

SANATIN İZİNDE: DİSİPLİNLERARASI YOLCULUK

Editörler
Doç. Dr. Özlem KAYA
Dr. Dicle ÖZAVCI



İKSAD
Publishing House

SANATIN İZİNDE: DİSİPLİNLERARASI YOLCULUK

Editörler

Doç. Dr. Özlem KAYA

Dr. Dicle ÖZAVCI

Yazarlar:

Prof. Dr. Ziyne ÖNDOĞAN

Prof. Dr. Hacer Nurgül BEGİÇ

Doç. Dr. Elif AKSOY

Doç. Gülseren HAYLAMAZ

Doç. Dr. Özlem VARGÜN

Dr. Öğr. Üyesi Duygu KOCABAŞ ATILGAN

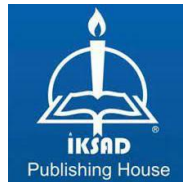
Dr. Öğr. Üyesi Esra TOKAT NIŞANCI

Öğr. Gör. Dr. Kifayet ÖZKUL

Gözde ERMİN

Meral AKIN ÇAKIR

Seray AKIN



Copyright © 2025 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or
transmitted in any form or by
any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical
methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of
brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses
permitted by copyright law. Institution of Economic Development and Social

Researches Publications®

(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)

TÜRKİYE TR: +90 342 606 06 75

USA: +1 631 685 0 853

E mail: iksadyayinevi@gmail.com

www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.
Iksad Publications – 2025©

ISBN: 978-625-378-442-3

Cover Image: İbrahim KAYA

November / 2025

Ankara / Türkiye

Size: 16x24cm

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	1
------------	---

BÖLÜM 1

Geleneksel Tepme Keçeciliğin Moda ve Giyim Endüstrisinde Sürdürülebilir Üretim Biçimi Olarak Yeniden Değerlendirilmesi

Prof. Dr. Ziyne ÖNDOĞAN

Prof. Dr. Hacer Nurgül BEĞİÇ

Doç. Gülseren HAYLAMAZ

Dr. Öğr. Üyesi Duygu KOCABAŞ ATILGAN

Seray AKIN

Meral AKIN ÇAKIR

Gözde ERMİN.....3

BÖLÜM 2

Bauhaus Akımının Türk Dokuma Resim Sanatına Etkileri

Doç. Dr. Elif AKSOY.....27

BÖLÜM 3

Görsel Kültürde Kadınların Direniş Biçimleri: Sanat, Aktivizm ve Anlatı

Doç. Dr. Özlem VARGÜN.....55

BÖLÜM 4

Erken Devir Osmanlı Cami Mimarisinde Cephe Tasarımının Belirleyicisi Olarak Revak: Edirne Örnekleri

Dr. Öğr. Üyesi Esra TOKAT NİŞANCI.....75

BÖLÜM 5

Makrokozmostan Mikrokozmosa: Divriği Ulu Cami ve Diatom Mikroorganizmaları Arasındaki Kozmik Geometrinin Ontolojik İzleri

Öğr. Gör. Dr. Kifayet ÖZKUL.....91

ÖNSÖZ

Sanat, insanın kendini ifade etme arayışının en köklü ve en güçlü biçimlerinden biridir. Tarihin her döneminde, farklı disiplinler aracılığıyla yeni biçimler edinmiş; bazen bir çizginin yalınlığında, bazen bir yapının görkeminde, bazen bir yüzeyin dokusunda, bazen de bir silüetin akışında yeniden tanımlanmıştır. Sanat disiplinleri, tarih boyunca toplumların kültürel, düşünsel ve estetik birikimlerini taşıyan temel ifade alanları olarak varlık göstermiştir. Bu disiplinlerin her biri, kendi yöntemsel yaklaşımı, malzeme dili ve kavramsal çerçevesi içerisinde gelişerek, insanlık tarihinin anlamlandırma süreçlerine önemli katkılar sunmuştur.

Bu kitap, sanatın geniş coğrafyasında açılan farklı yolları bir araya getiren, birbirinden farklı görünen ancak ortak estetik ve tasarımsal temellerde buluşan sanat alanlarını disiplinlerarası bir perspektifle ele almayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma aynı zamanda, söz konusu sanat dallarını yalnızca teknik ya da biçimsel yönleriyle incelemekle kalmayıp, aynı zamanda onları tarihsel bağlamları, üretim süreçleri ve toplumsal etkileri üzerinden değerlendirmeyi hedeflemektedir. Böylece her bölüm, kendi alanının özgün niteliklerini ortaya koyarken, sanatın bütüncül yapısına ilişkin kavramsal bir farkındalık da geliştirmektedir.

Moda, resim, mimari, seramik... Her biri kendi içinde ayrı bir dünya sunar; fakat hepsi benzer bir yaratıcı kaynaktan beslenir: insanın hayal kurma, biçimlendirme ve anlam üretme isteği. Bu disiplinler kimi zaman birbirine yaklaşır, kimi zaman uzaklaşır; ama her karşılaşmalarında yeni bir estetik dil doğar. Bu alanlar malzeme kullanımından mekânsal kurgulara, renk ve form seçimlerinden kültürel temsillere kadar geniş bir estetik yelpazede birbirleriyle ilişkilenen disiplinlerdir. Bu kitabın yapısı, söz konusu ilişkilerin izini sürmek ve farklı sanat alanları arasındaki etkileşimleri görünür kılmak üzere kurgulanmıştır. Bu kitapta yer alan bölümler, işte bu ortak estetik arayışın izlerini sürmekte; her disiplinin hem kendine özgü yönlerini hem de diğerleriyle kurduğu ilişkileri görünür kılmaktadır.

Bu çalışma ile okuyucuyu, farklı sanat alanlarının kapılarını aralamaya, biçimin, rengin, malzemenin ve mekânın anlamına yeniden bakmaya davet ediyoruz. Amacımız; sanatın yalnızca ürünlerini değil, o ürünlerin ardındaki düşünceyi, süreci ve duyarlılığı da paylaşmaktır. Her bölüm, kendi alanına özgü

bir bakış sunmanın yanında, sanatın bütünsel yapısına da katkıda bulunmayı hedeflemektedir.

Bu kitabın, sanatla ilgilenen her okura yeni keşif alanları açmasını, merak uyandırmasını, ilham vermesini ve disiplinler arasında köprüler kurmasına yardımcı olmasını diliyoruz. Aynı zamanda bu eser, sanatla ilgilenen akademisyenlere, öğrencilere ve araştırmacılara kaynaklık edecek nitelikte bir çerçeve sunmayı amaçlamaktadır. Sunulan içeriklerin, sanatın kuramsal boyutuna katkı sağlaması, yeni tartışma alanları açması ve okuyucuyu disiplinler arası düşünmeye teşvik etmesi en temel hedeflerimizdendir.

Bu değerli bilimsel emeğin ortaya çıkmasında katkı sunan tüm yazarlarımıza, çalışmalarıyla kitabın içeriğini zenginleştiren hakemlerimize ve teknik süreçte emeği geçen yayınevi çalışanlarına içtenlikle teşekkür ederiz.

Sanatın farklı alanlarını bir araya getiren bu çalışmanın, estetik birikime ve akademik literatüre anlamlı bir katkı sağlamasını diliyoruz.

Editör

Doç. Dr. Özlem KAYA

Uşak Üniversitesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8572-6577>

BÖLÜM 1

GELENEKSEL TEPME KEÇECİLİĞİN MODA VE GİYİM ENDÜSTRİSİNDE SÜRDÜRÜLEBİLİR ÜRETİM BİÇİMİ OLARAK YENİDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Prof. Dr. Ziyne ÖNDOĞAN¹

Prof. Dr. Hacer Nurgül BEGİÇ²

Doç. Gülseren HAYLAMAZ³

Dr. Öğr. Üyesi Duygu KOCABAŞ ATILGAN⁴

Seray AKIN⁵

Meral AKIN ÇAKIR⁶

Gözde ERMİN⁷

DOI: <https://www.doi.org/10.5281/zenodo.17960941>

¹ Ege Üniversitesi, Moda ve Tasarım Yüksekokulu, Moda Tasarımı Bölümü, İzmir, Türkiye, zignet.ondogan@ege.edu.tr , ORCID: 0000-0002-8597-2727

² İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İzmir, Türkiye, nurgul.begic@idu.edu.tr , ORCID: 0000-0002-5727-7516

³ Ege Üniversitesi, Moda ve Tasarım Yüksekokulu, Moda Tasarımı Bölümü, İzmir, Türkiye, gulseren.haylamaz@ege.edu.tr ORCID: 0000-0002-4682-1184

⁴ Ege Üniversitesi, Moda ve Tasarım Yüksekokulu, Moda Tasarımı Bölümü, İzmir, Türkiye, duygu.kocabas.atilgan@ege.edu.tr ORCID: 0009-0005-7954-3255

⁵ Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Endüstriyel Tasarım Kültürü ve Uygulamaları Yüksek Lisans Programı Mezunı, İzmir, Türkiye, serayakin.ege@gmail.com ORCID: 0000-0001-6106-1913

⁶ Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Moda Tasarımı ve Yönetimi Yüksek Lisans Programı Mezunı, İzmir, Türkiye, cakirmeral@yahoo.com ORCID: 0009-0006-0819-1886

⁷ Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Moda Tasarımı ve Yönetimi Yüksek Lisans Programı Mezunı, İzmir, Türkiye, gozdegorg@gmail.com ORCID: 0009-0007-2699- 7151

1. GİRİŞ

Bu çalışma, Anadolu’da köklü bir zanaat geleneği olarak varlığını sürdüren tepme keçeciliğin, çağdaş moda ve giyim endüstrisinde sürdürülebilir bir üretim yöntemi olarak yeniden konumlandırılması amaçlamaktadır. Çalışmada, Anadolu’ya özgü geleneksel keçe üretim tekniği ve desen mirası ele alınarak, bu geleneksel üretim biçiminin modern tasarım teknolojileriyle birleştiği yenilikçi bir ürün tasarım süreci incelenmiştir.

Araştırmada, keçe üretiminde kullanılan yünün, kültürel, çevresel ve ekonomik sürdürülebilirlik açısından sunduğu avantajlar değerlendirilmiştir. Anadolu’nun tarihsel tepme keçe üretim tekniği günümüz tasarım ilkeleriyle bir araya getirilmiş; Procreate, Adobe Photoshop (dijital tasarım yazılımı), CLO3D (3D Moda Tasarım yazılımı) ve Gerber AccuMark (Bilgisayar destekli kalıp tasarım sistemi) programlarıyla dijital tasarım süreçleri yürütülmüştür. Öndoğan ve arkadaşlarına göre (2024: 21) göre, kültürel sürdürülebilirlik, küreselleşme ve modernleşmenin dönüştürücü etkileri karşısında geleneksel değerlerin korunması ve sürekliliğinin sağlanmasını amaçlayan bir yaklaşımdır. Bu süreç, bir kültürün belgelenmesi ve paylaşılması için teknolojinin sunduğu olanaklardan yararlanmak gibi çağdaş yöntemler aracılığıyla da gerçekleştirilebilir. Moda, kültürel sürdürülebilirliği görünür kılan, geçmiş ile günümüz arasında köprü kuran en etkili araçlardan biri olarak öne çıkmaktadır (Öndoğan vd., 2024: 21).

Bu bağlamda, çalışma Anadolu’nun zanaatkâr mirasının çağdaş moda üretimiyle bütünleştirilebileceğini ortaya koymaktadır. Keçeciliğin geleneksel bilgi birikimi ile dijital tasarım teknolojilerinin etkileşimi, hem kültürel mirasın korunmasına hem de sürdürülebilir tasarım anlayışının gelişimine katkı sunan özgün bir tasarım dili oluşturmuştur.

Kültürel Bir Değer Olarak Keçecilik

Keçecilik, Türk kültürünün en eski ve en karakteristik zanaat dallarından biridir. Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğünde keçe, “Yapağı veya keçi kılının dokunmadan yalnızca dövülmesiyle elde edilen kaba kumaş” olarak tanımlanır (URL 1.). Başka bir deyişle keçe, yün ve keçi kılı gibi hayvansal elyafların ısı, nem ve basınç altında sürtünerek birbirine kenetlenmesiyle oluşan dokusuz bir tekstil yüzeyidir (Ergür, 2002:136). Geçmiş ile günümüze köprü olan ve farklı fonksiyonel kullanım alanlarıyla hala yaşatılmaya çalışılan keçe, dokunmamış

kumaşlar grubunda yer alan bir el sanatı ürünüdür (Aytaç, 2021: 116). Keçeye dair bilinen ilk yazılı belgenin Homeros'un İlyada'sında geçtiği söylenmektedir (Begiç, 2014; Baltacı, 2016). Kaşgarlı Mahmud'un Divanü Lügati't-Türk adlı eserinde "kiziz" veya "kidhiz" kelimesi Türkmenlerin çadır örtülerinin yapıldığı keçe olarak izah edilmektedir. Karahanlı sahası Türkleri daha çok "kiziz" kelimesini kullanırken, Oğuzlar (Türkmenler) XI. yüzyılda "keçe" kelimesini kullanmışlardır. Söz konusu yüzyılda Türklerde, bazı keçelerin kaplan derisi gibi iki renkli olarak nakışlanıp süslendiği de Divanü Lügati't-Türk'ün kayıtları arasında yer almaktadır (Genç, 1997:14).

Anadolu'da yaşamış uygarlıklardan Hititler'in kabartmalarında betimledikleri tanrıların ve soyluların başlarında bulunan, Mevlevi sikkeleri ile Osmanlı keçe başlıklarını andıran serpuşları, keçeden yapılmış olmalıdır. Hititlerin keçeyi ve keçeciliği çok iyi bildiklerini, yaygın bir biçim de kullandıklarını, yasalarında keçe ile ilgili maddelerin bulunmasından anlıyoruz (Fioella İmparati'den Aktaran: Seyirci ve Topbaş, 1999: 578).

Aytaç'ın aktardığına göre (2021), 1947 ve 1948 yıllarında Sergey Ivanoviç Rudenko'nun gerçekleştirdiği Pazırık kurgan kazılarında ortaya çıkarılan ve Leningrad Hermitage Müzesi'nde sergilenen, çeşitli renklerde keçe ve deri ile süslenmiş eyer örtülerinde İskit sanatına ait izler görülmektedir (Akt: Aytaç, 2021:116; Başkan, 2002:110; Aslanapa, 1988:1; Diyarbakirli, 1969:156-162). Pazırık Kurganlarında M.Ö. 4. ve 3. yüzyıllara ait ortaya çıkartılan bu ilk örneklerin, Türk toplumlarının yaşamında tarihsel olarak keçenin hem işlevsel hem de sembolik bir malzeme olarak ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu göstermekte ve doğrulamaktadır (Çoruhlu, 1998:60). Pazırık kurganlarında, at iskeletleriyle birlikte çok sayıda tepme keçe eyer örtüsü ortaya çıkarılmıştır. Bu örtülerde genellikle dağ keçisi, geyik ve aslan gibi hayvanların mücadele sahneleri ya da bitkisel motifler işlenmiştir. Eyer örtülerinin kenarları, sarkan kordonlar veya püsküllerle süslenerek görsel zenginlik kazandırılmıştır. Ayrıca, bu ürünlerde hem zeminde hem de motiflerde yün elyafının doğal renkleri kullanıldığı gibi, tepme keçe üretimi öncesinde (elyaf hâlindeyken) veya üretim sonrasında (yüzey hâlinde) boyama işlemleri de uygulanmıştır. Elde edilen renkli tepme keçe yüzeyler, kompozisyona uygun şekilde kesilmiş keçe veya deri üzerine yerleştirilmiş ve aplike tekniğiyle bezenmiştir. Birinci Pazırık Kurganı'ndan çıkarılan tepme keçeden yapılmış bir eyer örtüsü (Şekil 1.), bu özellikleri taşıyan önemli bir

örnektir. Kırmızı zemin üzerine yeşil, beyaz ve krem renklerdeki keçe parçaları yerleştirilmiş ve applike yöntemiyle işlenmiştir (URL 2.).



Şekil 1. Birinci Pazırık kurganından çıkarılan eyer örtüsü (URL 3.).

Göçebe Türk topluluklarında, keçe oldukça geniş kullanım alanına sahiptir; halılar, çadır örtüleri, yer döşemeleri, giysiler, semerler, duvar süslemeleri ve yataklar gibi pek çok eşya, koyun, tiftik keçisi veya deve yününden elde edilen keçelerden yapılmıştır.

Anadolu toplumlarında keçecilik, yüzyıllar boyunca kültürün ve günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Türklerin yerleşik yaşama geçmesiyle birlikte keçe üretim biçimi dönüşerek Anadolu Selçukluları döneminde yüksek bir ustalık düzeyine ulaşmış, Konya'daki keçe atölyeleri ve hamamlarıyla örgütlü bir üretim yapısına kavuşmuştur (Begiç, 2022:100, Begiç, 2015). Örneğin, Selçuklu Türkleri, keçeden yapılan çadırlar ve “tepme keçe” ile üretilmiş kepenekleri kullanmışlardır. Kaynaklarda, Anadolu'nun Türkleşme ve imarında önemli rol oynayan Selçuklu Sultanı Uluğ Keykubat'ın, askerlerin kıyafetlerinde bir düzen sağlamak amacıyla bir keçe başlık örneği kullanarak tüm askerlerin aynı görünmesini sağladığı ifade edilmektedir (Seyirci, Topbaş, 1999:580).

Günümüzde ise ülkemizin bazı yörelerinde yoğun bir şekilde yapılan keçe ürünlerinin bezemeleri üretim aşamasında yapılmaktadır. Hunlar'dan günümüze ulaşan tepme keçe örneklerinde bu teknikle oluşturulan bezemelerle karşılaşmamış olması; Türk tepme keçecilik sanatında uygulanan ve üretim aşamasında gerçekleştirilen bezeme tekniğinin daha sonraki dönemlerde kullanıldığı ihtimalini kuvvetlendirmektedir (URL 4.).

Anadolu'da keçenin çok yönlülüğünü gösteren bir diğer örnek ise Yörüklerdir. Yörükler, gündelik yaşamlarında çadır, halı, çadır örtüsü, yer

döşemesi, giysi, semer, duvar süsü ve yatak gibi eşyaları keçeden üretmişlerdir. Hayvancılığın yaygın olması nedeniyle, hayvanlardan elde edilen yün, günlük yaşam nesnelerinin üretiminde başlıca malzeme olmuştur. Bu tarihsel sürekliliğe rağmen, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren endüstriyel üretim süreçlerinin artması, el zanaatlarının birçok kolunda olduğu gibi keçecilikte de gerilemeye neden olmuştur. Günümüzde Anadolu'nun bazı bölgelerinde — özellikle Ege, İç Anadolu ve Marmara çevresinde— birkaç usta tarafından yaşatılan tepme keçecilik, kültürel mirasın kırılgan bir taşıyıcısı hâline gelmiştir. Bu bağlamda, keçeciliğin moda ve giyim endüstrisinde yeniden konumlandırılması, hem somut olmayan kültürel mirasın korunması hem de sürdürülebilir tasarım yaklaşımlarının geliştirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Bu çalışmanın odağını, geleneksel üretim tekniklerinin çağdaş moda tasarımıyla buluşturulması oluşturur. Anadolu motiflerinden esinlenilerek tasarlanan modeller ile, kültürel sürekliliği sağlamak ve zanaat temelli üretim biçimlerini günümüz ekonomisine yeniden entegre etmek hedeflenmiştir.

Bu bağlamda araştırma geleneksel tepme keçeciliğin, sürdürülebilir bir moda üretim modeli oluşturabilme potansiyeline odaklanmıştır. Anadolu'ya özgü keçe üretim yöntemi, çağdaş tasarım araçlarıyla yeniden yorumlanarak kültürel mirasın, dijital tasarım teknolojileriyle yaşatılması amaçlanmıştır. Keçe gibi doğal elyaflara dayalı üretim süreçlerinin hem ekolojik hem kültürel sürdürülebilirlik açısından taşıdığı potansiyeller çalışma kapsamında değerlendirilmiştir.

Araştırma Yöntemi

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımına dayalı olarak yapılandırılmıştır. Araştırmada, literatür taraması, saha çalışması, deneysel uygulama ve tasarım geliştirme aşamaları bir araya getirilmiştir.

