, en uyumlu estetik görünüm ile yerine getirmelidir. Burada hem teknik bilginin hem de estetik değerlerin oluşturduğu bir bütün olarak tasarım şekillenmelidir. Başka bir deyişle tasarım; sanatsal bir altyapıdan beslenen, nitelikli teknik donanım, verimli üretim çözümleri açısından kapsamlı ve bütünsel bir yaklaşımı gerektirir. Dolayısıyla yenilikçi ve özgün bir tasarımdan yola çıkmayan, sadece üretim aşamalarında teknik olarak doğru çözümlenmiş ortalama niteliklere sahip ürünler elde edilebilir. Benzer şekilde üretim sürecine dahil edilemeyecek, teknik olarak çözümlenememiş tasarım önerileri de hedeflenen endüstriyel ürün gelişimi bakımından yetersiz ve nitelsiz ürünler ortaya koymaktadır.

Dünya Tasarım Örgütü (WDO)'nın Gwangju'daki (Güney Kore) 29. Genel Kurul'da (2015) endüstriyel tasarımın yenilenmiş bir tanımına göre; "endüstriyel tasarım, inovasyonu teşvik eden, iş başarısını artıran ve yenilikçi ürünler, sistemler, hizmetler ve deneyimler aracılığıyla daha iyi bir yaşam kalitesi sağlayan stratejik bir problem çözme sürecidir. Bir ürünü, sistemi, hizmeti, deneyimi veya işi daha iyi hale getirmek amacıyla sorunları çözmek ve birlikte çözümler

üretmek için yaratıcılığı kullanan disiplinler arası bir meslektir.” Bu açıklamanın devamında, endüstriyel tasarımcılar, empati yoluyla kullanıcı ihtiyaçlarını derinlemesine anlayan; ürünleri, sistemleri, hizmetleri ve deneyimleri tasarlamak için pragmatik, kullanıcı merkezli bir problem çözme süreci uygulayan kişiler olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlar genel olarak endüstriyel ürün tasarımı ve tasarımcısı için kullanılmakla birlikte; spesifik olarak tekstil ve moda tasarımı, seramik tasarımı ve grafik tasarımı gibi farklı tasarım alanlarına da uyarlanabilir. Malzeme, üretim yöntemi, teknik ve kapsam olarak farklılık gösterse de, bütün bu yaratıcılık odaklı alanlar, sonuç olarak endüstriyel üretime uygun olacak şekilde çalışarak tasarım süreçlerini gerçekleştirmektedir.

Tasarım alanlarının endüstri ile ilişkisine yakından bakıldığında tasarım süreçlerinin; tasarımcıları, üreticileri, dağıtıcıları ve kullanıcıları kapsayan bir değer zinciri ile beraber her bir halkanın birbirini beslemesiyle varlığını sürdüren bir yapıya sahip olduğu görülür. Okandan’a göre (2010), tasarımcının tasarladığı ürünün değerlendirildiği sektörel yapı, medya, perakende zincirler ve nihayet ürünün tüketiciyle buluşmasındaki tüm aktörler de sürecin aktörleridir (s. 12). Bu kapsamlı yapıya bakıldığında tasarım alanı, birbiri ile sürekli etkileşim içinde olan farklı alanlardan beslenmesine ve o alanları da beslemesine karşın meslek-iş tanımlamasında muğlak bir ifade oluşmaktadır. Başka bir deyişle, şirketlerin kurumsal bağlamda tasarım alanları ile ilişkilendirilmiş birimlerine yönelik hazırlanmış net bir model yoktur; tasarımın kurumsal hiyerarşilerde konumlanışı farklılık göstermektedir (Heskett, 2002, s.162).

Tasarım kavramı genel olarak pek çok alanda, mevcut ve muhtemel sorunların ya da ihtiyaçların doğru bir biçimde tespit edilerek uygun çözüm önerileri geliştirilmesi yönünde yeni, özgün yaklaşımlar gösterilmesi bağlamında kullanılmaktadır. Fakat tasarımcının tanımlanması, bu genel içerik kapsamında belirli bir çalışma alanına yönelik olarak uzmanlık kazanmak üzere eğitilmiş; teknik, estetik, kültürel bilgi donanımı ve çok yönlü, yaratıcı nitelikler ile çalışmalarını sürdürmeyi gerektirir. Burada pek çok önemli kriter olmakla beraber en basit ve temel ayırt edici unsur, üniversitelerin tasarım bölümlerinde lisans düzeyinde akademik eğitim alınmış olmasıdır.