Anadolu keçeciliğinin tarihsel süreci ve üretim teknikleri üzerine mevcut kaynaklar incelenmiş; keçe sanatının kültürel ve teknik özelliklerini belgeleyen Begiç, Genç ve Çeliker gibi araştırmacıların çalışmaları temel alınmıştır. Günümüzde Ege Bölgesi ve çevresinde geleneksel tepme keçecilikle üretim yapan Yalvaçlı keçe ustası Gencer Kondal'ın geleneksel üretim yöntemleri, üretim araçları, malzeme tercihleri, yün temini ve pişirme teknikleri araştırılmıştır. Elde edilen bilgiler günümüz tasarım teknolojileriyle

birleştirilmiş; Procreate, Adobe Photoshop (dijital tasarım yazılımı), CLO3D (3D Moda Tasarım yazılımı) ve Gerber AccuMark (Bilgisayar destekli kalıp tasarım sistemi) yazılımları tasarım aşamasına dahil edilmiştir. Bu süreçte amaç, zanaat kökenli üretim bilgisinin endüstriyel moda tasarımıyla entegrasyonunu sağlamaktır. Ayrıca geleneksel tepme keçe yöntemiyle üretilen keçe yüzeylerden hazırlanan giysilerden artan parçalar ev donatısı ürünleri olarak tasarlanmıştır. Geleneksel tekniklerin çağdaş, estetik bir yöntemle yeniden yorumlanmasıyla kültürel sürdürülebilirliği destekleyen çalışma ortaya koyulmuştur.

Keçe Üretiminde Kullanılan Gereçler

Çalışmada kullanılan malzemeler ve araçlar, geleneksel üretim sürecine uygun ve aynı zamanda modern tasarım aşamasını destekleyecek biçimde seçilmiştir. Keçe tepme makinesi, yün, sabun, süpürge, su ısıtıcı, plastik hasır, leğen gibi malzeme ve ekipmanlar kullanılmıştır.

Keçe Tepme Makinesi

Geleneksel tepme keçe yönteminin endüstriyel üretim ölçeğinde uygulanabilmesi için 200 cm eninde bir keçe tepme makinesi kullanılmıştır. Isparta ilinin Yalvaç ilçesinde yaşayan Keçe Ustası Gencer Kondal'dan temin edilen tepme keçe makinesi (Şekil 2.), manuel tepme işlemini mekanik olarak tekrarlayarak üretim süresini kısaltmakta ve homojen yüzey kalitesi sağlamaktadır.



Şekil 2. Keçe Tepme Makinesi

Keçe Üretiminde Kullanılan Yün

Keçe üretiminde ana malzeme olarak yün kullanılmıştır. Kullanılan yün, yerel üreticilerden temin edilmiş; 0.5 mm kalınlığında keçe plakalar hâlinde hazırlanmıştır.



Şekil 3. Keçe üretiminde kullanılan yün

Yardımcı Ekipmanlar

Sabun, süpürge, su ısıtıcı, plastik hasır, leğen gibi yardımcı ekipmanlar kullanılmıştır.



Şekil 4. Yardımcı ekipmanlar; Süpürge, Sabun, Leğen, Plastik Hasır

Yazılımlar

Giyim koleksiyonunun dijital tasarım ve çizim aşamalarında Procreate ve Adobe Photoshop, tasarım 1'in modelleme aşamasında CLO 3D, Gerber AccuMark, programları kullanılmıştır. Bu yazılımlar, fiziksel üretim öncesi simülasyon, kalıp kontrolü ve malzeme optimizasyonu amacıyla kullanılmıştır.

Tepme Keçe Üretim Süreci

Keçe üretiminde geleneksel tepme yöntemi uygulanmıştır. Tepme keçecilik uygulaması kırsal alanda tarımla uğraşılmayan boş zamanların değerlendirilmesinde, iş gücünü harekete geçiren ve elde edilen ürünle tüketicilerin ihtiyacını karşılayan veya pazarlanmasıyla gelir sağlayan ve de ekonomiye katkı oluşturan bir el sanatı özelliği taşımaktadır (Aytaç, 2021: 116; Gürtanın ve Kaya, 1978).

Bu yöntem üç aşamadan oluşur (Begiç, 2017:176):

1.Hazırlık Aşaması: Kullanılacak yün atılır, desenli keçe yapılacaksa desenler önceden belirlenir.

2.Pişirme Aşaması: Yün serilir, desenlendirme yapılır ve sıcak su ile sabun karışımı kullanılarak keçe tepme işlemi uygulanır. Ergenekon'un belirttiğine göre (1999:75), geleneksel keçe pişirme işlemi hamamda veya atölye ortamında gerçekleştirilmiştir. Desenli keçe üretiminde tek renk olarak üretilen keçelerin üzerine aplikasyon tekniği ya da işlemeyle bezemeler yerleştirilir. Desenli keçe üretiminde kalıp olarak hazırlanmış, bölgede nakış olarak isimlendirilen bezekler yerleştirilerek kompozisyon oluşturulur. Kompozisyonun üzerine, çubuk ya da çırpı denilen araçla yün saçılarak, serilmesi sağlanır. Yünün saçılması gerçekleştirilirken üzerine elle ya da süpürge yardımıyla su serpilir. Bir süre yün liflerinin suyu absorbe etmesi beklenir. Böylece nemin yün liflerine bağlanması sağlanmaktadır. Daha sonra hasır rulo haline getirilir. Sıkıca bağlanarak tepme işlemi gerçekleştirilir (Yıldız Kısacık, 2017: 671).

Tamamlama Aşaması: Oluşan keçe yıkanır, kurutulur ve son dokunuşları yapılır (Çeliker, 2011: 11).

Sabunlu sudan arındırmak için bol su ile çığnemek suretiyle keçeyi yıkamak gerekmektedir. Sabunlu sudan arınan keçeler, 12 saat kadar dik konumda bekletilir. Suyu süzildükten sonra, tokaçla düzeltilerek (perdahlama), güneşte veya gölgede kurumaya bırakılır (Ergenekon, 1999: 75).

Tepme keçecilik yönteminde yakın zamana kadar basit el araçları kullanılmıştır. Teknolojik gelişmelerin tepme keçecilik alanına getirdiği yenilik, hallaç makineleri ile keçe tepme makineleri olmuştur (Aytaç, 2021:118; Ergenekon, 1999: 55).

Bu çalışma sürecinde keçe yüzeylerin kalınlığı, kullanılan yün miktarı ve pişirme süresi deneysel olarak optimize edilmiştir. Geleneksel bilgiyle modern üretim koşulları arasında bir denge sağlanmıştır.

Sürdürülebilirlik Yaklaşımı

Araştırma süreci boyunca sürdürülebilirlik üç düzeyde ele alınmıştır:

Kültürel Sürdürülebilirlik: Geleneksel üretim bilgisinin belgelenmesi ve çağdaş tasarım diline aktarılmasıdır. En genel tanımı ile kültürel sürdürülebilirlik; özellikle küreselleşen dünyada, bir toplumun diğer toplumlar karşısında geçmiş alışkanlıklarını, geleneklerini, değerlerini koruma, iyileştirme ve günümüz koşullarına uygun şekilde entegre etme yeteneği olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda kültürel sürdürülebilirlik; bir toplumun sahip olduğu soyut ve somut bütün kültürel değerlerin ekonomik sürdürülebilirlik açısından korunmasını içerirken, sosyal yapı açısından da yerel politikaların ve ekonomik etkenlerin teşvik edilmesini sağlamaktadır (Öndoğan, Öndoğan ve Minci, 2024: 14).

Ekolojik Sürdürülebilirlik: Doğal malzemelerin kullanımını ve kimyasal içermeyen üretim süreçlerini temsil eder.

Ekonomik Sürdürülebilirlik: Geleneksel ustalarla işbirliği yaparak yerel üretimin desteklenmesi ve zanaat temelli girişimciliğin teşvik edilmesidir. Bu çok katmanlı yaklaşım, çalışmanın yalnızca estetik bir yenilik değil, aynı zamanda kültürel ve çevresel bir model önerisi sunmasını sağlamıştır.

Geleneksel Tepme Keçe Yöntemiyle Hazırlanan Keçelerden Ürün Tasarımı

Geleneksel keçeciliğin sürdürülebilmesi, değişime ve yenilenmeye açık olmasına bağlıdır. Tasarım aşaması, geleneksel bilgi, dijital tasarım, fiziksel üretim üçgeninde ilerlemiştir.



Şekil 5. Hikaye Panosu

Ürünlerin dijital tasarım ve çizim aşamalarında Procreate ve Adobe Photoshop programları kullanılmıştır. CLO3D ve Gerber AccuMark programlarının kullanıldığı model 1.'de kalıplar hazırlanmış, sanal avatar üzerinde giydirme işlemiyle tasarım formu test edilmiştir. Tasarımlar, keçe yüzeylerle fiziksel olarak üretilmiştir.

Bu aşamada giyim (kaftan, elbise, etek, bluz) ve ev donatısı (yastık, çanta) olmak üzere iki ürün grubu oluşturulmuştur. Tasarımlarda Selçuklu çini motifleri temel ilham kaynağıdır. Çalışmanın temel amacı, geleneksel tepme keçe üretim tekniğinin günümüz moda endüstrisine nasıl adapte edilebileceğini ortaya koymaktır.

Bu kapsamda tasarımlar, hem kültürel hem de malzeme sürdürülebilirliği açısından değerlendirilmektedir. Selçuklu desenlerinden ilhamla tasarlanan modeller, dijital tasarım araçlarıyla yorumlanmış; form, doku ve motif ilişkisi çağdaş bir anlatım diliyle bütünleştirilmiştir. Tasarımlar, yerel kaynakların birleşimi ve yeni ürün geliştirme ilkelerine dayanmıştır.

Tasarım 1: Kolsuz Kaftan Tasarımı

Çalışma kapsamında tasarlanan ilk modelin esin kaynağı, Konya Kubadabad Sarayı'ndaki bağdaş kuran figürlü yıldız çinisidir (Şekil 6.). Süslü (1989: 159-163), Anadolu Selçuklu kıyafetlerinde kaftanların gövde kısmının bedene oturduğunu; düğmeli ya da düğmesiz biçimlerde üretilebildiğini, kollarının kısa veya uzun olabildiğini belirtir. Tasarlanan kolsuz kaftan modeli

(Şekil 12.) renk ve form olarak Anadolu Selçuklu kaftanlarının yorumunu temsil etmektedir.



Şekil 6. Konya Kubadabad Büyük Saray Selçuklu Çinisi, Karatay (Arık, 2000)

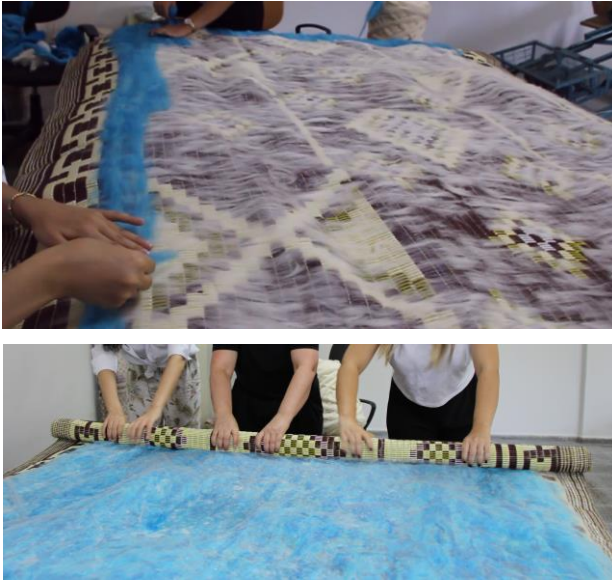
Tepme keçeden üretilmiş kolsuz kaftan modelinin illüstrasyonu, Adobe Photoshop programı kullanılarak çizilmiştir (Şekil 7.). Modelin kalıpları, standart beden ölçüleri dikkate alınarak, endüstride yaygın olarak kullanılan Gerber AccuMark sisteminde hazırlanmıştır. Hazırlanan kalıplar, modelin üretim öncesi dijital ortamda test edilmesine ve tasarım sürecinin doğrulukla ilerlemesine olanak sağlamıştır. Bunun yanı sıra, söz konusu kaftan modeli, CLO3D ortamında sanal olarak dikilmiş ve üç boyutlu simülasyon ile bilgisayar ortamında gerçekçi görsel çıktılar elde edilmiştir (Şekil 7.), böylece tasarımın fiziksel üretim öncesinde görselleştirilmesi mümkün kılınmıştır.

Geleneksel kaftan formunun çağdaş bir yorumunu yansıtacak şekilde tasarlanan modelin ana malzemesi, tepme keçe tekniğiyle oluşturulan yüzeydir. Keçenin üretim sürecinde, mavi ve beyaz renkli yün katmanları, belirlenen renk geçişi ve yoğunluk doğrultusunda katmanlı olarak yerleştirilmiş ve yüzeyin istenen dokusal özelliklere ulaşması sağlanmıştır. Katmanlı yün, plastik hasır üzerine sarılmış ve ardından tepme keçe makinesinde keçeleştirilmiştir (Şekil 8., Şekil 9.).

Keçeleştirme işlemi tamamlanan ürün, bir gün süreyle asılarak kurutulmuştur (Şekil 9.). Bu üretim süreci, geleneksel el zanaatını modern tasarım ve üretim teknolojileriyle birleştirerek, hem estetik hem de teknik açıdan özgün bir tasarım ortaya koymaktadır.



Şekil 7. Model 1'in CLO3D programında hazırlanmış görünümü.



Şekil 8. Model 1 için hazırlanan keçenin mavi/beyaz renkli yün atım aşaması ve yüzeyin hasıra sarımı



Şekil 9. Model 1. için hazırlanan keçenin, keçe tepme makinesine yerleştirilip kurutulması



Şekil 10. Model 1, tepme keçe yöntemiyle oluşturulan keçeden üretilmiş kolsuz kaftan

Keçe yüzeyinde oluşan doğal geçişler ile geleneksel çini renklerine gönderme yapılmıştır. Tasarım, modern silüet içinde geleneksel formun minimal yorumunu sunmaktadır.

Tasarım 2: Keçe Elbise

Çalışma kapsamında hazırlanan ikinci modelde Kubadabad Sarayı'nda bulunan kuş desenli yıldız çinisinden esinlenilmiştir (Şekil 11.). Kahverengi zemin üzerine beyaz lekeli tepme keçeden dikilmiş olan elbisenin ilüstrasyonu, Adobe Photoshop programında çizilmiş, drapaj yöntemiyle kalıbı hazırlanmıştır.



Şekil 11. Konya Kubadabad Büyük Saray Selçuklu Çini, Karatay (Arık, 2000)



Şekil 12. Model 2 için hazırlanan keçenin yün atıma ve beyaz yün ile desen oluşturulma aşaması ve tasarlanan keçe elbisenin dijital ilüstrasyonu

Kuş motifinin karın formu elbisenin biçimini belirlemiş, motifteki beyaz lekeler keçe yüzeyde tepme işlemi sırasında oluşturulmuştur (Şekil 12.).



Şekil 13. Tasarım 2, tepme keçe yöntemiyle oluşturulan keçeden üretilmiş elbise.

Tasarım 3: Etek ve Bluz

Kubadabad Sarayı çinilerinde sıkça rastlanan insan figürlü tasvirlerden biri olan örnekte, iki yanında bitkisel motif bulunan, bağdaş kurmuş şekilde resmedilmiş insan figürü görülmektedir (Şekil 14.). Araştırmacıların belirttiğine göre Uygur yüz tipinin hakim olduğu insan figürleri badem gözlü, küçük burunlu, küçük ağızlı ve yuvarlak yüzlü olarak betimlenmiştir. Bu kişilerin genellikle sultan ve ya saray çevresine ait olduğu düşünülmektedir (Aypek Aslan & Cantürk, 2023: 979). Çalışmada tasarlanan ikinci modelin esin kaynağı Selçuklu çinisine resmedilmiş olan bu figürdür.



Şekil 14. Konya Kubadabad Büyük Saray Selçuklu Çinisi, Karatay (Arık, 2000) ve Tasarım 3'ün dijital illüstrasyonu

Şekil 14.'te görülen etekte pembe ve kahverengi yünler kullanılmıştır. Tepme keçe yöntemiyle hazırlanan keçe yüzeye, aplike tekniği ile desen oluşturulmuştur. Bluzda keçe ve ipek dokuma birlikte kullanılmıştır. Modelin illüstrasyonu Adobe Photoshop programında çizilmiş, kalıpları, standart beden ölçülerinde oluşturulmuştur.



Şekil 15. Tasarım 3 için hazırlanan keçenin yün atıma ve keçeyi hazır rulodan ayırma aşaması



Şekil 16. Tasarım 3, Konya Kubadabad Büyük Saray Selçuklu Çinisi'nden esinlenilerek tasarlanan etek ve bluz

İç Mekan Donatısı Tasarımları

Keçe Türkiye coğrafyasında günlük yaşamın önemli bir parçası olmuştur; örneğin gündelik ihtiyaçlarını keçeden üreten göçebeler arasında keçe ürünler yaygın şekilde kullanılmıştır. Günümüzde dekoratif ürünler ve ev donatıları üretmek için doğal bir malzeme olarak tercih edilen keçe çalışma kapsamında giyim ürünlerinden artan parçalardan elde edilmiştir. Model 3'te kullanılan keçeden artan parçalar ile oluşturulan yastık tasarımı 40 cm x 30 cm boyutlarındadır (Şekil 17.). Tepme keçe yöntemiyle hazırlanan keçe, kendine has dokusu ve rengiyle benzersiz bir ürün tasarımı özelliği taşımaktadır.



Şekil 17. Keçe Yastık I



Şekil 18. Keçe Yastık II

Keçe yastık II, ön yüzeyinde mavi-beyaz alacalı keçe, arka yüzeyinde ipek kumaş kullanılmıştır (Şekil 18.). 100–150 g/m² ipek dokuma, keçenin yumuşak ve kalın dokusuyla estetik bir denge kurar.

Keçe çanta (Şekil 19.), çalışma kapsamında üretilen 2. modelden artan keçe parçalarla üretilmiştir. Kahverengi zemin üzerinde yer alan beyaz beneklerin tepme keçe yöntemiyle oluşturulmasıyla benzersiz dokular ve renk geçişleri elde edilmiştir. Bu çalışma, emek yoğun bir çalışmayla hazırlanan keçeden artan bölümlerin değerlendirmesine ve sıfır atık yaklaşımına iyi bir örnektir.



Şekil 19. Keçe Çanta

SONUÇ

Bu çalışma, Ege Üniversitesi'nin 23847 numaralı Genel Araştırma Projesi olan “Geleneksel Tepme Keçeciliğinin Moda ve Giyim Endüstrisinde Sürdürülebilirliği Üzerine” başlıklı projesi kapsamında Ege Üniversitesi Moda ve Tasarım Yüksekokulu bünyesinde geliştirilmiş ve geleneksel bir zanaatın çağdaş moda tasarımıyla yeniden bütünleştirilebileceğini göstermiştir.

Anadolu keçecilik sanatı, tarih boyunca hem işlevsel hem sembolik bir değere sahip olmuş, özellikle Anadolu Selçuklu Dönemi ile birlikte yüksek bir estetik kimlik kazanmıştır. Ancak sanayi devrimiyle birlikte geleneksel el sanatları, endüstriyel üretimin hızına yetişememiş ve birçok usta zanaat dalı kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu noktada proje, tepme keçeciliğin sürdürülebilir bir üretim biçimi olarak yeniden değerlendirilmesine yönelik somut bir model ortaya koymuştur.

Geleneksel tepme keçe tekniği, yazılı kaynaklardan ve ustalardan alınan bilgiler doğrultusunda günümüz üretim koşullarında yeniden uygulanmıştır. Selçuklu çini motiflerinin tasarım sürecine aktarılması, kültürel mirasın çağdaş moda ürünleriyle yaşatılmasını sağlamıştır. Yünün kullanımıyla hem doğaya hem üretim ekonomisine uyumlu bir tasarım yöntemi seçilmiş, böylece ekolojik sürdürülebilirliğe katkı sunulmuştur.

Yerel ustalarla gerçekleştirilen işbirlikleri, geleneksel zanaatların devamlılığını desteklemektedir. Ekonomik ve sosyal sürdürülebilirliğe katkı sunan bu durum kırsal kalkınma ve zanaat temelli girişimcilik için yeni bir farkındalık yaratmaktadır. Projede geliştirilen ürünler, yavaş modayı destekleyen, el emeği ile hazırlanan özgün modelleri temsil etmektedir.

Dijital tasarım teknolojileriyle (Procreate, Adobe Photoshop, CLO3D, Gerber AccuMark) desteklenen geleneksel üretim, geleceğe yönelik hibrit bir üretim modeli önermektedir. Tasarım odaklı yeniliği temsil eden bu model, kültürel içerikli koleksiyonların hem estetik hem teknolojik olarak sürdürülebilirliğini mümkün kılmaktadır.

Bu araştırma, Anadolu keçecilik sanatının çağdaş moda endüstrisine eklenilebileceğini; keçenin sürdürülebilir moda anlayışında güçlü bir yer tuttuğunu göstermektedir. Ayrıca, geleneksel üretim tekniklerinin korunması yalnızca geçmişin hatırlanması değil, geleceğin tasarımına yön veren bir kültürel süreklilik eylemi olarak değerlendirilmektedir. Geçmişte taşımacılık, hareket, yaşam ve uyku gibi günlük işlevlerde yaygın olarak kullanılan keçe,

günümüzde moda, mobilya ve aksesuar tasarımlarında değerlendirilmektedir. Hem geleneksel hem de çağdaş bağlamda çok yönlü kullanım imkânı sunan keçe, günümüz üretici kültürleriyle birlikte ele alındığında sürdürülebilir bir yaşam biçimini ifade etmektedir.

Bu yönüyle çalışma, kültür ve tasarımın kesişiminde yer alan disiplinlerarası bir katkı sunmuş; somut olmayan kültürel mirasın geleceğe taşınması için somut bir örnek teşkil etmiştir.

KAYNAKÇA

Kitap

- Akurgal, E. (2005). Anadolu Kültür Tarihi. Ankara.
- Arık, R. (2000). Karatay Müzesi Selçuklu Çinileri. Ankara.
- Aslanapa, O. (1988). The Thousand Years of Turkish Carpets. İstanbul. ISBN: 3990000011751
- Avşar Gürpınar, A. (2008). Tasarım ve Kültür: Ürün Tasarımı Eğitiminde Kavramsal Örüntüler ve Kültürel Göstergeler Üzerine Bir Analiz. İstanbul.
- Begic, H. N. (2017). Türk Keçecilik Sanatı. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları
- Çeliker, D. (2011). Geçmişten Günümüze Türklerde Keçecilik ve Keçe Yapımında Yeni Teknikler. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E 4(8): 1-22 Kasım 2011. ISSN 1308-2698
- Çoruhlu, Y. (1998). Erken Devir Türk Sanatı. İstanbul.
- Demircan, D. (2005). Craft Culture as the Source of Inspiration for Industrial Design in Turkey. Ankara.
- Ergenekon. Başar, C. (1999). Tepme Keçelerin Tarihi Gelişimi Renk Desen Teknik ve Kullanım Özellikleri. Ankara. Kültür Bakanlığı Yayın No: 2331.
- Erbek, M. (2002). Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri. Ankara.
- Kuban, D. (2002). Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı. İstanbul.
- Merçil, E. (2000). Türkiye Selçuklularında Meslekler. Ankara.
- Ögel, S. (1994). Anadolu'nun Selçuklu Çehresi. İstanbul.
- Öndoğan Z., Öndoğan E. N., Minci, D. (2024). "Anadolu Motiflerinin Çağdaş Desen Tasarımlarına Yansımaları", IKSAD Publications, Ankara/Türkiye. <https://iksadyayinevi.com/wp-content/uploads/2024/10/ANADOLU-MOTIFLERININ-CAGDAS-DESEN-TASARIMLARINA-YANSIMALARI.pdf>
- Sağocak, M. (2007). "Tasarımın Sosyo-Kültürel Boyutu." İstanbul.
- Şahan, Ü. (2011). İpekböcekçiliği Yetiştirme ve İslahı. Dora Yayınevi, Bursa.
- Süslü, Ö. (1989). Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri. Ankara.
- T.C. Ticaret Bakanlığı. (2021). Geleneksel Meslekler Ansiklopedisi. Ankara.

Norman, D. (2018). Gündelik Şeylerin Tasarımı. Ankara.

Dergi Makalesi

Aytaç A. (2021). Yaşayan Geleneksel Sanatlara Bir Örnek: Keçecilik ve Bir Usta. *Azərbaycan məktəbi. № 1 (694), səh. 113-123*

Aypek Aslan, A. & Cantürk, E. (2023). Kubadabad Sarayı Çinilerinde Bulunan Motiflerin Endüstriyel Alanda Kullanımı; Paşabahçe Örneği. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (35), 973-985. DOI: 10.29000/rumelide.1346242.*

Begić, H. N. (2022). “Anadolu Keççiliğinde Ustalar ve Atölyeleri” Arış, Haziran/ Aralık - Sayı:20-21, s. 97-114

Begić, H. N. (2020). “Entomolojiden Moda ve Tekstile Bir Değerlendirme.” *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 39, 137.*

Begić, H. N. (2016). “Giyim-Kuşam Kültüründe Keçe Sanatına Tarihsel Bir Bakış.” *SUTAD, Güz Sayısı.*

Begić, H. N. (2015). Konya Müzelerinde Bulunan Keçe Ürün Örnekleri, *İdil Dergisi, 4(15), 155-180*

Ergür, A. (2002). Keçe Üretim Teknikleri. *Tekstil ve Sanat Dergisi, 136.*

Genç, R. (1997). Kaşgarlı Mahmud’a Göre XI. Yüzyılda Türklerde Dokuma ve Yaygı İşleri. *Arış Dergisi (3), 8-17.*
<https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.97>

Jeyaraj, Y. M., Arumugam, M., & Kulandaiappan, K. (2016). “A Study on Silk and Its Mixed Fabric for Functional Properties.” *Engineering and Physical Sciences, 13–11.*

Seyirci, M., & Topbaş, A. (1999). Anadolu’da Keçecilik. *Erdem, 10(30), 577-597.*

Yıldız Kısacık, S. (2017). Tarihi Süreç Boyunca Orta Asya’dan Niğde’ye Keçe Yüzeyler. *IV. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu, 26-28 Nisan, Niğde, 667-672*

Yayımlanmamış Tez

Uygun, S. (1996). Öğretmen görüşlerine göre ilköğretim kurumları Türkçe eğitim programının değerlendirilmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Begic, H. N. (2014). Gelenekteki Değişim ve Keçecilik Sanatı [Change in the tradition and the art of feltmaking] [Master's thesis.]. Hacettepe University.

İnternet Kaynakları

URL 1. <https://sozluk.gov.tr/>

URL 2. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78807/hunlar-doneminde-tepme-kececilik.htm>

URL 3. <https://tr.pinterest.com/pin/353251164494889119/>

URL 4. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78807/hunlar-doneminde-tepme-kececilik.html>

BÖLÜM 2

BAUHAUS AKIMININ TÜRK DOKUMA RESİM SANATINA ETKİLERİ

Doç. Dr. Elif AKSOY¹

DOI: <https://www.doi.org/10.5281/zenodo.17961551>

¹ Fırat Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim İş Öğretmenliği Bölümü, Elâzığ,
elifaksoy@firat.edu.tr. ORCID NO: 0000-0003-3621-2278

1.GİRİŞ

Bauhaus, 1919 yılında Weimar’da Alman mimar Walter Gropius tarafından kurulmuştur. Okulun temel amacı, maddi çevrenin tüm sanat dallarının birlikteliğini yansıtacak biçimde yeniden tasarlanması yönünde radikal bir eğitim ve tasarım anlayışı ortaya koymaktı. Gropius, sanat ile zanaatı bütünleştirmeyi hedefleyen bu vizyonunu, mimarlık, heykel ve resim disiplinlerini tekil ve bütüncül bir yaratıcı ifade içerisinde bir araya getiren ütopyik bir “zanaat loncası” idealini tanımladığı Bauhaus Bildirgesi (1919) aracılığıyla ilan etmiştir. Bu doğrultuda geliştirilen müfredat, yeni yaşam biçimine uygun, hem işlevsel hem de estetik nitelikleri yüksek nesneler üretebilen tasarımcı ve zanaatkârlar yetiştirmeyi amaçlayan uygulama temelli bir yapıya sahiptir. Bu bütüncül eğitim anlayışı doğrultusunda Bauhaus, hem güzel sanatlar hem de tasarım eğitiminin temel ilkelerini, ortak bir pedagojik zeminde buluşturmuştur. Müfredat, farklı sosyal ve eğitsel geçmişe sahip öğrencileri, daha ileri düzeydeki uzmanlık alanlarına hazırlamak amacıyla; malzeme bilgisi, renk kuramı ve biçimsel ilişkiler üzerine yoğunlaşan “ön hazırlık kursu” ile başlatmışlardır. Bu dersler, Paul Klee, Wassily Kandinsky ve Josef Albers gibi dönemin etkili sanatçıları tarafından yürütülmüş; eğitim içeriği, deneysel üretim süreçleri ile kuramsal yaklaşımı bütünleştiren yenilikçi bir pedagojik yapı içinde kurgulanmıştır.

Bauhaus’un ön hazırlık derslerinde kuramsal ve biçimsel temelleri edinen öğrenciler, daha sonra metal işçiliği, marangozluk, dokumacılık, çömlekçilik, tipografi ve duvar resmi gibi uygulamalı atölyelere ayrılarak uzmanlaşma olanağı buluyordu. Gropius’un başlangıçtaki hedefi—el sanatları aracılığıyla sanatların yeniden bütünleştirilmesiydi—ancak uygulamada bu yaklaşımın bazı yönleri ekonomik ve ölçeklenebilirlik açısından sorunlar barındırıyordu. Bu gerçeklik karşısında Bauhaus, 1923’te kurumsal hedeflerinde bir kayma gerçekleştirerek seri üretim için tasarım yapmanın önemini vurgulamaya başladı. Okul bu dönemde “Sanattan Endüstriye” sloganını benimseyerek zanaat ile endüstriyel üretim arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlama yönünde adımlar attı. Bu değişim, hem müfredatın hem de atölye pratiklerinin endüstriye uyarlanabilirlik ve üretim verimliliği ekseninde evrilmesine neden oldu.

1925 yılında Bauhaus, Weimar'dan Dessau'ya taşınmış²; Walter Gropius, okulun yeni mekânsal çerçevesini oluşturacak yapıyı bizzat tasarlamıştır³. Bu yapı, çelik iskelet sistemi, geniş cam yüzeylerden oluşan perde duvarı ve işlevlere göre ayrıştırılmış mekân kurgusuyla modernist mimarının ayırt edici nitelikleri arasında yer alan birçok unsuru bünyesinde barındırmaktadır⁴. Gropius'un "yel değirmeni planı" olarak adlandırılan asimetrik yerleşim düzeni, atölye, derslik ve idari birimlerin işlevsel bir mantık içerisinde dağıtılmasını sağlamış⁵; yapı, mimarlıkta rasyonellik, şeffaflık ve verimlilik ilkelerinin somut bir örneği olarak Bauhaus pedagojisiyle doğrudan ilişkilenen bir mekânsal manifestoya dönüşmüştür. Bu mimari ve pedagojik dönüşüm süreci, Bauhaus atölye çalışmalarına da doğrudan yansımıştır. Bu bağlamda Bauhaus bünyesindeki mobilya atölyesi, 1924–1928 yılları arasında Marcel Breuer'in yönetiminde, mobilyayı salt estetik bir nesne olmaktan çıkararak, işlevsel ve yapısal bir problem alanı olarak ele almış; geleneksel mobilya formlarını biçimsel yalınlık ve endüstriyel üretim ilkeleri doğrultusunda yeniden tanımlamıştır. Breuer, özellikle sandalye gibi gündelik kullanıma yönelik eşyaların zamanla geçerliliğini yitireceğini ve yerini mimari yapıya eklenen destekleyici elemanlara ya da maddi varlığı asgariye indirgenmiş tasarım çözümlerine bırakacağını öngörmektedir. Bu vizyon doğrultusunda, bisiklet üretiminde yaygın olarak kullanılan ekstrüde çelik boru konstrüksiyonundan esinlenilerek, metal mobilya tasarımlarına yönelme olmuş; bu yaklaşımın bir sonucu olarak hafiflik, işlevsellik ve seri üretime uygunluk nitelikleriyle öne çıkan sandalye tasarımları geliştirilmiştir⁶. Söz konusu tasarımların bir bölümü, Dessau'daki Bauhaus binasının tiyatro mekânında kullanıma girmiştir.

Bauhaus ekolü içerisinde dokuma atölyesi, modern tekstil tasarımının oluşum sürecinde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Bu atölye, geleneksel el dokuma tekniklerini modern sanat anlayışıyla bütünleştirerek minimalizm, işlevsellik ve soyutlama ilkeleri doğrultusunda tekstil yüzeyine yeni bir ifade dili kazandırmıştır. Bu alandaki öncü isimler arasında yer alan Anni Albers ve

² <https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus?utm>

³ <https://www.metmuseum.org/essays/the-bauhaus-1919-1933>

⁴ <https://www.metmuseum.org/essays/the-bauhaus-1919-1933>

⁵ <https://bauhaus-dessau.de/en/venues/bauhaus-building>

⁶ <https://www.bauhaus.de/en/research/publications/musikerinnen-und-musiker-im-umfeld-des-bauhauses/>

Gunta Stölzl, dokuma sanatını yalnızca zanaat temelli bir üretim alanı olmaktan çıkararak, bağımsız bir sanatsal ifade ve tasarım disiplini olarak yeniden tanımlamışlardır. Bauhaus'un tekstil alanındaki bu etkisi, Türkiye'de de Cumhuriyet'in erken dönemlerinde yürütülen modernleşme politikalarıyla eş zamanlı olarak karşılık bulmuş; geleneksel dokuma pratikleri, modern tasarım anlayışıyla harmanlanarak yeniden yorumlanmıştır. Bu süreçte Bauhaus dokuma atölyesinin eğitsel ve üretim odaklı yaklaşımı, yetiştirdiği tekstil tasarımcılarının endüstriyel üretim alanına kazandırdığı yenilikçi yüzey tasarımları ve dokumalar aracılığıyla tekstil endüstrisinin dönüşümüne öncülük etmiştir. Atölyede akademisyen olarak görev alan Otti Berger ile birlikte Anni Albers ve Gunta Stölzl, armür ve jakar dokuma teknikleriyle gerçekleştirdikleri özgün tasarımlar sayesinde 20. yüzyılın başlarından itibaren günümüz tekstil endüstrisine esin kaynağı olan nitelikli çalışmalar üretmişlerdir. Öğrenciler renk teorisi ve tasarımının yanı sıra dokumanın teknik yönlerini de incelemişlerdir. Stölzl; selofan, fiberglas ve metal gibi alışılmadık malzemelerle denemeler yapılmasını teşvik etmiştir⁷. Dokuma atölyesinden çıkan kumaşlar ticari başarı elde etmiş ve Bauhaus'a hayati ve çok ihtiyaç duyulan bir fon sağlamıştır. Stüdyonun tekstil ürünleri, mimari duvar resimleriyle birlikte, Bauhaus binalarının iç mekânlarını süsleyerek, bu oldukça sade mekânlara çok renkli ancak soyut bir görsel ilgi katmıştır. Dokuma atölyesi çoğunlukla kadınlardan oluşsa da, bunun bir nedeni de kadınların diğer alanlara katılımlarının engellenmesiydi. Atölye, hayatı boyunca modernist tekstiller yaratmaya ve Anni Albers de dâhil olmak üzere birçok önemli tekstil sanatçısını yetiştirmeye devam etmiştir.

Metal işleme atölyesi, Bauhaus'un bir diğer öne çıkan çalışma alanı olarak marangozluk stüdyosuyla birlikte özellikle seri üretim için tasarım prototipleri geliştirme konusunda önemli bir konuma sahipti. Bu stüdyoda, Marianne Brandt, Wilhelm Wagenfeld ve Christian Dell gibi tasarımcılar, aydınlatma armatürleri, sofrta takımları ve diğer fonksiyonel nesneler gibi estetik ve modern ürünler tasarlamışlardır⁸. Tasarlanan bu nesneler, zaman zaman Bauhaus kampüsünde kullanılarak, günlük yaşam ile tasarım arasında doğrudan bir ilişki kurulmasını sağlamıştır; örneğin metal işleme atölyesinde

⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Gunta_St%C3%B6lzl

⁸ <https://www.metmuseum.org/ru/essays/the-bauhaus-1919-1933>

geliştirilen aydınlatma armatürleri, Bauhaus binasını ve bazı öğretim üyesi lojmanlarını aydınlatmıştır. Marianne Brandt, metal işleme stüdyosuna katılan ilk kadın tasarımcı olarak dikkat çekmiş ve 1928'de László Moholy-Nagy'nin yerine stüdyo yöneticiliğini üstlenmiştir⁹. Tasarımlarının çoğu, Bauhaus estetiğinin ikonik ifadeleri hâline gelmiştir. Heykelsi ve geometrik biçimli gümüş ve abanoz çaydanlığı, her ne kadar seri üretime geçmemiş olsa da, hem Brandt'in akıl hocası Moholy-Nagy'den aldığı etkileri hem de Bauhaus'un endüstriyel form ve işlevselliğe verdiği önemi yansıtmaktadır. Nesne, damlatmayan ağızlığı ve ısıya dayanıklı abanoz sapı gibi detaylarla kullanım kolaylığı ve işlevselliğe özel bir özen gösterilerek tasarlanmıştır.

Bauhaus, hem güzel sanatlar hem de tasarım eğitiminin unsurlarını birleştirmişti. Müfredat, farklı sosyal ve eğitimsel geçmişlere sahip öğrencileri, daha uzmanlaşmış çalışmalara hazırlık olarak malzeme, renk teorisi ve biçimsel ilişkiler üzerine çalışmalara yönelten bir ön dersle başladı. Bauhaus'ta öğrenciler, atölyelere kabul edilmeden önce Johannes Itten, Josef Albers ve László Moholy-Nagy tarafından verilen altı aylık bir ön derse tabi tutulmuşlardır. Marangozluk, metal, çömlek, vitray, duvar resmi, dokuma, grafik, tipografi ve sahne sanatlarından oluşan atölyelerde, öğrencilere genellikle iki kişi eğitim vermiştir. Okulda ders veren öğretmenlerden; Paul Klee vitray ve resim, Wassily Kandinsky duvar resmi, Lyonel Feininger grafik sanatları, Oskar Schlemmer sahne sanatları ve heykel, Marcel Breuer iç mekân, Herbert Bayer tipografi ve reklamcılık, Gerhard Marcks seramik ve Georg Muche dokuma öğretmiştir¹⁰.

Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius, endüstrileşmenin etkisiyle sanat ve zanaat arasındaki bağın zayıflamasına dikkat çekerek, bu ilişkinin yeniden güçlendirilmesini ve yeniçağ insanının bu değerler sistemi etrafında yeniden şekillendirilmesini hedeflemiştir. Bu doğrultuda Bauhaus, eğitim anlayışında, sanat ve tekniğin bir arada kullanılmasına öncelik verirken, el becerilerinin de bu sürecin temel bir unsuru olduğunu savunmuştur. Gropius'un “Sanat, zanaatın estetik ve kavramsal bir boyutta yüceltilmesi ve dönüşümüdür.” sözü, bu anlayışı en özlü şekilde ifade etmektedir (Celbiş, 2011:173). Farklı disiplinlerden bir araya gelen birçok sanatçı ve eğitmen, her şeyin temelinden,

⁹ <https://www.metmuseum.org/ru/essays/the-bauhaus-1919-1933>

¹⁰ <https://www.britannica.com/topic/Bauhaus>

biçim ve niteliklerden başlayarak yeniden ele alınması gerektiği fikrini benimsemişlerdir (Yaşar, 2019: 134). Ekspresyonist akımın başta gelen isimlerinden Itten, Schlemmer, Kandinsky ve Klee'nin rehberliğinde yapılan “sanatın temel unsurları ve farklı malzemelerin olanaklarını zorlayan deneysel çalışmalar”, bu dönemin karakteristik özelliği haline gelmiştir (Celbiş, 2011: 174). Klee'nin “Biçim Kuramı” ve Kandinsky'nin “Biçim ve Renk İncelemeleri” derslerinde, temel kompozisyon elemanları olan nokta, çizgi, düzlem ve hareket, yeniden değerlendirilmiş ve anlamları derinlemesine sorgulanmıştır (Forgacs, 2017: 178).