## 5. KÜLTÜREL VE YARATICI ENDÜSTRİLERDE TEKSTİL VE MODA TASARIMI

Önceki bölümlerde görüldüğü gibi, kültürel ve yaratıcı endüstriler açısından tasarım alanı, yaratıcılığın etkili olduğu, endüstriyel ve kültürel alanlar ile benzer mesafede yer alan üretim alanları kapsamında sınıflandırılmıştır. Farklı bölgesel koşullara göre değişiklik gösteren ekonomik yapılanma modellerinde, moda tasarımı 1990’lı yılların sonunda ayrı bir alan olarak değerlendirilirken, 2000’li yıllardan sonra yaratıcı ve kültürel alanlara yönelik olarak ortaya konan raporlarda, tasarım alanına dahil edilmiştir. Örneğin, “İngiltere’de ve diğer birçok ülkede olduğu gibi moda sektörü yaratıcı endüstriler başlığı altında ele alınırken, Danimarka’da moda sektörü kültürel ve deneyim ekonomisi başlığı altında yer almaktadır” (Melchior ve diğerleri 2011, s.216). Bu bağlamda, işlevsellik, sanatsal altyapı ve sembolik anlam üretimi gibi farklı bileşenler arasındaki hassas dengede var olan bu karmaşık yapı, diğer üretim ve tüketim alanlarından belirgin bir şekilde ayrılarak, hibrit bir kültürel endüstri olarak da değerlendirilmektedir (Hesmondalgh, Baker, 2013, s. 20).

Moda alanı popüler kültüre doğrudan hitap eden, kitlesel iletişimi giysi, aksesuar vb. sembolik ürünler üzerinden şekillendirerek tüketim alışkanlıklarını besleyen güncel bir alandır. Hızlı bir değişim ve yenilik arayışı ile sürekliliğini korur. Fakat moda tasarımı, bu alana ait farklı bileşenleri kapsayan ürün, süreç, yaklaşım gibi somut tasarım gerekliliklerini tekstil üretim yöntemleri ve tekstil malzemeleri temel alınarak ortaya koyar. Bu sebeple tekstil tasarımı ve moda tasarımı alanları birbirini tamamlayan ve sürekli etkileşim halinde olan alanlardır. Bu alanlar, sanatsal ve yaratıcı esaslara dayanmakla birlikte tasarlama süreci sonunda ortaya çıkan “ürün”e ait işlevsel niteliklere odaklanarak çalışır. Burada sanat ve tasarım alanları arasındaki farklar belirgin olarak görülmektedir. Bu açıdan tekstil sanatı, lif sanatı ve dekoratif sanatlar gibi sanatsal yaklaşımlarla ortaya konan “eser” yaratımına odaklanan farklı bir alanda değerlendirilmelidir. El işçiliği, zanaat gibi bileşenleri de kapsayan tekstil tasarımı alanı, tekstil sanatı ile karıştırılmamalıdır.

Tekstil tasarımı temel olarak tekstil hammaddelerinin kullanıldığı, tekstil üretim yöntemleri ve teknikleri doğrultusunda çalışmalar yapılan endüstriyel bir tasarım alanı olarak bilinmektedir. Yaratıcılık, teknik ve estetik değerlerin bir arada bulunduğu, farklı kumaş yapılarının ve tekstil yüzeylerinin tasarlandığı bu alanda; iç mekan tekstil ürünleri, giysilik kumaşlar, teknik tekstiller gibi farklı kullanım alanlarına yönelik olarak tasarım yapılır. Bu bağlamda tekstil endüstrisi;



iplik ve kumaş üretimi öncelikli olmak üzere, halıcılık, otomotiv, medikal vb. sektörleri de kapsayan birçok farklı alanda yapılan üretimleri kapsamaktadır.