20. yüzyılın en önemli akımlarından biri olan Bauhaus, mimaride başlayan ve ürün tasarımından görsel iletişime kadar geniş bir yelpazeyi etkileyerek, modern bir tarzın temelini oluşturmuş, uygulamalı sanatlarla güzel sanatlar arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak, sanatı tasarım aracılığıyla günlük yaşama entegre etmeyi başarmıştır. Bauhaus'un Türkiye'deki etkisi, 1957 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun kurulmasıyla başlar. Bu okulun başına, Bauhaus kökenli Alman Prof. Adolf G. Schneck'in getirilmesiyle, 1971-1976 yılları arasında öğretim yönetmeliği ve müfredatında çağdaş bir eğitimin gerekliliklerine uygun düzenlemeler yapılmış ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, Güzel Sanatlar Fakültesi adı altında Marmara Üniversitesi'ne bağlanmıştır. Ayrıca, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Gazi Terbiye Enstitüsü, Köy Enstitüleri, Güzel Sanatlar Meslek Liseleri ile Güzel Sanatlar ve Uygulamalı Sanatlar Akademileri, Bauhaus akımının ilkelerini benimsemişler, çağdaş eğitimin öncüsü olmuşlardır (Bulat ve arkadaşları, 2014: 105, 120).

Türkiye'de, 1932 senesinde Ankara Gazi Enstitüsü Resim-İş Bölümünün kurulması ile sanat ve sanayiye birleştirme amacını güden bir eğitim modeli oluşturulmuştur. Bu okul, özerk sanatlar ile uygulamalı sanatları birleştirmenin ilk adımı olarak kabul edilir. Enstitünün başında bulunan İsmail Hakkı Baltacıoğlu, bir grup eğitmeni Almanya'ya eğitim almak üzere gönderir. Ülkeye dönen hocalar, Anadolu'nun çeşitli orta öğretim kurumlarına atanmışlar, sanat ile zanaat alanlarında modern ve zihnen gelişmiş yurttaşlar yetiştirmeyi amaçlamışlardır. Bu düşünceyle Türkiye genelinde halk evleri ve köy enstitüleri açılmıştır. Baltacıoğlu'nun öğrencisi olan İsmail Hakkı Tonguç ve Almanya'da Bauhaus'u inceleyen Hasan Ali Yücel, bu eğitim devriminin mimarları arasında yer almışlardır (Gadanaz, 2017:83).

1.1.Çalışmanın amacı ve yöntemi

Bu çalışmanın amacı, Bauhaus akımının Türk dokuma sanatı üzerinde nasıl bir etki bıraktığı ve Türkiye’de hangi sanatçıların bu akımdan nasıl etkilendiğini irdelemektir. Çalışma, literatürden elde edilen verilerin analizi ve yeniden düzenlenmesi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Ayrıca çalışmada, Bauhaus akımı ile ilgili görsel kaynaklar, dergiler ve kitaplar taranmış, yaptıkları resimlerle, Türk dokuma resim sanatında yer edinen Devrim Erbil, Burhan Doğançay, Zeki Faik İzer, Mustafa Aslier, Özdemir Altan ve Zekai Ormancı gibi sanatçılar örneklem olarak seçilmiştir.

2. Dokuma resim (Tapestry)

Dokuma resim (Tapestry), tarihsel olarak farklı coğrafyalarda, eski dönemlerden günümüze kadar üretilen ve çeşitli üsluplarda sanatsal değerlere sahip, atkı ve çözgü olmak üzere ikili iplik sistemi ile dokunmuş bir dokuma türüdür (Yalın ve Sipahioğlu, 2021:100). Tapestry kelimesi, Latince "*Tapete*" sözcüğünden türetilmiş olup; halı, duvar halısı, perde ya da örtü anlamlarına gelir. Dolayısıyla bu kelime; dokuma, işleme gibi çeşitli duvar süslerini, döşemelik kumaşları veya örtüleri tanımlamak için kullanılan genel bir terimdir (Rhodes, 1973:9). Özay, Tapestry kelimesini Türkçe’de "dokuma resim" veya "duvar halısı" olarak ifade etmiştir (Özay, 2001:2). Duvar halısını tanımlamak için kullanılan bir diğer terim ise "Goblen"dir (Ergür, 2002:93). Bazı kaynaklar, “Gobelin” teriminin “Tapestry” kelimesiyle bağlantısının, Fransa’da Gobelin ailesi tarafından üretilen ünlü tapestry dokumalarından kaynaklandığı ifade etmektedir (Özay, 2001:3). Günümüzde dokunmuş birçok dokuma resim (tapestry) örneği; Louvre müzesi, Versailles sarayı, Milano Poldi Pezzoli Müzesi ve Grande Museo del Duomo di Müzesi gibi birçok müze ve saraylarda sergilenmektedir (Şekil 1, 2).

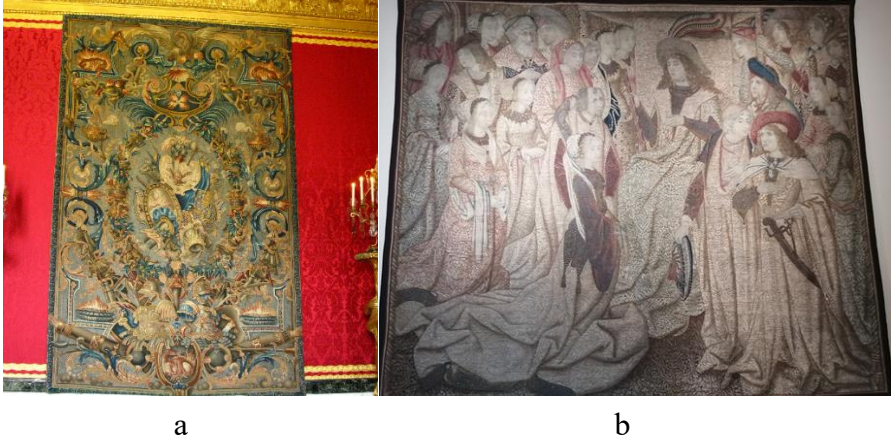


Şekil 1: a.Louvre müzesinde sergilenen bir tapestry, Paris (Fotoğraf: Elif Aksoy), b. Grande Museo del Duomo di Milano'dan bir tapestry örneği (Fotoğraf: Elif Aksoy)

Tarih boyunca, dokuma resim üreten pek çok medeniyet, kendi kültürel değerlerini yansıtan motifler tasarlamış ve bu motifleri, dokumalarında geleneksel hale getirmiştir. Ancak, 13. yüzyıldan itibaren Avrupa'da üretilen dokuma resimlerin, kompozisyon çeşitliliği ve zengin görsel öğeler bakımından diğer coğrafyalardan ayrıldığı görülmektedir. Soylu ailelerin, varlıklı tüccarların ve politik figürlerin yoğun ilgisi sayesinde dokuma resim sanatı, Avrupa'da yüzyıllar boyunca önemini büyük ölçüde korumuştur.

Bu sanatın gelişmesinde birkaç temel etken bulunmaktadır:

Dokuma resimler, Kraliyet ve aristokrat ailelerde hem dekoratif hem de statü göstergesi olarak büyük talep görmüştür. 14. ve 15. yüzyılda dokuma tekniklerinin ilerlemesi, dokuma resimlerde daha ince detayların işlenmesini sağlamıştır. 15. ve 16. yüzyılda, özellikle Flandre bölgesi (Brugge, Brüksel, Arras gibi şehirler) Avrupa'nın en önemli dokuma merkezlerinden biri haline gelmiştir.



Şekil 2: a. Versailles Sarayından bir tapestry, Paris (Fotoğraf: Elif Aksoy), b. Poldi Pezzoli Müzesinden bir tapestry, Milano (Fotoğraf: Elif Aksoy)

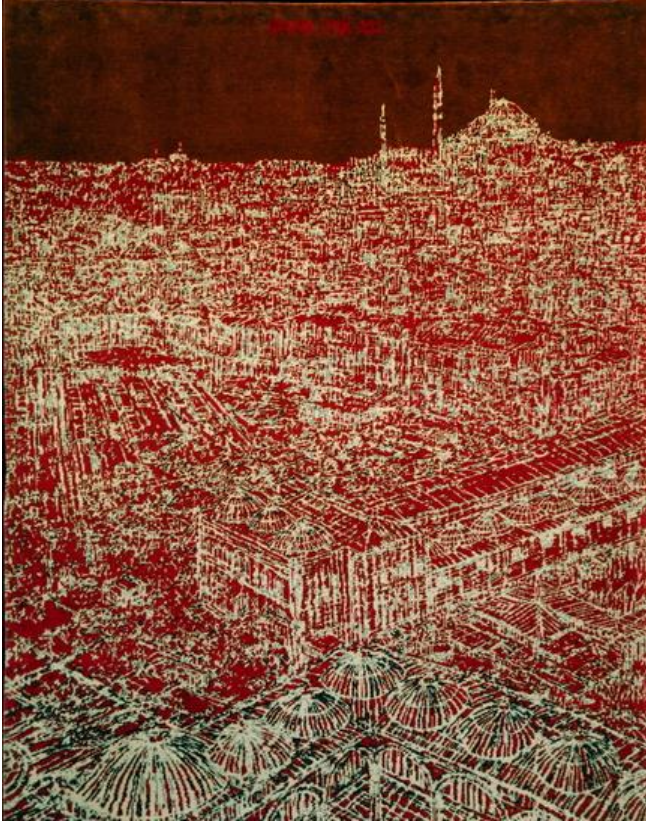
3. Türkiye’de dokuma resim temsilcileri ve Bauhaus’un etkileri

Türkiye’de 1970’li yıllarda başlayan dokuma resim çalışmaları, Jean Lurçat’ın katkılarıyla Türkiye’de tanınmaya başlamıştır. Jean Lurçat, 1962 yılında düzenlenen Lausanne Tapestry Bienali’nde gerçekleştirdiği modern tapestry uygulamalarıyla, duvar resmi dokumalarına farklı bir anlayış kazandırmış, materyal kullanımında, tekniklerde ve biçimlerde geliştirdiği yeniliklerle çağdaş lif sanatına önemli katkılarda bulunmuştur (Acar, 2013: 51,59).

Dokuma resim sanatının önde gelen temsilcilerinden olan Devrim Erbil, soyut sanata ve özellikle İstanbul manzaralarının, tasvirlerine olan benzersiz yaklaşımıyla tanınan Türkiye'nin en önde gelen çağdaş sanatçılarından biri olmuştur. 17 Eylül 1937’de, Uşak kentinde doğan Erbil, eserlerinde, genellikle İstanbul'un ikonik silüetini, İstanbul Boğaz'ını, camilerini ve canlı sokaklarını tasvir eder (Şekil 3, 4). Erbil'in detaylı desenleri ve tekrar eden çizgileri, Bauhaus'un minimal geometrik estetiğini çağrıştırmaktadır. Bauhaus hareketinin modern mimariye yaptığı vurguyla, Erbil'in şehir dokularına (özellikle İstanbul'a) dair eserleri arasında kavramsal bir paralellik kurmak mümkündür.

Sanatçının eserlerindeki renk paletini incelediğimizde; özellikle İstanbul temalı eserlerinde kullandığı mavi, turuncu, yeşil ve sarı renkler, farklı bir duygu ve atmosfer yaratır. Mavi tonları, genellikle sakinlik ve huzur; turuncu ve sarı tonları ise, sıcaklık ve hareket hissi uyandırır. Eserlerinde monokromatik

yaklaşımlar (tamamen mavi veya tamamen kırmızı tonlarına odaklanan kompozisyonlar) sık görülür. Renkler, tekrarlayan desenlerle birlikte kullanıldığında, kompozisyonda dinamik bir ritim dikkat çeker. Erbil'in renk seçimleri, Türk sanatında kullanılan sıcak ve canlı renk tonlarının modern bir soyutlama anlayışıyla birleştiği bir denge yaratır. Devrim Erbil'in eserlerinde sıklıkla gördüğümüz mavi, turuncu, kırmızı gibi güçlü renkler, Bauhaus'un temel renk anlayışıyla örtüşmektedir. Çünkü Bauhaus da ana renkler (kırmızı, mavi, sarı) ve temel kontrastlardan beslenen bir akımdır. Ayrıca, Bauhaus renkleri ve tasarımları daha çok endüstriyel tasarım ve mimariyle bütünleşirken (nesneleri ve işlevleri vurgulamak), Devrim Erbil, eserlerinde tamamen sanatsal bir anlatımı (duygu ve atmosfer yaratmak) hedefler.



Şekil 3: Devrim Erbil'in eseri Dokuma Resim¹¹, 2009.

¹¹ <https://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=27>



Şekil 4: Devrim Erbil'in eseri, Dokuma Resim¹², 1991.



Şekil 5: Burhan Doğançay'ın eseri, Dokuma Resim, 1983 (Ateş, 2020: 506).

Dokuma resim sanatının diğer bir temsilcisi olan Burhan Doğançay, çalışmalarında "kent duvarlarını" ana tema olarak seçmiştir. Sanatçı, dünya

¹² <https://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=27>

genelinde yaptığı yüzü aşkın seyahatten ilham alarak; resim, grafik, baskı, tapestry dokumaları, heykel ve fotoğraf gibi farklı sanat dallarında birçok eser üretmiştir. Kent duvarları, onun çalışmalarında sürekli olarak tekrar eden bir konu haline gelmiştir. Doğançay, duvarları bir toplumun kültürel, sosyal ve politik izlerini yansıtan bir metafor olarak görmüş; bu yüzeyleri zamanın ve insan müdahalesinin bıraktığı izleri belgeleyen bir tarihsel anlatı olarak ele almıştır. Duvarlardaki yırtık posterler, grafitiler ve reklam afişleri, onun eserlerine hem belgesel bir nitelik hem de soyut bir estetik katmıştır. Sanatçı, kent duvarlarını farklı yöntemlerle yorumlayarak özgün bir anlatım oluşturmuştur. Kolaj, asamblaj ve fümaj tekniklerini eserlerinde uygulayan Doğançay, duvarlara kapı ve renk gibi çeşitli nesneler ilave ederek, estetik bir boyut kazandırmıştır (Demir ve Anbarpınar, 2017:611). Tasarımlarında duvar afişleri ve objelerinden yararlanmış, bu unsurları kompozisyonlarının temel yapı taşları haline getirmiştir. 1970-1980 yılları arasında kent duvarlarını kendine özgü bir üslupla "kurdele dizileri" şeklinde yeniden yorumlamıştır (Şekil 5,6). Bu dönemde, kolaj yerine düzgün kesilmiş kâğıt şeritleri ve bunların gölgelerinden oluşan, hat benzeri formları bir üslup olarak tercih etmiştir. Burhan Doğançay, 1983 yılında oluşturduğu “Kurdeleler ve Gölgeleri” adlı eserini, Fransa’nın Aubusson kentindeki Aymond Picaud atölyelerinde dokutmuştur. Bu seride, altı farklı desenin her birinden altı adet üretilmiş ve toplamda 36 parçalık bir kurdeleler serisi ortaya çıkmıştır. Bu eserler, 2005 yılında Fransa’da düzenlenen “Aubusson Duvar Halıları” sergisi kapsamında sanat severlerle buluşmuştur (Ateş, 2020: 506). Doğançay’ın Aubusson serisi, Temmuz 2010’da Londra’daki Victoria & Albert Müzesi’nin koleksiyonuna dahil edilmiş¹³, ayrıca Hamburg’daki Museum für Kunst & Gewerbe ile Zürih’teki Museum Bellerive koleksiyonlarında¹⁴ yer almıştır. Sanatçı, bu eserlerinde halı dokuma tekniği yerine kilim dokuma tekniğinin kullanılmasını tercih etmiştir. Malzeme ve teknik vurgusu ön planda olan bu çalışmalarda, çözgü iplikleri arasından atkı ipliklerinin farklı sıklıklarda geçirilmesi ile yüzeyde, özgün dokular oluşturulmuştur. Doğançay’ın eserlerinde doku önemli bir unsur olmuş, sanatçı; yıpranmış yüzeyleri,

¹³ <https://www.milliyet.com.tr/pembenar/dogancay-in-eserleri-victoria-albert-ta-1268704>

¹⁴ <https://www.sondakika.com/kultur-sanat/haber-14-aralik-10-kurdele-halilar-avrupa-muzelerinde-2415507/>

soyulmuş afişleri ve katmanlı dokuları, eserlerinde sıkça kullanmıştır. Bu dokular, güçlü bir renk paletiyle birleşerek eserlerine canlılık katmıştır.



Şekil 6: Burhan Doğançay'ın eseri, Dokuma Resim¹⁵, 1986

Bauhaus, 20. yüzyılın başlarında sanat ve tasarımı birleştirerek modernist bir yaklaşım geliştirmiştir. Burhan Doğançay da 20. yüzyılın ikinci yarısında modernist sanatın etkilerini taşıyan eserler üretmiştir. Bauhaus akımının temel anlayışlarından biri, sanatın sadeleşmesi, geometrik formların ve soyutlamanın ön plana çıkmasıdır. Doğançay'ın özellikle "Ribbons" serisi, Bauhaus'un estetik anlayışıyla paralellik gösteren sade ve akışkan formları içermektedir. Ayrıca tasarımdan çok sanatın kendisine odaklanmış olan Doğançay, özellikle kent estetiği ve duvar sanatı gibi konulara yönelmiş ve eserlerinde daha çok sosyolojik ve politik katmanları işlemiştir. Sanatçının "Duvarlar" serisi, toplumun hafızasını, sokak kültürünü ve şehirlerin dönüşümünü anlatmaya çalışmıştır. Şehir duvarlarında katmanlı renk geçişleri, yıpranmış afişler ve sokak yazıları aracılığıyla ortaya çıkan organik ve rastlantısal renk kullanımı, görsel açıdan Bauhaus paleti ile belirli paralellikler

¹⁵ <https://dogancaymuseum.org/burhan-dogancay/>

göstermektedir. Her iki yaklaşım da, modern sanat anlayışını temel almasına rağmen, Doğançay'ın üretimi daha çok toplumsal hafıza, kent estetiği ve belgesel nitelikli bir sanat pratiği üzerine inşa edilmiştir. Buna karşılık, Bauhaus hareketi fonksiyonellik, minimalizm ve tasarım odaklı bir yöntem benimseyerek, estetik ile işlev arasında sistematik bir ilişki kurmayı hedeflemiştir.

Dokuma resim sanatının önemli temsilcilerinden Zeki Faik İzer, eserlerinde coşku, ritim ve dinamizmi bir arada yansıtarak güçlü bir sanatsal etki yaratmıştır. Yurt dışı atölye deneyimleri ve Sanayi-i Nefise yıllarındaki hocalarının etkisi, sanatçının dışavurumcu eğilimlere yönelmesinde belirleyici olmuştur. Sanatçının eserlerinde izlenimci, fovist ve dışavurumcu esintiler, dönem dönem belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Beral Madra'nın da belirttiği gibi Zeki Faik İzer, İbrahim Çallı atölyesinde aldığı eğitimin ardından Paris'te eğitimine devam etmiş ve uluslararası sanat çevrelerinden etkilenmiş ve sanatında desene büyük önem vermiştir. 1930'lu yıllarda, çıplak figür temalı eserlerle başlayan ve figür deformasyonuna dayalı biçimsel çözümlemelerle şekillenen çalışmaları, 1950'lerden itibaren nesneden bağımsız ve non-figüratif bir yaklaşıma yönelmiştir (Burunsuz, 2021: 130). Bu dönemde, çizgi ve rengin uyumlu birlikteliği, canlı ve dinamik bir kompozisyon anlayışıyla soyut bir ifade tarzına evrilmiştir. Sanatçının üretimi, resimden halı tasarımlarına kadar uzanan geniş bir yelpazede gerçekleşmiş, ancak bu süreçte çizgi, renk ve leke gibi temel unsurları, kendi özgün anlatım tarzının dışına çıkmadan, kullanmaya özen göstermiştir. Gerçekçi yaklaşımlarla başlayan eser anlayışı, zamanla soyut sanatta, ideal ifade biçimine ulaşmıştır. İzer, eserlerinde doğanın hiçbir biçim ve görüntüsünü anımsatmayan, dış görünümünden tamamen arındırılmış renk lekelerini, önceden planlanmamış ve hesaplanmamış bir izlenim verecek şekilde tuvale uygulamıştır. Bu teknik, çağdaş sanatın önemli akımlarından biri olan taşızım (lekecilik) ile örtüşen bir tarz oluşturmuştur¹⁶(Şekil 7,8).

¹⁶ <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/zeki-faik-izer-hayati-ve-eserleri/>



Şekil 7: Zeki Faik İzer, Soyut kompozisyon, Dokuma Resim, 1982 (Uysal, 2020: 32)



Şekil 8: Zeki Faik İzer, Selçuklu Kartalı, Dokuma Resim, 1984 (Uysal, 2020: 33)

Zeki Faik İzer'in eserlerinde coşku, devinim, ritim ve dinamizm gibi estetik unsurlar belirleyici bir konuma sahiptir. Sanatçının üretimlerinde, gerçeklikten bilinçli bir uzaklaşma, içgüdüsel biçim deformasyonu ve gerçekliğin bireysel yorumlarla yeniden yapılandırılmış halleri sıkça gözlemlenmektedir. İzer, çizgilerin yapay veya dekoratif bir estetiğe dönüşmesini tercih etmek yerine, rengi ifade edici bir araç olarak kullanmayı seçmiş; dışavurumcu bir yaklaşımı benimseyerek, dinamik ve yoğun renklerle ruhsal ve psikolojik dünyasını görsel düzlemde aktarmıştır. Paris ve Türkiye'de bulunduğu dönemlerde, modern sanat akımlarından etkilenen Zeki Faik İzer, eserlerinde Bauhaus akımında da ön plana çıkan geometrik formları, soyutlamaları ve dinamik kompozisyonları kullanmıştır¹⁷.

Bauhaus sanatçıları, görsel ifadelerinde sade, net ve vurgulu renk paletlerini benimserken; Zeki Faik İzer de eserlerinde canlı renkler ve güçlü kontrastlar kullanarak bu yaklaşımı kendi pratiğine taşımıştır. Özellikle İzer'in geometrik soyutlama tarzındaki yapıtlarında renklerin etkisi ön plana çıkarılmış, biçim ve rengin kompozisyon üzerindeki dominant rolü vurgulanmıştır. Bu bağlamda, her iki sanatsal yaklaşım da modernist anlayışı, geometrik soyutlama ilkesini ve renklerin ifade gücünü etkin biçimde kullanma noktasında önemli benzerlikler göstermektedir. Bununla birlikte, iki sanat hareketi arasında felsefi ve işlevsel düzeyde önemli farklılıklar mevcuttur. Bauhaus, sanatı günlük hayatla bütünleştirmeyi ve tasarım disiplinleriyle entegre etmeyi amaçlayan, evrenselci, rasyonel ve teknik bir anlayışı benimsemiştir. Oysa Zeki Faik İzer, odağını tamamen plastik sanatlar, yani resim sanatı ekseninde tutmuş ve tasarımla doğrudan bir ilişki kurmamıştır. İfade tarzı açısından bakıldığında, İzer'in eserlerinde daha şiirsel, lirik ve duygusal bir anlatım öne çıkarken; Bauhaus sanatında minimalist, nesnel ve teknik bir tavır baskındır. Evrensel modernizmi savunan Bauhaus yerel öğelerden kaçınırken, İzer bazı çalışmalarında Anadolu motiflerini, halk sanatını ve yerel unsurları modernist bir üslupla yorumlayarak kültürel bağlamı eserlerine dahil etmiştir.

Türk sanatının önemli isimlerinden biri olarak tanınan, çağdaş grafik sanatının Türkiye'deki öncülerinden biri olan Mustafa Aslier; ressam, grafik sanatçısı ve eğitimci olup, hem sanatıyla hem de öğretmenlik kariyeriyle Türk

¹⁷ <https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/zeki-faik-izerin-cesur-soyutlamalari>

sanat dünyasında derin izler bırakmıştır. Geleneksel Türk sanatı motiflerini ve unsurlarını çağdaş grafik teknikleriyle harmanlayarak, kendine özgü bir tarz yaratan sanatçı, Anadolu kültürüne farklı bir perspektif kazandırmıştır. Tablolarını yeniden değerlendirerek, dokuma eserler yaratmaya karar veren Aslier, kilim tekniğiyle dokuttuğu çalışmalarını “Kilim Dokuma Duvar Resmi” olarak adlandırmıştır. 1947-2010 yılları arasında ürettiği bu eserler, Marmara Üniversitesi’nde düzenlenen “Geçmişten İzler” adlı sergiyle sanatseverlerin beğenisine sunulmuştur. Tapestry dokumaları, Mustafa Aslier’in sanatsal mirasının önemli parçasını oluşturmaktadır. Bu eserler, geleneksel dokuma sanatına duyulan saygının modern yorumlarla yeniden hayata geçirilmesini sağlamış, aynı zamanda sanatçının yaratıcılığını ve yenilikçi ruhunu gözler önüne sermiştir.



Şekil 9: Mustafa Aslier, Ana kız, Dokuma Resim, 1986 (Taylan, 2023:1316)

Sanatçının eserleri, çarpıcı renk kullanımı ve dengeye dayalı kompozisyonlarıyla kurulu plastik dili ile dikkat çekmektedir. Kırmızı, siyah, mavi ve yeşil gibi temel renkler, sanatçının grafik çalışmalarında sıklıkla ön plana çıkan ve ifade gücünü artıran unsurlardır. Sanatsal üretiminde hem figüratif hem de soyut anlatım biçimlerine yer vererek estetik yelpazesinin genişliğini ortaya koyar. Eserlerin tematik içeriği, insan figürleri, doğa, kırsal yaşam ve gündelik hayata dair unsurları kapsayan zengin bir çeşitlilik arz eder. Özellikle Anadolu motiflerini kullanarak modern bir dokuma dili oluşturan sanatçı, bu alanda özgün bir konum elde etmiştir. Sanatçı, büyük ölçekli dokuma eserlerinde kırmızı, siyah ve doğal toprak tonlarının baskın olduğu bir paleti tercih etmiş; bu çalışmalar hem yerel hem de uluslararası sergi çevrelerinde kayda değer ilgi görmüş ve sanatsal değer kazanmıştır. Bu yaklaşım, sanatçının yerel kültürel mirası evrensel modernist bir üslupla başarıyla sentezlediğini göstermektedir (Şekil 9,10).



Şekil 10: Mustafa Ashier, Zeybek, Dokuma Resim, 1974 (Taylan, 2023:1320)

Mustafa Aslier'in sanatsal üretimi, özellikle linol baskı ve gravür çalışmalarında belirginleşen modernist ve soyut eğilimler sergilemektedir. Grafik sanatlarında biçim ve yüzey düzeni konularına verdiği önem, onun yaklaşımını Bauhaus'un disiplinli ve tasarım odaklı estetiğiyle birleştiren önemli bir paralellik teşkil eder. Nitekim Aslier'in bazı eserlerinde gözlemlenen soyut ve geometrik formlar, keskin hatlar ve düzenli yüzey kurgusu, Bauhaus'un biçim diline yakın bir estetik oluşturmaktadır. Bununla birlikte, iki yaklaşım arasında felsefi bir ayrım mevcuttur. Bauhaus, sanatı günlük yaşamla ve tasarımla birleştirerek fonksiyonelliği ön planda tutmuş ve tasarımcı-sanatçı ayrımını ortadan kaldırmayı hedeflerken, Mustafa Aslier grafik sanatlar alanında endüstriyel estetiği benimsemek yerine, daha çok sanatsal bir anlatım dili kullanarak bireysel ve özgün üretime odaklanmıştır. Bu durum, Aslier'in sanatı, pratik işlevsellikten ziyade bireysel ifade ve plastik değer üzerine konumlandığını gösterir. Renk anlayışı açısından ise, Aslier'in yaklaşımı yine Bauhaus ile ortak bir dil paylaşır; her iki ekolde de keskin konturlar ve grafiksel bir netlik görülmektedir.

Türk çağdaş sanatının öncü isimlerinden biri olan Özdemir Altan, sanatıyla modern ve geleneksel unsurları harmanlayarak, yenilikçi ve özgün bir ifade dili oluşturmuştur. Çalışmaları, hem figüratif hem de soyut anlatımları içeren dinamik ve katmanlı kompozisyonlarla tanınır. Altan; resim, dokuma (tapestry), kolaj ve kavramsal sanat gibi çok çeşitli teknik ve malzemeleri kullanarak, Türk sanatını uluslararası alana taşımıştır (Şekil 11, 12). Türkiye'de dokuma ve tekstil sanatının modern dönemde gelişiminde, Özdemir Altan gibi sanatçıların etkisinin önemi büyüktür. Özdemir Altan, çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden biri olarak, dokuma resim sanatına yeni bir perspektif kazandırmıştır. Özellikle resim ve tekstil arasındaki etkileşimi vurgulayan çalışmaları, bu alanın sanatsal potansiyelini genişletmiştir. Altan, sanat anlayışında geleneksel motifleri modern formlarla birleştirerek, dokuma sanatını yalnızca bir zanaat değil, aynı zamanda bir ifade aracı olarak konumlandırmıştır. Dokuma resim, onun öncülüğünde yalnızca estetik bir obje olmaktan çıkarak, çağdaş sanata dair anlatılar sunabilen bir mecra haline gelmiştir. Özdemir Altan'ın çalışmaları, dokuma tekniklerinin ve tekstil sanatının, klasik resimle nasıl birleştirilebileceğini gösteren ilham verici örnekler sunar. Onun eserleriyle dokuma sanatı, yeni nesil sanatçılar için farklı yorumlanabilir bir alan haline gelmiştir. Dolayısıyla sanatçı, bu sanat dalının

Türkiye’de hak ettiği yere ulaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu durum, Türkiye’de dokuma resmin yalnızca yerel bir gelenek değil, aynı zamanda uluslararası çağdaş sanat bağlamında değerlendirilebilecek bir alan olarak görülmesini sağlamıştır. Çalışmaları, soyut ve figüratif öğeleri harmanlayan dinamik bir yapıya sahiptir. Sanatçı, eserlerinde genellikle resim, kolaj ve dokuma gibi farklı disiplinleri birleştirerek sınırları zorlamış ve yenilikçi bir yaklaşımla sanatını uluslararası bir boyuta taşımıştır. Katmanlı anlatımlarıyla bilinen sanatçı, eserlerinde çeşitli formları, renkleri ve dokuları bir araya getirerek, izleyiciye çok boyutlu bir görsel deneyim sunar.



Şekil 11: Özdemi Altan, Motosiklet kazası¹⁸, Dokuma Resim, 1977

Özdemi Altan'ın sanatsal pratiği, geleneksel sanat anlayışına karşıt modernist bir duruş sergilemesi bakımından Bauhaus akımı ile ortak bir zeminde buluşur. Her iki yaklaşım da, sanatta biçimsel yenilikleri ve çağdaş ifade biçimlerini benimsemiştir. Ancak, Bauhaus endüstri ve tasarım ile sanatı birleştirerek sanayi çağına özgü işlevsel ve rasyonel bir estetik geliştirmeye odaklanırken; Özdemi Altan, geleneksel formlardan bilinçli olarak uzaklaşarak

¹⁸ <https://www.alifart.com/ozdemr-altan-1931-273553/>

daha çağdaş ve deneysel bir sanatsal yol izlemiştir. Biçim dili açısından ise yakınlaşmalar mevcuttur; zira Bauhaus akımı soyut ve geometrik formları temel almıştır ve Özdemir Altan da eserlerinde zaman zaman soyut anlatımlara ve geometrik öğelere yer vermiştir. Ayrıca, Bauhaus sanatçılarının renk ve kompozisyon konularında yaptığı kapsamlı deneyler gibi, Özdemir Altan da renkleri ve kompozisyonu özgün bir üslupla kullanan ve plastik araştırmalar yapan çağdaş sanatçılar arasında yer almıştır.

Özdemir Altan'ın sanatsal üretimi, çarpıcı renk kullanımı ve dinamik kompozisyonlar vasıtasıyla güçlü bir görsel etki yaratmasıyla karakterize edilir. Sanatçı, rengi yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda izleyici üzerinde güçlü bir etki uyandırmayı hedefleyen temel bir anlatım aracı olarak kullanmıştır. Altan'ın kendine özgü teknik yaklaşımı, özellikle tapestry (duvar halısı) çalışmalarında belirginleşir; bu eserlerde kolaj tekniğine yakın bir yöntem benimseyerek katmanlı dokular ve karmaşık kompozisyonlar inşa eder. Çeşitli renk ve şekillerin bir araya gelmesiyle oluşan çok katmanlı anlatımlar, izleyiciyi eserin plastik detaylarını keşfetmeye davet eden bir görsel zenginlik sunar. Sanatçı, görsel zenginliğin yanı sıra kavramsal derinliği de eserlerine taşıyarak, çağdaş Türk sanatının en yaratıcı ve yenilikçi temsilcilerinden biri haline gelmiştir. Altan'ın önemi, yalnızca sanatsal üretimiyle sınırlı kalmamış; aynı zamanda sanat eğitimi ve teorisine sağladığı önemli katkılarla da pekiştirilmiştir. Eserleri, Türk sanatının uluslararası platformlarda tanınmasına katkıda bulunmuş ve yeni kuşak sanatçılar için ilham verici bir kaynak teşkil etmiştir.

Özdemir Altan'ın sanatsal pratiği ile Bauhaus akımı arasında, özellikle renk paleti ve biçimsel tercihler konusunda belirgin benzerlikler bulunmaktadır. Bauhaus'un temel renkleri olan kırmızı, mavi ve sarı gibi canlı ve birincil renkler, Altan'ın eserlerinde de yoğun biçimde kullanılmıştır; bu durum, özellikle sanatçının bazı soyut kompozisyonlarında, bu parlak ve belirgin renklerin ifade gücünü pekiştirmektedir. Altan da Bauhaus sanatçılarına benzer biçimde, kimi çalışmalarında soyut ve geometrik formları benimsemiş ve bu yönelimin, özellikle grafik ve tasarım disiplinine yakınlık gösteren eserlerinde belirgin biçimde etkisini ortaya koyduğu görülmektedir. Ancak, renklerin eser içindeki organizasyonunda temel bir felsefi ayrışma söz konusudur. Bauhaus'ta renkler, tasarım disiplinine uygun, matematiksel ve dengeli bir sisteme göre kurgulanırken; Özdemir Altan'ın eserlerinde

rastlantısal, dinamik ve spontane renk geçişleri gözlemlenir. Dolayısıyla, her iki yaklaşımın renk paletleri bazı açılardan benzerlik gösterse de, Bauhaus daha minimalist ve sistematik bir renk uygulamasına sahipken, Altan'ın yaklaşımı daha ekspresyonist ve özgür bir renk anlayışını yansıtmaktadır.



Şekil 12: Özdemir Altan eseri, Dokuma Resim

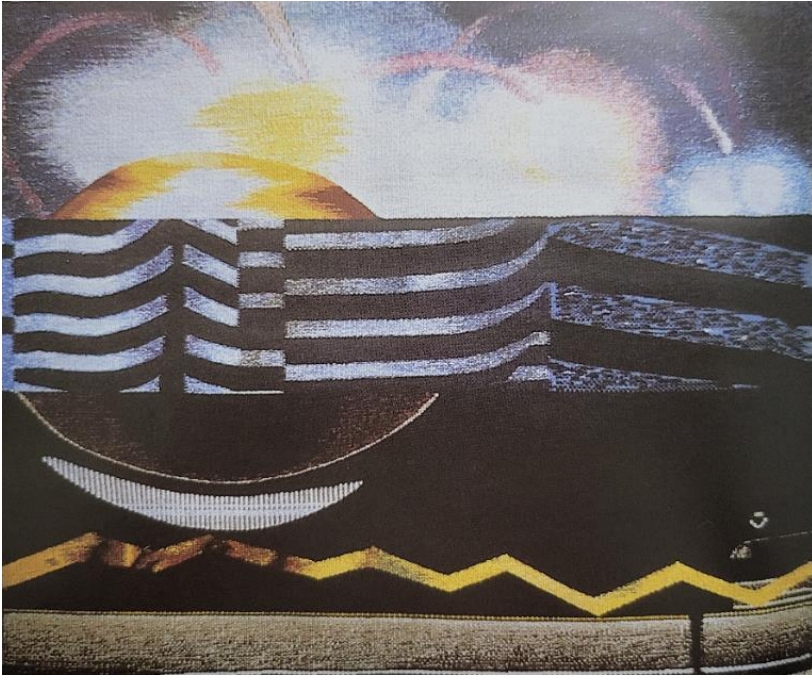
Zekai Ormancı, Türk sanat tarihi içerisinde özgün bir konuma sahip olup, özellikle dokuma ve çağdaş sanat disiplinlerini harmanlayan çalışmalarıyla tanınan önemli bir figürdür. Ormancı'nın sanatsal üretimi, geleneksel zanaat ile modern sanat anlayışını birleştiren yenilikçi yaklaşımlar sergileyerek hem estetik hem de kavramsal derinlik taşır. Sanatçı, Anadolu'nun köklü dokuma mirasını, modern sanatın soyut ve çağdaş yaklaşımlarıyla sentezleyerek benzersiz bir ifade dili yaratmıştır. Ormancı'nın eserleri, dokuma sanatını resimle bütünleştirerek çok katmanlı bir ifade sunar. Bu yaklaşım, dokuma yüzeyinin yalnızca dekoratif bir araç olmaktan öte, sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanılmasına olanak tanır. Eserlerinde soyut formlar, geometrik

desenler ve zaman zaman figüratif unsurlar bir arada bulunmakta; bu çok yönlülük, izleyiciye yalnızca görsel bir estetik değil, aynı zamanda derin anlamlar sunan zengin bir plastik dil oluşturmaktadır. Sanatçının bu sentezci tavrı, onun çağdaş Türk sanatındaki yerini sağlamlaştıran temel özelliklerdendir.

Zekai Ormancı'nın sanatsal üretiminde, renklerin çarpıcı kullanımı ve dinamik kompozisyonlar, temel özellikler olarak öne çıkar. Sanatçı, eserlerinde canlı tonlar, yumuşak geçişler ve kontrast renkleri ustalıkla kullanarak güçlü bir görsel etki yaratır. Bu dinamizm, yapıtlarına hem estetik hem de dokunsal bir boyut kazandırır. Ormancı'nın dokuma resimleri, geleneksel halı ve kilim dokuma tekniklerini modern bir sanat anlayışıyla yeniden yorumlama çabasının bir sonucudur. Bu eserlerde, kullanılan desenlerin yanı sıra renk ve dokuların özenli kurgusu dikkat çekicidir. Sanatçının yaklaşımı, doğal unsurların soyut bir dille ifade edilmesine dayanır. Bu bağlamda Ormancı, dokuma sanatını modern sanatla bütünleştirerek, bu alanda yeni anlatım biçimlerinin gelişmesine öncülük etmiş bir figürdür (Şekil 13,14).



Şekil 13: Zekai Ormancı eseri, Gerçek dışı, Dokuma Resim, 1985 (Özay, 2001: 161)



Şekil 14: Zekai Ormancı eseri, Kompozisyon, Dokuma Resim, 1976 (Özay, 2001: 160)

Zekai Ormancı ve Bauhaus ekolü sanatçıları, modern sanat anlayışına yakın estetik duruşları açısından ortak bir zeminde değerlendirilebilir. Özellikle soyut sanat ve minimal formların kullanımı bakımından, her iki yaklaşım arasında belirgin benzerlikler gözlemlenmektedir. Paul Klee, Wassily Kandinsky ve László Moholy-Nagy gibi Bauhaus sanatçılarının eserlerinde görülen soyut, geometrik ve renk odaklı yaklaşım, Ormancı'nın çalışmalarında da karşılık bulmaktadır. Her iki taraf da geleneksel renk kullanımının sınırlarını aşarak modernist ve deneysel bir tavır geliştirmiştir. Bununla birlikte, renk paletleri açısından bazı benzerlikler gözlemlense de, uygulama biçimleri ve işlevsellik açısından önemli farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Bauhaus, renkleri sistematik, geometrik ve işlevsel bir disiplin içinde kullanmayı amaçlarken; Ormancı, daha özgür, dokulu ve sanatsal bir yaklaşım benimsemiştir. Bu farklılık, Bauhaus'un net ve düz renk anlayışı ile Ormancı'nın dokuma yüzeylerinden doğan katmanlı ve zengin renk dünyası arasında açık biçimde ortaya çıkmaktadır. Ormancı'nın önemi, yalnızca biçimsel paralelliklerle sınırlı değildir. Sanatçının Türk dokuma sanatına getirdiği yenilikçi yaklaşımlar ve

çağdaş sanat anlayışına yaptığı katkılar, onun sanat dünyasında merkezi bir konum edinmesini sağlamıştır.