## 6. TÜRKİYE VE İSTANBUL AÇISINDAN YARATICI ENDÜSTRİLER

Bilindiği gibi, tekstil sektörü bakımından önemli bir üretici konumunda olan Türkiye, dünyada ve Avrupa’da özellikle iç mekan tekstilleri açısından oldukça etkili bir üretim alanı olarak görülmektedir. Duisenberg (2010), Türkiye’de yaratıcı ürünler arasında güçlü bir şekilde öne çıkan halı ve dokuma üzerine kurulu eski ürünler ile moda, takı ve iç mekan tekstil ürünlerini kapsayan önemli iki sektör olduğunu belirtmiştir (s. 33). Bu sektörlerin küresel rekabet koşullarında varlığını sürdürmesi, yaratıcı girişimlerin desteklenerek arttırılması ile mümkündür. Bu kapsamda üretim konusunda etkili bir potansiyeli olan ülkemizin tekstil alanında kültürel ve ekonomik hedeflere ve pazar değerlerine sahip ürünler geliştirilmesi yönünde çalışmalar yapılması önem kazanmaktadır. Bunun için tasarım alanının öne çıkarılarak kültür politikaları kapsamında hem kent ölçeğinde hem de genel ekonomik yaklaşımlar üzerine gerekli düzenlemelerin yapılması gerekmektedir.

Türkiye’de, tekstil ve moda tasarımı alanlarında yapılan akademik ve sektörel çalışmaların bir arada bulunduğu en geniş bölgenin İstanbul ve çevresi olduğu bilinmektedir. İstanbul, köklü eğitim kurumlarının yerleşimi ile kültürel ve sanatsal etkinliklerin yapıldığı mekanlar, bölgenin kültürel mirasının sergilendiği alanların yoğunluğu gibi etkenler ile yaratıcı sınıf olarak tanımlanan kesimin en yoğun olarak gözlemlenebildiği önemli şehirlerden biridir. İstanbul’da tekstil, hazır giyim ve moda sektörü açısından bakıldığında, tasarım eğitimi veren devlet ve vakıf üniversitelerinin dışında, alana ait belirli konular kapsamında kısa dönemli eğitimler üzerine odaklanan çeşitli sertifika programlarının ve kursların yoğun olarak bulunduğu da görülmektedir. Aynı zamanda üniversitelerin ilgili bölümleri ile uygulama ve araştırma merkezlerinde üniversite ve sanayi iş birlikleri kapsamında önemli çalışmalar yapılmaktadır. Tekstil, hazır giyim ve moda sektörlerinde faaliyet gösteren firmalar ile gerçekleştirilen çeşitli tasarım ve sanat projeleri, tekstil ve moda tasarımı eğitimi ve sektörel gelişim açısından önemli katkılar sağlamakla beraber genel olarak tasarım kültürünün geliştirilmesi açısından da değerli kazanımlar ortaya koymaktadır.

Eğitim kurumlarının çeşitli firmalarla yaptıkları çalışmalar ile beraber kendi markalarını oluşturan tasarımcı ve tasarım ekiplerinin çalışmaları da özellikle İstanbul’un belirli bölgelerinde yoğunlaşmaktadır. Bu açıdan özellikle tasarım ve üretim atölyelerinin konumlarına bakıldığında, tasarımcılar ve ilişkili oldukları çalışma alanlarının sosyal iletişimin kolay kurulabileceği alanlar arasından tercih edildiği görülmektedir. Böylece üretime yoğunlaşan atölyelerin ve satış noktalarının yakın lokasyonlarda yer alabilmesi, belli bölgelerde yaratıcılık odaklı etkinliklerin yoğun şekilde gerçekleştirilebilmesine olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda Teşvikiye, Halaskargazi Mahalleleri’ndeki Valikonağı Caddesi, Abdi İpekçi Caddesi vb. gibi mekanlar kadar farklı kimliklere sahip fakat önemli potansiyeller taşıyan alanlarda da moda tasarımı faaliyetleri yoğun olarak gerçekleştirilmektedir. Beyoğlu, Galata, Karaköy civarındaki yer seçimleri bu eğilimi gösteren önemli örneklerdir (Som, 2010, s.23).

İstanbul’da, tekstil ve moda tasarımı sektörlerinde katma değer artmasını hedefleyen pek çok bileşenin ortak çalışması ile tasarım alanlarında hem Türkiye’de hem de uluslararası ölçekte önemli etkinlikler düzenlendiği görülmektedir. Bunlardan biri “İstanbul Moda Haftası” kapsamında yapılan etkinliktir. 2009 yılından itibaren Moda Tasarımcıları Derneği ve İTKİB’in ortak çalışmalarıyla oluşturulan ve dört yıl süresince yılda iki defa gerçekleştirilen İstanbul Fashion Days etkinlikleri, Taşkışla’da varlığını sürdürmüştür. 2013 yılında ise bu etkinlikler, Mercedes-Benz markasının desteğiyle özellikle Türkiye’deki tasarımcıları küresel ölçekte tanıtmak ve İstanbul’un sahip olduğu kültürel zenginlikleri sergileyebilmek amacıyla Mercedes-Benz Fashion Week İstanbul adıyla düzenlenmeye devam etmektedir.” (Erus, 2020). Bu organizasyonlar hem bilinen, var olan tekstil ve moda tasarımcıları açısından hem de çalışma hayatına yeni başlayan genç tasarımcılar açısından özellikle markalaşma süreçlerinin gelişimini destekleyen değerli etkinliklerdir.