4. SONUÇ

Sanat ve tasarım dünyasında köklü değişimlere yol açan Bauhaus akımı, 20. yüzyılın en önemli sanat hareketlerinden biri olarak kabul edilir. 1919'da Almanya'da Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulu, sanat ve zanaatı birleştirerek modern tasarımın temellerini atmıştır. Mimari, tipografi, endüstriyel tasarım ve tekstil gibi birçok alanda etkili olan bu akım, işlevsellik ve estetiği bir arada sunma fıkriyle hareket etmiştir.

Bauhaus hareketi, özellikle dokuma sanatı alanında kayda değer bir devrim gerçekleştirmiştir. Okulun tekstil atölyeleri, dönemin kadın sanatçılarının ön plana çıkmasına olanak tanımış ve geleneksel dokuma tekniklerini modern formlarla birleştirerek sanatsal alanda yeni bir perspektif oluşturmuştur. Bu atölyeler, sanatsal üretimi endüstriyel yaklaşımla el işçiliğini sentezleyen bir anlayışla yürütmüş, bu sayede Bauhaus'un etkisi tekstil sanatında kalıcı ve dönüştürücü bir nitelik kazanmıştır. Bu sentezci yaklaşım, dokumanın yalnızca zanaat değil, aynı zamanda bağımsız bir sanat disiplini olarak kabul edilmesinde kritik bir rol oynamıştır.

Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren, Türk ressamlar modern sanat akımlarının etkisi altında kalarak dokuma ve tekstil sanatını çağdaş bir ifade formunda ele almaya başlamışlardır. Bu yaklaşım, geleneksel zanaat tekniklerinin modernist biçim dili ve plastik değerlerle sentezlenmesine zemin hazırlamış, böylece Türk dokuma sanatı alanında yenilikçi bir dönemin kapısını aralamıştır.

Türk dokuma resim sanatçıları arasında Devrim Erbil, Burhan Doğançay, Zeki Faik İzer, Mustafa Aslıer, Özdemir Altan ve Zekai Ormancı gibi isimler, geleneksel dokuma tekniklerini modern sanat anlayışıyla harmanlayan öncü sanatçılar olarak öne çıkmaktadır. Bu sanatçılar, yaptıkları çağdaş ve soyut çalışmalar ile Bauhaus'un biçimsel ve renk anlayışıyla benzer şekilde ilerlemişlerdir. Ayrıca, geleneksel dokuma sanatını modern sanata uyarlayan bu sanatçılar, dokuma sanatını yalnızca işlevsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda bir resim sanatı olarak ele almışlardır.

KAYNAKÇA

- Acar, S. (2013) Tapestry Geleneğinden Lif Sanatına Geçiş Sürecinde Jago Buic ve Sanatsal Çalışmaları, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı: 9, 55-65.
- Ateş, Ö. (2020). Resimde Gölgenin Kullanımı ve Burhan Doğançay'ın Yapıtlarında Gölge, Ankara Hacı Bayram Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, S. 26, s. 497-535.
- Bulat, S., Bulat, M. ve Aydın, B. (2014). Bauhaus Tasarım Okulu, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 18, s. 105-120.
- Burunsuz, M. (2021). Çizgi, Renk ve Leke Bağlamında Zeki Faik İzer Eserleri, Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 10.18603/sanatvetasarim.1048590
- Celbiş, Ü. (2011). Bauhaus'un Alman tasarım kültürüne etkileri, Bauhaus: Modernleşmenin tasarımı. (Der: Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu), İletişim Yayınları.
- Demir, R. ve Anbarpınar, E. (2017). Burhan Doğançay Sanatında Kent Duvarları, 4. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu, Niğde.
- Forgacs, E. (2017). Bauhaus 1919-1933. Tümertekin, A. (Çev.). İstanbul: Janus Yayınları
- Gadanaz, A. (2017). Avrupa Tapestry Dokumalarında, Bauhaus Okulu ve Türk Dokuma Sanatına Olan Etkileri, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.
- Özay, Sühandan (2001). Düünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Rhodes, Mary (1973). Small Woven Tapestries. London: B.T. Batsford Limited.
- Taylan, M. (2023). Dokuma Resim (Tapestry) Sanatında Mustafa Aslier Örneği, Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD), ISSN:2148-9963.
- Uysal, Ç. 2020. Soyutlamacı Yaklaşımın Çağdaş Türk Resminde Karşılıkları: Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Mersin.

- Yalın, S. ve Sipahioğlu, O. (2021). Dokuma Resim Sanatına Kilim Tekniği İle Fotogerçekçi Yaklaşım, Arış, Sayı:18, s.98-121.
- Yaşar, N. (2019). Bauhaus'dan Black Mountain Koleji'ne Anni Albers Dokumaları, Yüzüncü Yıl Sosyal Bilimler Enstitü Dergisi, Sayı: 44, s. 131-152.

İnternet Kaynakları

- URL 1, <https://en.wikipedia.org/wiki/Bauhaus?utm>
- URL 2, <https://www.metmuseum.org/essays/the-bauhaus-1919-1933>
- URL 3, <https://www.metmuseum.org/essays/the-bauhaus-1919-1933>
- URL 4, <https://bauhaus-dessau.de/en/venues/bauhaus-building>
- URL 5, <https://www.bauhaus.de/en/research/publications/musikerinnen-und-musiker-im-umfeld-des-bauhauses/>
- URL 6, https://en.wikipedia.org/wiki/Gunta_St%C3%B6tzner
- URL 7, <https://www.metmuseum.org/ru/essays/the-bauhaus-1919-1933>
- URL 8, <https://www.metmuseum.org/ru/essays/the-bauhaus-1919-1933>
- URL 9, <https://www.britannica.com/topic/Bauhaus>
- URL 10, <https://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=27>
- URL 11, <https://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=27>
- URL 12, <https://www.milliyet.com.tr/pembenar/dogancay-in-eserleri-victoria-albert-ta-1268704>
- URL 13, <https://www.sondakika.com/kultur-sanat/haber-14-aralik-10-kurdele-halilar-avrupa-muzelerinde-2415507/>
- URL 14, <https://dogancaymuseum.org/burhan-dogancay>
- URL 15, <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/zeki-faik-izer-hayati-ve-eserleri/>
- URL 16, <https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/zeki-faik-izerin-cesur-soyutlamalari>
- URL 17, <https://www.alifart.com/ozdemr-altan-1931-273553/>

BÖLÜM 3

GÖRSEL KÜLTÜRDE KADINLARIN DİRENİŞ BİÇİMLERİ: SANAT, AKTİVİZM VE ANLATI¹

Doç. Dr. Özlem VARGÜN²

DOI: <https://www.doi.org/10.5281/zenodo.17961595>

¹ Bu makalede 17-19 Nisan 2025 tarihli II. Uluslararası Görsel İşitsel Kültürde Kadın Sempozyumu'nda özet olarak sunulmuş bildirinin genişletilmiş metnidir.

² Harran Üniversitesi, ozlemvargun@harran.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4803-5929

GİRİŞ

Görsel kültür, bireylerin dünyayı algılama biçimlerini, kimlik inşasını ve toplumsal aidiyetlerini şekillendiren en güçlü araçlardan biridir. İmgeler; sadece gösterim değil, aynı zamanda anlam üretme, yönlendirme ve iktidar ilişkilerini yeniden kurma pratiklerinin merkezindedir. Bu bağlamda, kadınların görsel kültürde nasıl temsil edildiği, sadece sanatsal bir mesele değil, aynı zamanda politik, toplumsal ve kültürel bir sorunsaldır. Kadın bedeni tarihsel olarak hem denetlenen hem de idealize edilen bir nesne olarak konumlandırılmış; bu durum, görsel temsiller aracılığıyla toplumsal cinsiyet rollerinin içselleştirilmesine zemin hazırlamıştır.

Kadınlar uzun süre boyunca eğitimden, hukuki temsilden ve mesleki alanlardan dışlanmış; yalnızca ev içi rollerle tanımlanmıştır. Aristoteles’in “kadın eksik kalmış bir erkektir” şeklindeki görüşü, Batı düşünce tarihinin kadın bedenine ve aklına bakışını özetler niteliktedir. Bu anlayış, sadece antik çağ felsefesiyle sınırlı kalmayıp, modern çağın bilimsel, sosyal ve hukuki yapıları içinde de yeniden üretilmiştir. Kadınların rasyonel düşünceye sahip olamayacağına dair inanç, onların eğitime erişimini, mülkiyet hakkını ve sanatsal üretimini engellemiş; kamusal alanda görünürlüklerini baskılamıştır. Sanat tarihinde bile kadın sanatçılar ya erkek adıyla üretmek zorunda kalmış, ya da eserlerine imza atmaları engellenmiştir.

Feminist kuram bu tarihsel dışlanmışlığı sorgularken, görsel temsillerin sadece pasif yansıtıcılar değil, aynı zamanda aktif biçimde toplumsal gerçekliği kuran yapılar olduğunu ortaya koyar. Laura Mulvey’in “male gaze” (erkek bakışı) kuramı, sinema başta olmak üzere tüm görsel kültür alanlarında kadınların erkek izleyiciye hitap eden nesneler olarak kurgulandığını göstermiştir. Judith Butler ise toplumsal cinsiyetin biyolojik bir gerçeklik değil, sürekli tekrar edilen bir performans olduğunu savunarak, görsel temsillerin bu performansların yeniden sahnelenme alanı olduğunu vurgular. Stuart Hall’un temsil teorisi ise, medyadaki her bir görüntünün ideolojik bir üretim olduğunu açıklar; bu bağlamda kadınların medya temsilleri de salt yansıtıcı değil, normatif birer araçtır.

Günümüzde bu hegemonik yapıların dönüşümünde sanat ve dijital medya alanları önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle feminist sanatçılar, medya aktivistleri ve dijital üreticiler, kadınların deneyimlerini görünür kılmak ve alternatif anlatılar üretmek için görsel kültürün olanaklarını dönüştürücü

şekilde kullanmaktadır. Barbara Kruger’ın “We Don’t Need Another Hero” adlı çalışması, geleneksel kahramanlık anlatılarını ters yüz eden bir görsel strateji olarak feminist sanatın gücünü gözler önüne serer. Bu eser, yalnızca erkek egemen temsil biçimlerini sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda kolektif kadın direnişinin özneleşme biçimini de simgeler.

Bu makale, feminist kuramsal zemin üzerinde yükselen bir analizle, kadınların görsel kültürde nasıl direniş stratejileri geliştirdiğini ve bu stratejilerin toplumsal cinsiyet normlarını nasıl dönüştürdüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın kapsamı; sinema, dijital medya, sokak sanatı ve görsel sanatlar gibi mecralarda kadınların temsiliyet biçimlerini; Mulvey, Butler, Hall ve bell hooks gibi düşünürlerin kuramlarıyla ilişkilendirerek değerlendirmeyi içermektedir. Görsel anlatılar, sadece sanat nesneleri değil, aynı zamanda politik müdahale araçları olarak da ele alınmaktadır. Bu yönüyle çalışma, feminist sanatın ve iletişimsel aktivizmin, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine karşı nasıl bir direnç hattı oluşturduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir.

Kuramsal Çerçeve

Bu çalışma, kadınların görsel kültürdeki direniş biçimlerini anlamlandırmak ve çözümlemek amacıyla üç temel kuramsal yaklaşımı referans almaktadır: Judith Butler’ın performatif kimlik kuramı, Laura Mulvey’in erkek bakışı (male gaze) kuramı ve Stuart Hall’un temsil teorisi. Bu üç kuramsal perspektif, hem görsel temsilin ideolojik doğasını açığa çıkarmakta hem de kadınların özneleşme mücadelelerine teorik bir zemin sunmaktadır.

Judith Butler: Toplumsal Cinsiyetin Performatifliği ve Direnişin Olanakları

Judith Butler, *Gender Trouble* (1990) adlı çalışmasında toplumsal cinsiyetin sabit, özsel bir kimlik değil; tekrar eden söylem ve kültürel pratikler aracılığıyla kurulan bir performans olduğunu savunur. Ona göre toplumsal cinsiyet, “kültürel olarak kurulan bir kimliktir ve bu kurulum da zaman içinde tekrarlanan eylemlerle gerçekleştirilir” (Butler, 1990, s. 25). Bu bağlamda “kadın” ya da “erkek” olmak, doğuştan gelen bir gerçeklikten çok, toplumsal normların etkisiyle şekillenen bir süreçtir.

Butler’ın düşüncesinde önemli bir kavram da “parodi”dir. Cinsiyet performansının tekrarlarla sürdüğü anlayışı, bu tekrarların her zaman kusursuz olmadığını; zaman zaman normu bozduğunu, kırdığını ve dönüştürebileceğini gösterir (Butler, 1990, s. 176–177). Parodileştirme sayesinde birey, normatif toplumsal cinsiyet rollerini ironik ya da alternatif biçimlerde yeniden üreterek hegemonik yapıya karşı durabilir.

Butler bu kuramını *Bodies That Matter* (1993) adlı çalışmasında daha da derinleştirerek, toplumsal cinsiyetin yalnızca kültürel değil, aynı zamanda bedensel ve söylemsel olarak da kurulduğunu belirtir (Butler, 1993, s. 2–3). Bu anlayış, görsel kültür çalışmalarında bedenin bir gösterge sistemi olarak nasıl işlediğini kavramak açısından son derece kritiktir.

Görsel temsillerde kadın bedeninin tek boyutlu, eril normlara hizmet eden imge olarak sunulmasına karşı; queer estetik, post-feminist anlatılar ve interseksüel temsiller giderek daha fazla görünürlük kazanmakta ve toplumsal cinsiyetin esnekliğini vurgulamaktadır. Örneğin, sanatçılar bedenin doğallaştırılmış sınırlarını bozarak, normatif kadınlık tanımlarını sorgulayan işler üretmektedir. Bu yönüyle Butler’ın performatif kimlik kuramı, görsel kültürdeki feminist ve queer anlatıları hem teorik olarak beslemekte hem de bu anlatıların politik gücünü kavramsallaştırmaktadır.

Butler, *Undoing Gender* (2004) adlı çalışmasında toplumsal cinsiyetin “yaşanabilir bir hayat kurma” ile ilişkisini vurgular (Butler, 2004, s. 1–2). Ona göre bazı kimlikler, kültürel normlarca tanınabilir ve kabul edilebilirken; bazıları reddedilir, silinir ya da “yaşanamaz” olarak kurgulanır. Dijital feminizmde ortaya çıkan #MeToo ve #BenDeAnlatıyorum gibi anlatılar, bu görünmezliğe karşı çıkış biçimleridir. Kadınların sessizleştirilmiş deneyimlerini kolektif hafızaya dönüştürmeleri, Butler’ın performatifliğin direniş potansiyeline ilişkin vurgusuyla örtüşür (Butler, 2004, s. 217).

Butler’ın yaklaşımı, görsel kültür içerisinde kadınların özneleşme mücadelelerini anlamak için güçlü bir teorik araç sunar. Kadınlar, temsilde yalnızca görünür olmak için değil, görünürlüğün biçimini dönüştürmek için de mücadele etmektedir. Bu mücadele, toplumsal cinsiyetin “doğal” bir gerçeklik değil, değiştirilebilir bir inşa süreci olduğunu tekrar tekrar hatırlatır. Aşağıdaki tablo, Butler’ın performatif kimlik kuramının farklı medya biçimlerindeki uygulamalarını somut örneklerle sunmaktadır.

Tablo 1. Performatif Kimlik Kuramı Bağlamında Disiplinlerarası Temsil Biçimleri

Alan	Örnek	Performatif Kimlikle İlişkisi
Sanat	Marina Abramović	Bedenin sınırlarını sorgulamak
Queer Performans	Drag sanatçıları	Cinsiyetin tekrar edilen bir yapı olduğunu göstermek
Medya	Pose dizisi	Kimliğin sahnelenerek inşa edilmesi
Müzik	Lady Gaga	Cinsiyetin performansa dönüştürülmesi
Video Sanatı	Ana Mendieta	Beden ve doğa ile kimlik üretimi

Tablo 1 de Performatif Kimlik Kuramı Bağlamında Disiplinlerarası Temsil Biçim örnekleri verilmiştir. Judith Butler’ın toplumsal cinsiyetin sabit bir kimlik değil, tekrarlanan eylemler yoluyla kurulan bir performans olduğunu ileri süren yaklaşımı; çağdaş sanat, medya, müzik ve queer kültürde geniş yankı bulmuştur. Aşağıdaki tablo, farklı disiplinlerde yer alan sanatçı ve eserlerin bu kuramsal çerçeveye nasıl ilişkilendiğini ortaya koymaktadır. Marina Abramović, bedenin dayanıklılığını test eden performanslarında fiziksel sınırları zorlayarak sabit kimlik algısını sorgular. Özellikle “Rhythm” serisinde, izleyici ile bedensel etkileşim üzerinden özne-nesne ilişkisini ters yüz eder. Bu yönüyle Abramović’in sanatı, Butler’ın toplumsal cinsiyetin bedensel performanslar üzerinden kurulduğuna dair tezini somutlaştırır (Jones, 1998, s. 162). Drag sanatçıları, maskülen ve feminen kimlik kalıpları arasında geçiş yaparak, cinsiyetin doğuştan gelen değil; kültürel olarak sahnelenen bir yapı olduğunu görünür kılar. Bu pratik, Butler’ın “parodileştirme” (parody) kavramı ile birebir örtüşür. Çünkü drag performansları, cinsiyet normlarını taklit ederken aynı zamanda onların altını oyma potansiyeli taşır (Butler, 1990, s. 176–177). Pose dizisi, 1980’ler New York balo kültürünü merkeze alarak queer bireylerin sosyal kimliklerini nasıl sahnelediklerini gözler önüne serer. Dizideki karakterler, ataerkil ve heteronormatif sistem tarafından reddedilen

kimlikleri dans, moda ve temsil yoluyla yeniden üretir. Bu, Butler’ın toplumsal cinsiyetin görünürlükle ve tanınma arzusuyla ilişkili olduğuna dair düşüncelerini destekler (Butler, 2004, s. 2). Lady Gaga, sahne kişiliği ve görsel diliyle cinsiyetin sabitliğine karşı çıkan ikonik figürlerden biridir. Kılık değiştirmeleri, queer görsel dil kullanımı ve müzik videolarında beden temsilleriyle, toplumsal cinsiyetin akışkan ve performatif olduğunu kitlesel düzeyde işler (Jarman-Ivens, 2011, s. 59–60). Ana Mendieta ise bedeninin doğayla bütünleştiği performanslarında kadınlık temsillerini arkeolojik, sezgisel ve ritüelistik bağlamlarda yeniden kurar. Toprağa beden izi bırakmak, kimliğin hem fiziksel hem de kültürel olarak yeniden yazılabileceğini gösterir. Mendieta’nın işleri, Butler’ın *Bodies That Matter*’da vurguladığı “bedensel izi” kavramına teorik bir görsellik kazandırır (Butler, 1993, s. 3). Bu örnekler, toplumsal cinsiyetin ve kimliğin farklı alanlarda nasıl performatif yollarla temsil edildiğini gösterirken, aynı zamanda sanatın ve medyanın özneleşme süreçlerine nasıl katkı sunduğunu da açığa çıkarmaktadır. Butler’ın kuramı, bu çeşitliliği teorik bir bağlamda açıklamaya olanak tanıdığı için çağdaş görsel kültür analizlerinde vazgeçilmez bir referans haline gelmiştir.

Laura Mulvey: Erkek Bakışı (Male Gaze) ve Kadının Nesneleştirilmesi

Laura Mulvey, 1975 tarihli *Visual Pleasure and Narrative Cinema* adlı makalesinde, görsel kültür ve sinema alanına “erkek bakışı” (male gaze) kavramını kazandırmıştır (Mulvey, 1975, s. 6). Bu kurama göre, klasik anlatı sineması izleyicisini varsayılan olarak erkek konumuna yerleştirir; kadın karakter ise bu bakışın nesnesi haline gelir. Mulvey, Freud’un psikanalitik kuramından da yararlanarak, sinemanın izleme arzusunu ve haz alımını erkek özneye göre organize ettiğini ve bu yapının kadını “seyredilen nesne” olarak konumlandığını ortaya koyar.