Genç tasarımcıları sektöre kazandırabilmek amacıyla gerçekleştirilen önemli etkinlikler arasında İTKİB, İHKİB, ATHİB, vb. ihracatçı birliklerinin organize ettiği tasarım yarışmaları da önemli yer tutmaktadır. Örneğin; İHKİB’in organize ettiği, 1992 yılından beri gerçekleşen Koza Genç Moda Tasarımcıları Yarışması’nın özellikle moda sektörüne yeni tasarımcılar kazandırarak Türkiye’deki moda endüstrisinin gelişimine önemli katkıları olduğu bilinmektedir. Benzer şekilde, İTHİB

tarafından düzenlenen Uluslararası Kumaş Tasarım Yarışması, ATHİB tarafından düzenlenen Dokuma Kumaş Tasarım Yarışması ve UTİB tarafından düzenlenen Ev Tekstili Tasarım Yarışması gibi yarışmalar ise, özellikle tekstil tasarımı açısından genç tasarımcıların sektörel deneyim kazanarak çalışma alanlarını geliştirebilmelerine önemli olanaklar sağlamaktadır.

## 7. SONUÇ

Tekstil ve moda tasarımı alanı, yaratıcılık odaklı endüstriyel bir çalışma alanı olarak kültürel ve/veya yaratıcı endüstriler olarak tanımlanan ekonomik kalkınma ve yapılanma modelleri açısından önemli bir potansiyel taşımaktadır. Bölgesel niteliklerin gözetilerek, özellikle yaratıcı kent kriterleri ve yaratıcı topluluklar açısından ortaya konacak kültür politikaları ile var olan potansiyelin öncelikle yerel, sonrasında küresel ölçekte değer kazanması mümkündür. Bu kapsamda, akademik alanda yürütülen çalışmaların endüstriyel deneyim kazanımları ile etkileşimi artırılarak, tasarımın ve tasarımcının sektördeki yeri ve önemi desteklenmelidir. Bu konuda bilgi akışının etkili ve verimli bir şekilde sağlanabilmesi için inovatif fikirler ve içerikler üzerinden şekillenen tasarım alanlarının gelişimi oldukça önemlidir.

Tekstil alanında önemli bir üretici konumunda olan Türkiye'nin, İstanbul başta olmak üzere pek çok şehrinde geliştirilmekte olan kültürel ve yaratıcı endüstriyel potansiyelin, tekstil ve moda tasarımı açısından değerlendirilerek özellikle tasarım alanının güçlenmesi ve markalaşma konusunda gerekli aşamaların ilgili bütün bileşenler tarafından desteklenmesi gerekmektedir. Günümüzün pandemi koşullarında her alanda yaşanan genel kısıtlılığın özellikle kültür, sanat ve tasarım alanlarında da önemli değişimlere sebep olduğu; üretim, dağıtım ve ulaşım sistemlerinde dijital ve alternatif yapılaşmaların önemini giderek arttığı görülmektedir. Önümüzdeki dönemlerde 3D tasarımlar, avatarlara giydirilmiş giysilerin sergilendiği dijital defileler, dijital moda haftaları gibi farklı deneyimler ve platformlar aracılığıyla pek çok yenilik yaygın bir şekilde karşımıza çıkacaktır. Bu sebeple standart ve alışılmış yaklaşımlar yerine, yaratıcılık ekseninde geliştirilmiş bireysel farklılıkların ortaya çıkardığı çözüm önerileri, süreci iyileştirme yönünde önemli bir potansiyel taşımaktadır. Bu potansiyelin yararlı bir şekilde değerlendirilebilmesi için tekstil ve moda tasarımı alanlarında çalışan bütün bileşenlerin birbirini tamamlayacak şekilde beraber çalışmaları gerekmektedir. Başka bir deyişle; üniversitelerin, ihracatçı birliklerinin, sivil toplum kuruluşlarının, meslek örgütlerinin ve yerel yönetimlerin iş birliği ile devletlerin kültür politikalarının bu bağlamda güncel değişiklikleri ele alarak tekrar düzenlenmesi önem kazanmaktadır.

## Kaynakça

Adorno W. T. ve Horkheimer M. (1944). Aydınlanmanın Diyalektiği. (N. Ülner, E. Öztarhan Karadoğan Çev.), Kabalcı Yayınları.

Alpan A. (2019). İstanbul'da Yaratıcı Kümelenme: Moda Tasarımı Sektörü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, Şehircilik Programı, Doktora Tezi, İstanbul.

DCMS, 1998. Creative Industries Mapping Document. London: DCMS.

DCMS, 2001. Creative Industries Mapping Document. London: DCMS.

DCMS, 2007. Creative Industries Economic Estimates Statistical Bulletin, London: DCMS.

DCMS, 2016, Creative Industries Economic Estimates Methodology, London: DCMS.

Dellaloğlu B. (2003). Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında, Cogito, Yapı Kredi Yayınları- Üç aylık düşünce dergisi- Sayı: 36- Yaz 2003, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe. Böyle kaynak gösterme olmaz, lütfen düzeltilsin

Duisenberg E. D. S., (2010). Gelişimi Teşvik Eden Yaratıcı Ekonomi, 21. Yüzyılda Yaratıcı Şehirler ve Endüstriler Sempozyum Kitabı, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Florida R. (2012). The Rise of Creative Class, Development Option. Geneva and New York: United Nations.

Gül M., (2018). Yaratıcı Sınıf Yaratıcı Kente Karşı: Kentler İçin Fırsat Mı, Tehdit Mi? Belediyelerin Geleceği ve Yeni Yaklaşımlar -1. Uluslararası Yerel Yönetimler Kongresi Kitabı.

Heskett, J. (2002). Tasarım. (E. Uzun Çev.). Dost Kitabevi.

Hesmondhalgh, D.J (2008) Cultural and Creative Industries. In: The SAGE handbook of cultural analysis. Sage Publications Ltd, 553-569.

Hesmondhalgh, D. and Baker S. (2013). Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries. London: Routledge.

Howkins, J., (2001). The Creative Economy: How People Make Money from Ideas. AllenLane.

Kaymas S. (2020). Yaratıcı Endüstriler, Kültür Temelli Girişimcilik ve Eleştirel Ekonomi Politik: Kör Noktayı Yeniden Düşünmek. İnsan&İnsan, 7(26), 93-113.

Landry C. (2010). Sempozyum Hakkında, 21. Yüzyılda Yaratıcı Şehirler ve Endüstriler Sempozyum Kitabı, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Melchior, M. R., Skov L. ve Csaba., F. F. (2011). Translating Fashion into Danish, Culture Unbound, 3, 209-228.

O'Connor, J. (2007). The Cultural and Creative Industries: a Review of the Literature, Arts Council.

Okandan G. D. (2010). İstanbul'da Kültür Ekonomisini Döndüren Çarklardan Biri: Endüstriyel Tasarım, Temel Yapısal Özellikler, Fırsat Ve Tehditler, Politika Önerileri, Sektörel Araştırma Raporu.

Som S. K. (2010). İstanbul'da Moda Tasarım Sektörü, İstanbul Kültür Mirası ve Kültür Ekonomisi Envanteri 2010.

UNCTAD (2010). Creative Economy Report 2010. Creative Economy: A Feasible Development Option. Geneva and New York: United Nations.

Wallerstein I., (1998). Liberalizmden Sonra (E. Öz Çev.), Metis Yayınları.

### **Elektronik Kaynaklar**

Erus D. Ö., (2020). Dünden Bugüne İstanbul'un Moda Haftası, Platin Dergisi. (Erişim tarihi: 17.11.2021). <https://www.platinonline.com/dergi/dunden-bugune-istanbulun-moda-haftasi-1073808>

Raunig, G. (2013). Kitlelerin Aldatılışı Olarak Yaratıcı Endüstriler. (E. Gen Çev.), Skopdergi, 4. (Erişim tarihi: 17.11.2021). <https://www.e-skop.com/skopdergi/kitlelerin-aldatilisi-olarak-yaratici-endustriler/1306>