Kadın karakterlerin anlatı içinde işlevi çoğunlukla erkeğin yolculuğunu tamamlamaya, onun arzusunu desteklemeye ya da onu harekete geçiren estetik bir figür olmaya indirgenmiştir. Kadın bedeni, kamera tarafından “parçalanarak” gösterilir – yani yalnızca erotize edilmiş belirli uzuvlara odaklanılır (bacak, dudak, göğüs vb.) ve bu estetikleştirme süreci, izleyicinin haz alması için kurgulanır (Mulvey, 1975, s. 9–10). Böylece kadın karakter, hikâyenin öznesi olmaktan çıkarak, izleme arzusunun pasif nesnesine dönüşür.

Mulvey'in kuramı, yalnızca sinemayla sınırlı kalmaz; reklamcılık, televizyon, sosyal medya, müzik videoları, video oyunları gibi geniş bir görsel kültür alanında etkisini sürdürür. Bugün Instagram, TikTok gibi platformlarda kadın bedeninin gösterim biçimleri hâlâ büyük ölçüde “bakışa hitap eden” şekilde kurgulanmaktadır. Filtreler, estetik kalıplar ve “ideal kadın imgesi”, eril normların dijital çağdaki yeniden üretimidir. Bu bağlamda Mulvey'in kuramı, dijital çağın yeni araçlarında dahi geçerliliğini korumaktadır (Gill, 2007, s. 152–154).

Ancak Mulvey'in ortaya koyduğu bu erkek merkezli görselliğe karşı, feminist sanatçılar ve alternatif medya üreticileri güçlü karşı-anlatılar geliştirmiştir. Özellikle 1980'li yıllardan itibaren ortaya çıkan feminist sanat pratikleri, “bakışın iktidarını” kırmak ve kadınları bakan, düşünen, üreten öznelere dönüştürmek amacıyla yeni estetik stratejiler geliştirmiştir. Barbara Kruger'ın işlerinde kadın yalnızca temsil edilen bir figür değil, aynı zamanda konuşan, eleştiren ve sistemin içine müdahale eden bir figürdür. Bu müdahaleler, kadını nesne olmaktan çıkarıp, görsel kültürün öznesi haline getirir (Pollock, 1988, s. 113).

Günümüzde kadın yönetmenlerin artışı, queer sinema anlatılarının yükselişi ve dijital platformlardaki bağımsız üretimler, eril bakışı merkeze alan klasik anlatı yapısını sorgulayan örnekler sunmaktadır. Özellikle Mustang, Portrait of a Lady on Fire, Fleabag gibi yapımlar, kadının sadece bakılan değil, bakan ve anlatan bir özne olarak sunulabileceğini göstermektedir. Bu üretimler, yalnızca temsili değil, bakışın doğasını da dönüştüren işlerdir.

Sonuç olarak, Mulvey'in erkek bakışı kuramı; görsel kültürdeki güç ilişkilerini açığa çıkararak kadınların nesneleştirilmiş temsillerine yönelik kapsamlı bir eleştiri sunar. Feminist sanat ve medya üretimleri ise bu eleştiriye temel alarak, bakışın yönünü tersine çeviren, kadınları özneleştirilen ve anlatıdaki iktidarı yeniden dağıtan stratejiler geliştirmektedir. Kadının yalnızca bakılan değil, bakan bir varlık olarak konumlandırılması hem görsel haz düzeninin hem de toplumsal normların sorgulanmasını mümkün kılar.

Stuart Hall: Temsil, Anlam Üretimi ve Görsel Kültürde İdeolojik Yapılar

Stuart Hall, kültürel çalışmalar alanında geliştirdiği temsil kuramıyla, görsel kültürde anlam üretiminin toplumsal, tarihsel ve ideolojik bağlamlarla

kurulduğunu vurgulamıştır. Ona göre temsil yalnızca gerçekliği “yansıtan” bir süreç değildir; aksine, gerçekliğin ideolojik olarak inşa edildiği bir alandır. “Anlam, dünyadaki nesnelerden kaynaklanmaz; onları temsil eden sistemlerden doğar” diyen Hall (1997, s. 15), bu süreçte dilin, imgelerin ve anlatıların merkezi bir rol oynadığını belirtir.

Bu bağlamda görsel kültür, iktidar ilişkilerinin dolaşıma girdiği en etkili alanlardan biridir. Temsil, hegemonik düzenin korunmasına ve mevcut güç yapılarına meşruiyet kazandırılmasına hizmet eder. Kadın temsilleri ise bu yapının merkezinde yer alır. Hall’a göre, medyada kadınların sürekli “güzel”, “zayıf”, “bakımlı”, “şefkatli”, “mağdur” ya da “tehlikeli” gibi kutupsal kategorilerle sunulması; toplumsal cinsiyet rollerinin ideolojik olarak yeniden üretilmesine neden olur(Hall, 1997, s.258).

Temsil süreci aynı zamanda “kimin konuştuğu”, “kimin görünür olduğu” ve “kimin hangi şekilde sunulduğu” sorularını içerir. Bu noktada Hall’un görüşleri bell hooks’un “bakışın politikası” ve “görsel hegemonya” kavramlarıyla kesişir: kadınlar sadece temsili sınırlandırılmış figürler değil, aynı zamanda görsel düzen içinde **susturulmuş** özneler olarak da yer alır (Hooks, 1992, s. 115). Ana akım medya kadınları genellikle edilgen, geleneksel ya da erotize edilmiş rollerle temsil ederken; erkek bakışıyla inşa edilen normatif çerçeve, kadın kimliğini tek boyutlu ve işlevsel hale getirir.

Ancak Hall’un temsil kuramı, yalnızca hegemonik yapıları açığa çıkarmakla kalmaz; **direnış olanaklarını** da teorik olarak tartışır. Ona göre temsil sabit değildir; izleyiciler metinleri yalnızca “egemen okuma” biçimiyle değil, aynı zamanda “müzakere edici” ya da “karşı okuma” biçimiyle de okuyabilir (Hall, 1980, s. 136). Bu durum, feminist sanat ve medya üretiminde temel bir çıkış noktası sunar. Kadın sanatçılar, toplumsal normları yeniden üreten temsillere karşı **karşı-temsiller** oluşturarak görsel düzenin söylemsel sınırlarını kırar.

Örneğin, *Guerrilla Girls*’ün müze politikalarını eleştiren afişleri ya da Barbara Kruger’ın medya temsillerine dair sert tipografik müdahaleleri, Hall’un temsilin ideolojik doğasına ilişkin çözümlemeleriyle doğrudan ilişkilidir. Feminist sanatçılar sadece yeni imgeler yaratmaz, aynı zamanda mevcut temsilleri **sabote eder, ironize eder ya da dönüştürür**. Böylece görsel kültür, sadece ideolojik yeniden üretim değil; aynı zamanda politik bir **müdahale ve özgürleşme alanı** haline gelir.

Feminist sanatçılar, hegemonik temsillere karşı karşı-temsiller üreterek bu yapıyı sarsmaktadır. Örneğin **Guerrilla Girls**, müze afişlerinde klasik sanatın eril yapısını ifşa ederken; **Barbara Kruger**, “We don’t need another hero” gibi işler aracılığıyla medya dilini ters yüz ederek temsilin doğasını sorgular. Bu üretimler Hall’un temsil kuramının öngördüğü müdahale alanlarını somutlaştırır (Pollock, 1988, s. 118).

Dijital çağda bu direniş biçimleri sosyal medya platformlarına taşınmıştır. Özellikle #MeToo, #BenDeAnlatıyorum ve #MyBodyMyChoice gibi etiket kampanyaları, kadınların bireysel anlatılarını kolektif bir görsel hafızaya dönüştürerek hegemonik temsile karşı alternatif alanlar açmaktadır (Küçükcan, 2021, s. 104).

Hall’un temsil teorisi, feminist görsel kültür çalışmaları için güçlü bir kuramsal araç sunar. Kadınların görsel alandaki mücadeleleri, yalnızca görünürlük kazanmakla ilgili değildir; bu mücadeleler, aynı zamanda anlam üretiminin politik doğasını açığa çıkarmakta ve temsiliyetin ideolojik sınırlarını dönüştürmektedir. Böylece, görsel kültürdeki feminist direniş, temsile dair hegemonik yapıyı sarsmakla kalmaz; izleyiciyi de yeniden konumlandırarak daha eşitlikçi, katılımcı ve eleştirel bir görsel rejimi mümkün kılar.

Dijital Feminizm ve Yeni Medya Kuramları Bağlamında Görsel Direniş Biçimleri

Dijital teknolojilerin toplumsal yaşamın her alanını dönüştürmesiyle birlikte, feminist düşünce ve pratik de dijital ortamlarda yeni ifade biçimleri, örgütlenme stratejileri ve temsil araçları geliştirmiştir. Bu bağlamda **dijital feminizm**, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini dijital platformlar üzerinden görünür kılma, tartışma ve dönüştürme çabasıdır (Banet-Weiser, 2018, s. 13). Geleneksel feminist hareketin sınırlarını genişleten dijital feminizm; sadece içerik üretimini değil, aynı zamanda katılım, erişim ve kolektif eylem olanaklarını da odağına alır (Turan / Arıkan, 2022, s. 85).

Yeni medya kuramları kapsamında dijital ortamlar yalnızca bilgi paylaşımına aracılık eden kanallar değil, aynı zamanda kültürel kimliklerin üretildiği, müzakere edildiği ve yeniden tanımlandığı mecralardır (Jenkins, 2006, s. 3). Jenkins’in “katılımcı kültür” kuramına göre bireyler pasif tüketiciler olmaktan çıkarak içerik üreticisi ve anlatı kurucusu hâline gelmiştir. Bu durum,

feminist dijital pratiklerde kadınların yalnızca temsil edilen değil, temsilin öznesi hâline gelmesine olanak sağlar.

Dijital feminizmin başlıca araçları şunlardır:

- **Hashtag aktivizmi:** #MeToo, #BenDeAnlatıyorum, #MyBodyMyChoice gibi etiketler, kişisel deneyimleri kolektif hafızaya dönüştürerek patriyarkal sessizliği bozan güçlü dijital anlatılar oluşturur (Tufan / Ertuna, 2021, s. 164).
- **Meme kültürü ve dijital ironi:** Feminist memeler, medya temsillerini parodileştirerek eleştirel karşı-iletişim üretir.
- **Dijital sanat ve kolaj pratikleri:** Instagram, Tumblr, Behance gibi platformlarda feminist sanatçılar beden politikalarına, normatif güzellik kalıplarına ve heteronormatif anlatılara alternatif görsel estetikler üretmektedir (Senft / Baym, 2015, s. 1589).
- **Online kampanyalar ve video sanatı:** UN Women'ın "Auto-Complete Truth" kampanyası gibi örnekler, algoritmik sistemlerin cinsiyetçi doğasını görünür kılmakta ve dijital medyanın temsili gücünü feminist içerikle dönüştürmektedir.

Sherry Turkle (2011), dijital iletişimdeki bu yoğunlaşmanın, "bağlantılı ama yalnız" (alone together) bireyler yarattığını savunur. Kadınlar dijital ağlar üzerinden görünürlük kazanırken, bu görünürlüğün sürdürülebilirliği ve duygusal derinliği tartışmalı kalmaktadır (Turkle, 2011, s. 15).

Dijital feminizm, yalnızca temsile odaklanmaz; **algoritmik önyargılar, veri cinsiyeti, siber taciz ve dijital gözetim** gibi yapısal eşitsizliklere de dikkat çeker. Bu bağlamda yeni medya kuramları, feminist dijital üretimleri hem teknoloji eleştirisi hem de kültürel direnç alanı olarak değerlendirir (Nakamura / Chow-White, 2012, s. 16).

Görsel Anlatıda Direniş Biçimleri

Fotoğraf, kadrajı elinde tutanın gerçekliği nasıl yapılandığına dair güçlü bir araçtır. **Cindy Sherman**, kadın kimliğinin sabit değil, sürekli değişebilen ve rol olarak tekrar edilen bir yapı olduğunu otoportrelerinde açığa çıkarır. Bu yaklaşım, Butler'ın performatif kimlik teorisiyle örtüşür (Butler, 1990, s. 177). Sherman'ın ev kadını, yıldız, kız öğrenci gibi imgeleri; kimliğin sabit değil, sahnelenen ve yeniden üretilen bir süreç olduğunu gösterir.

Sabiha Çimen'in "Hafız" serisi, oryantalist bakıştan uzak durarak, İslami gelenek içinde yaşayan genç kızların deneyimlerini içeriden bir bakışla sunar (Çimen, 2021). Bu bakış, geleneksel medyanın egzotikleştirdiği Müslüman kadın imgelerine karşı özneleşmiş bir alternatif oluşturur.

Hashtag aktivizmi, görsel ve yazılı anlatıyı bir araya getirerek, kadınların deneyimlerini kolektif hafızaya dönüştürür. #MeToo ve #İstanbulSözleşmesiYaşatır gibi kampanyalar, Stuart Hall'un (1980, s. 136) "hegemonik temsilin müzakere edilme" potansiyeline dair kuramıyla birebir örtüşür.

Bloglar ve podcast'ler feminist bilgiyi akademik çerçevenin dışına taşır. Özellikle "5Harfliler" gibi dijital platformlar, kişisel anlatılar yoluyla alternatif bir feminist epistemoloji yaratır (Çetin, 2020, s. 113).

Video sanatı da bu direnişin bir mecrasıdır. Örneğin **Amalia Ulman**, Instagram'da sahte bir yaşam kurarak "güzel, üretken, estetik kadın" kalıbını ifşa eder. Bu sahte kimlik performansı, hem sosyal medya estetiğini hem de izleyici algısını ters yüz eder (Steyerl, 2015, s. 96).

Kamusal Alanda Feminist Müdahale

Kamusal alan uzun süre erkek egemen bir görünürlük sistemiyle inşa edilmiştir. Ancak feminist sanatçılar, kamusal mekânlara **graffiti**, **afiş**, **duvar yazısı** ve **performans** gibi araçlarla müdahale ederek bu görsel rejimi sarsmaktadır (Pollock, 1988, s. 104).

Guerrilla Girls, müzelerdeki erkek egemen temsili sorgulayan afişleriyle kamusal sanat aracılığıyla feminist bir eleştiri geliştirir. Türkiye'de **Kampus Cadıları** veya **Feminist Kolektif**, afişleme, sokak yazısı gibi müdahalelerle kamusal alanı politik bir direniş sahasına dönüştürmüştür (Arıkan / Gökçe, 2019, s. 211).

Bu tür sokak eylemleri, Judith Butler'ın (2015, s. 70) "bedensel varoluşun kamusal bir söylem hâline gelmesi" yönündeki düşüncesiyle örtüşür. Sokakta yürüyen, yazan, performans yapan kadın; yalnızca görünür değil, temsilin öznesi olur.

Analiz ve Bulgular

Feminist sanat ve medya örnekleri üzerinden kadınların görsel kültürdeki direniş biçimleri analiz edilmiştir. Seçilen her bir örnek, kadınların görsel

temsiller üzerinden özneleşme, normlara meydan okuma ve alternatif anlatılar kurma stratejilerini ortaya koymaktadır.

Barbara Kruger – *We Don't Need Another Hero*

Mecra: Grafik sanat / Tipografik kolaj

Yöntem: Görsel analiz / Eleştirel söylem analizi



Görsel 1. Barbara Kruger – *We Don't Need Another Hero*

Kruger'ın çalışması, siyah-beyaz bir kadın portresi üzerine, kırmızı zemin üstüne beyaz Futura Bold Oblique yazı ile yerleştirilmiş “We don't need another hero” mesajını içerir. Kadının yüzü görünmemektedir; yalnızca ağzı ve çenesi kadrajdadır. Bu durum, **Laura Mulvey'in “male gaze” (erkek bakışı)** kuramına doğrudan bir gönderme niteliği taşır: Kadın artık “bakılan” değil, “konuşan” bir figürdür. Kahraman figürünün eril doğasını reddeder ve kolektif feminist dayanışmayı önceler. Tipografinin propagandayı andıran yapısı, sistemin araçlarıyla sisteme karşı iletişim üretmenin güçlü bir örneğidir.

Bulgular:

- Kadının bakışının silinmesi, erkek merkezli temsile karşı bir boşluk yaratır.
- “Kahraman” mitine karşı feminist özneleşmenin kolektif doğası vurgulanır.

- Görsel estetik, medya dilinin altını oyarak karşı-iletişim kurar.

Guerrilla Girls – *Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?*

Mecra: Afiş / Sokak sanatı

Yöntem: Söylem analizi / Kültürel eleştiri



Görsel 2. Guerrilla Girls – *Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?*

Bu ikonik afişte, çıplak bir kadın figürü klasik bir sanat eserinden alınmış ve goril maskesi takılarak yerleştirilmiştir. Altında şu ifade yer alır: “Only 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female.” Bu çalışma, **Stuart Hall’un temsilin ideolojik doğasına** dair teorisiyle birebir örtüşür: Kadınlar sanat dünyasında özne olarak değil, erotize edilmiş nesneler olarak yer almaktadır.

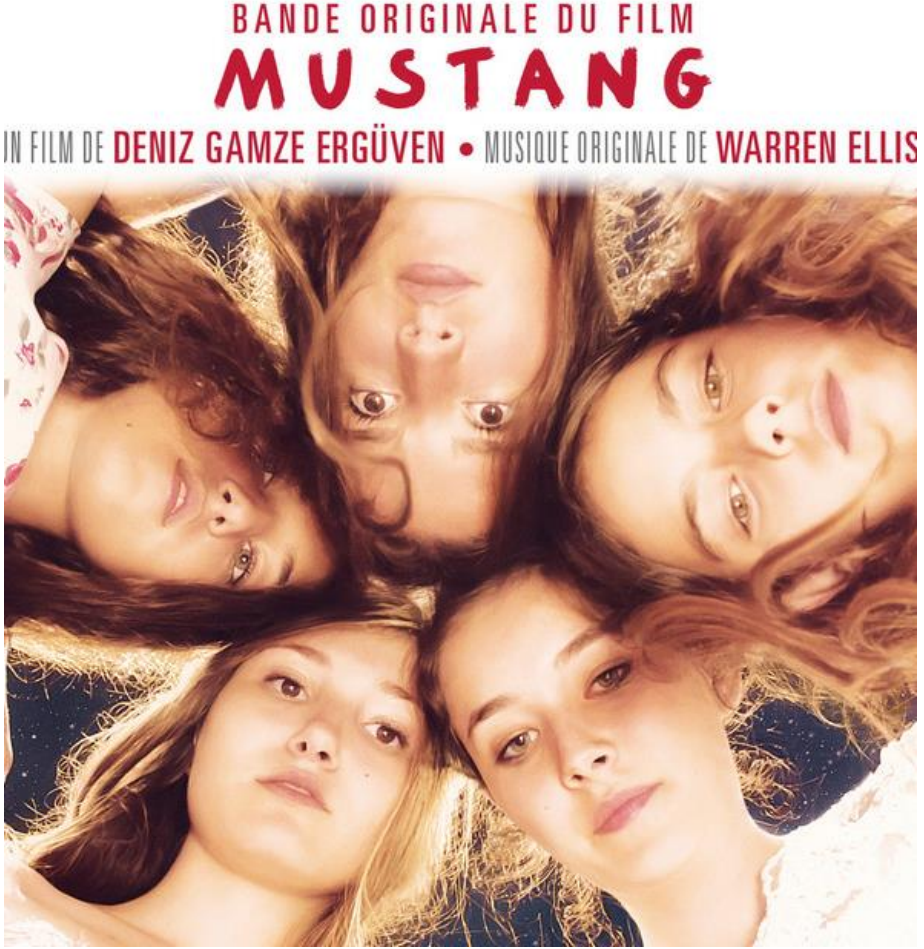
Bulgular:

- Temsilin hem içerik hem de kurumsal yapılar üzerinden sorgulanması sağlanır.
- Kadın bedeni üzerindeki tarihsel nesneleştirme geleneği görünür kılınır.
- İroni ve görsel provokasyon, kamusal alanda eleştirel bilinç yaratır.

Mustang (2015) – Deniz Gamze Ergüven

Mecra: Sinema

Yöntem: Film analizi / Feminist anlatı çözümlemesi



Görsel 3. Mustang (2015) – Deniz Gamze Ergüven

Beş kız kardeşin geleneksel bir Karadeniz kasabasında ataerkil baskıya karşı direnişini anlatan *Mustang*, hem hikâyesi hem sinematografisiyle eril anlatı yapısını kırar. Kameranın kızların göz hizasından bakması, izleyiciyi kızların deneyimine ortak eder. Filmde kadrajlar, normatif bakıştan kaçınarak beden kontrolünü değil, deneyimini aktarmaya çalışır.

Bulgular:

- Kadın karakterler, bireysel değil, kolektif bir özneleşme sürecindedir.
- Ataerkil yapılarla mücadelenin bedensel, mekânsal ve duygusal katmanları görünür kılınır.
- Sinema dili, klasik “erkek kahraman” mitine karşı alternatif bir kurgu önerir.

#BenDeAnlatıyorum Kampanyası – Twitter, 2020

Mecra: Dijital medya / Sosyal ağlar

Yöntem: Dijital söylem analizi / Hashtag etkileşim çözümlemesi

Türkiye’de #MeToo hareketinin bir uzantısı olan #BenDeAnlatıyorum kampanyası, kadınların cinsel şiddet ve istismar deneyimlerini anonim ya da açık bir şekilde paylaşmalarını sağladı. Bireysel anlatıların kolektif bir söyleme evrilmesi, Butler’ın “bireysel performansın politik etki üretmesi” fikriyle örtüşür. Kadınlar, sessizleştirilmiş travmaları kamusal alana taşıyarak patriyarkanın sessizlik kültürünü kırmıştır.

Bulgular:

- Sessiz bireysel deneyim, hashtag aracılığıyla politik hafızaya dönüşür.
- Dijital platformlar, ifade alanı kadar dayanışma ağı da işlevi görür.
- Medya aracılığıyla temsil edilen “kurban” figürü yerine, anlatan özne kimliği inşa edilir.

Bu dört örnek, farklı medya formları üzerinden kadınların görsel direniş pratiklerini ortaya koymaktadır. Feminist sanatçılar ve dijital aktivistler hem temsili sorgulamakta hem de yeni anlatı biçimleri inşa ederek görsel kültürde çok katmanlı bir dönüşüm başlatmaktadır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu çalışma, görsel kültürde kadınların özneleşme, direnme ve ifade alanlarını nasıl yeniden kurduğunu feminist kuramsal çerçevelerle incelemiş; sanat, medya ve dijital alanlar üzerinden alternatif anlatı biçimlerini analiz etmiştir. Sinema, dijital aktivizm, görsel sanatlar ve sokak sanatları aracılığıyla kadınların sadece temsile konu olan değil, aynı zamanda temsili kuran ve

dönüştüren özneler haline geldikleri ortaya konmuştur. Görsel kültür, sadece estetik üretim değil; aynı zamanda ideolojik yapıların yeniden üretildiği ve sorgulandığı bir mücadele alanıdır. Bu bağlamda kadınların görsel alandaki varlığı, bir görünürlük talebi olmanın ötesinde, **simgesel iktidara karşı bir müdahale** niteliği taşır. Sinemada bakışı tersine çevirmek, sosyal medyada anlatının dilini ele geçirmek, kamusal alanda bedeni politikleştirmek — tümü görsel kültürün iktidar yapısına karşı direnç biçimleridir. Kadınlar artık sadece "görülen" değil; gören, anlatan ve çerçeveleyen aktörlerdir.

Feminist sanat, temsili sorgulayan, bozuma uğratan ve alternatif estetik politikaları devreye sokan bir araçtır. Barbara Kruger'ın tipografik işleri, Guerrilla Girls'ün kurumsal sanat eleştirisi ya da Mustang filmindeki kolektif kadın direnişi gibi örnekler; sanatın yalnızca ifade biçimi değil, bir **politik eylem biçimi** olduğunu göstermektedir. Feminist sanatçılar sadece "kadın imgeleri" üretmekle kalmaz; aynı zamanda sanatın yapısal eşitsizliklerine ve cinsiyetçi estetik kodlarına da müdahale ederler. Bu, sanatı yeniden tanımlama çabasıdır.

Dijital medya, feminist hareketin yeni bir evresine zemin hazırlamıştır. #MeToo, #BenDeAnlatıyorum gibi kampanyalar, sessizliğin anlatıya, bireysel deneyimin politik hafızaya dönüşümünü mümkün kılmıştır. Bu dönüşüm sadece dijitalin sağladığı hız ve yaygınlıkla değil, **anlatının kendisinin politikleşmesiyle** ilgilidir. Kadınların hikâye anlatımı, artık yalnızca paylaşım değil; normları yıkma, toplumsal farkındalık yaratma ve sembolik güce karşı koyma biçimi haline gelmiştir. Dijital anlatı, temsil savaşlarının yeni cephesidir.

KAYNAKÇA

- Arıkan, Y., / Gökçe, Ö. (2019). Toplumsal cinsiyetin dijital temsilde feminist karşı-iletişim. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 49, 203–223.
- Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered: Popular feminism and popular misogyny*. Duke University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. Routledge.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.
- Butler, J. (2015). *Notes toward a performative theory of assembly*. Harvard University Press.
- Çetin, Z. (2020). Dijital feminizm: Bloglar, aktivizm ve kadınlar. *Kadın/Woman 2000*, 21(1), 105–118.
- Çimen, S. (2021). *Hafız*. Red Hook Editions.
- Gill, R. (2007). *Gender and the media*. Polity Press.
- Hall, S. (1980). Encoding/decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, / P. Willis (Eds.), *Culture, media, language* (pp. 128–138). Routledge.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.
- hooks, B. (1992). *Black looks: Race and representation*. South End Press.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. NYU Press.
- Jones, A. (1998). *Body art: Performing the subject*. University of Minnesota Press.
- Jarman-Ivens, F. (2011). *Oh boy! Masculinities and popular music*. Routledge.
- Küçükcan, E. (2021). Dijital feminist aktivizmin yeni yüzü: Sosyal medyada kadınların temsil mücadelesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 35, 97–110.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Nakamura, L., / Chow-White, P. (Eds.). (2012). *Race after the internet*. Routledge.
- Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Feminism, femininity and histories of art*. Routledge.

- Senft, T. M., / Baym, N. K. (2015). What does the selfie say? *International Journal of Communication*, 9, 1588–1606.
- Steyerl, H. (2015). *The wretched of the screen*. Sternberg Press.
- Turan, M., / Arıkan, B. (2022). Dijital feminizmde etkin temsil sorunu: Türkiye’deki hashtag aktivizmi üzerine bir inceleme. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 77–90.
- Turkle, S. (2011). *Alone together: Why we expect more from technology and less from each other*. Basic Books.
- Tufan, Ö., / Ertuna, A. (2021). Sosyal medyada hashtag aktivizmi: #BenDeAnlatıyorum örneği. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 53, 159–178.

BÖLÜM 4

ERKEN DEVİR OSMANLI CAMİ MİMARİSİNDE CEPHE TASARIMININ BELİRLEYİCİSİ OLARAK REVAK: EDİRNE ÖRNEKLERİ¹

Dr. Öğr. Üyesi Esra TOKAT NİŞANCI²

DOI: <https://www.doi.org/10.5281/zenodo.17961641>

¹ Bu çalışma, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Sanatı Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Ahmet Sacid AÇIKGÖZOĞLU danışmanlığında, 2011 yılında tamamlanan 'Erken Dönem Edirne Camilerinde Revak (Sinan Devrine Kadar)' başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye. esra.tokatnisanci@nisantasi.edu.tr, Orcid id: 0000-0001-6739-2983.

GİRİŞ

Binanın giriş cephesi üzerşinde ya da avluların bir veya birkaç kenarı boyunca inşa edilmiş olan yarı kapalı mekanlara revak denilmektedir. Birbirlerine kemerlerle bağlanan revaklar, üst örtüsünde çoğunlukla kubbe veya tonoz ve bazen de eğimli çatı veya düz dam örtüsüne sahip olabilmekte; taşıyıcıları ise ahşap direk, sütun veya paye olabilmektedir (Hasol, 1998:380).

Tarihsel geçmişine bakıldığında, revakların ilk olarak iklim açısından sıcak coğrafyalarda çıktığı bilinmekle birlikte, sonraki dönemlerde pek çok kültür tarafından benimsenen bir mimari alan olarak farklı bölgelere de yayılmış; soğuk ve yağışlı iklimlerde de yoğun biçimde kullanılmıştır (Mülayim, 2010:74). Nitekim, revakları oluşturan mimari elemanlardan kemerin kapı üzerlerinde ve tonozun ise iki serbest taşıyıcıyı birbirine bağlaması için kullanımı, lk olarak Mısır-Mezopotamya medeniyetlerinde görülmektedir (Bazin, 1998:40-41). Hititlere ait hilaniler de M.Ö. ikinci binyılda Anadolu'da revak sisteminin kullanıldığının bir göstergesi olarak karşımızdadır. Üç yönden duvarlarla çevrelenmiş bir mekânın, orta kısımda taşıyıcılarla gözlere ayrılmasıyla dışa açık bir mimari düzen sunan “hilani”lerin, Hititler yoluyla batıya ulaşmış olduğu, Grek tapınaklarının girişlerinden anlaşılmaktadır (Mülayim, 1992:23).

Mimarlık tarihi boyunca revak sistemi, yapıların anıtsal estetiğini kuran görsel bir olgu olmasının yanı sıra, yağış ve güneş gibi iklimsel koşullara karşı işlevsel bir koruma sağlayan temel bir mimari eleman olarak varlığını sürdürmüştür. İlk ortaya çıkışından itibaren revak, yapı ile dış mekân arasında bir geçiş bölgesi oluşturarak tanıımıştır. Revak algısını zenginleştirmiş ve sosyal etkileşime olanak tanıımıştır. Revak, uygulandığı coğrafya, yapı tipi ve işlevine bağlı olarak kapsamlı bir çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilik, modern literatürde revakın tanımlayıcı özelliklerine göre ayrıştırılmasını gerektirir. Belli sınıflara göre süregelen bu çeşitlilik, genellikle aşağıdaki ana tipolojiler altında incelenebilir: a) Revaklı Yol (Stoa / Galeri): Binaları birbirine bağlayan ve yayaları hava koşullarından korumak amacıyla inşa edilmiş, üzeri kapalı veya yarı kapalı, uzunlamasına gezinti alanıdır. Kentsel ölçekte süreklilik ve hareket sağlar. b) Avlulu Revak (Peristil): Bir yapının önünde veya çevresinde, avlunun etrafını dönecek şekilde sütun dizilerinden oluşan, üzeri kapalı mekânlardır. Yapının dış cephesini tanımlayan bir çevrelleyici işlev görür. c) İç Avlulu / Galerili Revak: Önemli yapıların (Medrese, Kervansaray, Saray) iç

avlularında yer alan, avluya bakan yüzü açık, üzeri kapalı mekân şeklindedir. İç avlu ile yapı birimleri arasında modüler bir ara yüz oluşturur. d) Kapı Revakı (Sundurma): Özellikle kilise, saray ya da önemli yapıların ana giriş kapısının önünde bulunan, sütunlarla desteklenmiş, girişi vurgulayan sundurma işlevi sunar ve girişin anıtsallığını pekiştirir. e) Cemaat Yeri Camilerin kibleye göre kuzey cephesinde, namaz vakitlerinde cemaate katılamayanların (ya da içerisi dolduğunda dışarıda kalanların) namaz kılabilmesine olanak sağlayan, üzeri (ve bazen yanları) kapalı, önü açık mekânlardır. Bu tip aynı zamanda, Anadolu coğrafyasına özgü, ibadet ritüelinden doğan kültürel bir gereksinimi temsil eder (Çuhadar, 2011:7).

Çalışmanın Problem Durumu ve Ana Argümanı

Osmanlı mimarisinin en erken ve deneysel yapılarının bulunduğu, imparatorluğa başkentlik etmiş Edirne, mimari arayışların en yoğun yaşandığı bir merkez olmuştur. Edirne'nin bu erken dönem camileri, revak uygulamasında zengin bir çeşitlilik ve deneysellik sergilemektedir. Ancak literatürde genellikle camilerin iç mekânları ve merkezi kubbe sistemleri üzerine odaklanılmış; revakların cephe düzenlemesi üzerindeki biçimsel, oransal ve sanatsal etkisine dair değerlendirmeler nadiren yer almıştır.

Bu çalışma, Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik etmiş ve mimari arayışların merkezi olmuş Edirne örnekleri üzerinden bu eksikliği gidermeyi amaçlamıştır.

Bu araştırmanın Erken Devir Edirne camileriyle ana argümanını oluşturan revak, caminin ana kütesine eklenmiş bir unsurdan öte, yapının cephe oranlarını, modül sistemini ve anıtsal etkisini kuran birincil tasarım öğesi olarak hareket etmiş; böylece cephe tasarımının belirleyicisi rolünü üstlenmiştir.

Kapsam ve Yöntem

Araştırmanın konusu kapsamındaki revaklı camiler, 14. yüzyıl örneklerinden itibaren şehrin hızla geliştiği 15. yüzyıl yapılarını içine almış ve 16. yüzyıl başlarına kadar uzanarak Mimar Sinan Devri'nin başlangıcına kadar uzanan dönemi kapsamıştır.

Çalışma yöntemi; Edirne Erken Devir revaklı camilerinin yerinde incelenmesi, revak sistemlerinin tipolojik analizi, malzeme ve fonksiyon açısından değerlendirilmesi üzerine kurulmuştur. Bu analiz, değerlendirme ve

sonuç aşamasında, revak kavramının gelişimini tam olarak anlamak adına aynı döneme ait Bursa cami revakları ile karşılaştırmaya gidilmiş, ayrıca bölgesel yakınlık sebebiyle Balkan (Bulgaristan, Kosova) örneklerine de atıfta bulunulmuştur. Özellikle küçük ölçekli mahalle mescitleri ile ilgili yetersiz bilgi, yapıların cephe düzenlemesi ve revak değerlendirmelerini çalışmanın özel odak noktası haline getirmiştir.

Edirne, Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik yaptığı dönemde, özellikle 14. yüzyılın sonlarından 15. yüzyılın ortalarına kadar, mimari denemelerin ve yapı tiplerinin çeşitlendiği zengin bir yapı stoğuna sahiptir. Ancak, bu bölümün temel amacı revakın cephe tasarımını belirleyici rolünü derinlemesine analiz etmek olduğundan, tüm erken dönem cami yapılarını kapsamak yerine, tezi en güçlü şekilde destekleyen ve revakın evrimini en net gösteren temsili örneklerle odaklanma zorunluluğu doğmuştur.

Seçim Kriterlerinin Belirlenmesi: Bu doğrultuda, çalışma alanı aşağıdaki iki temel kriter doğrultusunda sınırlandırılmıştır:

- **Tarihsel Kriter:** 14. yüzyıl sonu ile 15. yüzyıl ortası arasına tarihlenen, Osmanlı'nın kuruluş ve klasikleşmeye geçiş aşamasını temsil eden yapılar.
- **Tipolojik Kriter:** Revakın cephe ile bütünleşmesini veya avlu revakı şemasını en belirgin şekilde uygulayan camiler. Özellikle revakın cami kütlesi önünde Son Cemaat Yeri işleviyle anıtsallaştığı yapılar ile, revaklı avlu kurgusuna sahip ilk büyük ölçekli camiler öncelikli olarak seçilmiştir:

Bu kriterler ışığında, analizler Yıldırım Bayezid Camii (Son cemaat yeri revakının erken/T planla bütünleşmesi), Eski Cami (Tek tip kubbeli şemada cepheyi anıtsallaştıran son cemaat yeri) ve Üç Şerefeli Cami (Osmanlı'nın anıtsal avlu ve revak sisteminin zirvesi) gibi ana örnekler üzerinden yürütülecektir. Bu seçilmiş yapılar, revakın Erken Osmanlı Edirne mimarisindeki morfolojik ve işlevsel gelişim çizgisini en açık biçimde ortaya koymaktadır.

İslam Sanatında Revak: Kavramsal Çerçeve ve Tipolojik Kökenler

İslam Sanatı literatüründe, revak uygulamalarının tarihsel seyrinin incelenmesi, özellikle cami mimarisi bağlamında merkezi bir öneme sahiptir.

Ancak, İslamiyet'in başlangıç ve erken yayılım dönemlerine ait cami yapıları ya tamamen tarihi tahribata uğramış ya da yoğun yeniden yapılandırmalar ve eklemeler nedeniyle özgün mimari kimliklerini büyük ölçüde yitirmişlerdir. Bu kaynak yetersizliği, İslam mimarisi kapsamında revak sistemlerinin kronolojik gelişimini en eski örneklerden itibaren takip etme imkanını kısıtlamaktadır. Dolayısıyla, günümüze büyük mimari değişimlere uğramadan ulaşan en erken tarihli abidevi örnek olarak kabul edilen Şam Emeviye Camii'nden hareketle, konuya Emevi Dönemi uygulamalarından başlanması, incelemenin metodolojik tutarlılığı açısından en uygun yaklaşımı teşkil etmektedir.

Emevi Dönemi

İslam dininin başlangıcı ve erken yayılım sürecine eşlik eden Emevi Hanedanlığı, doğal olarak İslam Sanatı'nın ilk biçimlenmesini sağlayan merkezi bir evreyi temsil eder. Ancak Emevi mimarisindeki bu öncülük rolü, tamamen özgün bir tasarım dilinin yaratılmasından ziyade, yerel ve özellikle Bizans ve Sasani gibi komşu medeniyetlerin köklü sanatsal ve mimari repertuarını yeni dini ve kültürel bağlama adapte etme ve sentezleme niteliği taşımaktadır. Bu dönem yapıları, mimarlık tarihine yeni bir tarz getirmekten ziyade, mevcut mimari elemanların (sütunlar, kemerler, mozaikler vb.) İslami işlevlere uygun olarak yeniden yorumlanmasıyla bir geçiş dönemi estetiği sunar (Yetkin, 1954:17)

Erken Emevi dönemine ait önemli yapılar, dönem mimarisinin incelenmesi önünde ciddi kronolojik boşluklar ve kaynak sorunları teşkil etmektedir. Küfe Camii'nin tamamen ortadan kalkması ve Fustat'taki Amr İbnü'l-Âs Camii'nin (642) 19. yüzyılda maruz kaldığı kapsamlı restorasyon ve strüktürel müdahaleler nedeniyle mimari özgünlüğünü yitirmesi, bu döneme ait orijinal yapıların azlığını doğrulamaktadır.

Bu bağlamda, Emevi mirası içinden günümüze ulaşan ve en yüksek özgünlük düzeyini koruyan yapı, şüphesiz Şam Emeviye Camii'dir. Caminin inşa edildiği alan, kentsel ve kültürel bir sürekliliğin somut göstergesidir; zira aynı konum, M.Ö. I. yüzyılda bir Jüpiter Tapınağı'na ev sahipliği yapmış, ardından IV. yüzyılda bu temeller üzerine Vaftizci Yahya Bazilikası inşa edilmiştir. Şam'ın fethini takiben bazilikanın kible yönü güneye çevrilmiş; yapı, bir süre hem Müslümanlar hem de Hristiyanlar tarafından ortak ibadet mekânı olarak kullanılmıştır. Yapının tamamen camiye tahsis edilmesi ise VIII.

yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir. Caminin plan şeması, mimari açıdan çığır açıcıdır: Avlunun güney cephesinde yer alan enine, üç sahnalı bir harem bölümü ile bu haremi dikine kesen bir transept hattından oluşmaktadır. Bu özgün düzenleme, sonraki süreçte Abbasi dönemini de kapsayacak şekilde tüm Suriye, Mısır ve Kuzey Afrika cami mimarisi için temel bir plan şeması ve eskimesi oluşturmuştur (Altun, 1988: 72). Şam Emeviye Camii'nin kuzey yönünde konumlanan geniş avlusu, plan şemasında merkezi bir rol üstlenir ve üç yönden revak dizileriyle çevrelenmiş bir avlulu revak düzeni sergiler. Bu revaklar, avlunun işlevselliğini artırırken, ana harim kütesi ile avlu arasında modüler ve estetik bir geçiş hattı oluşturur. Revak sisteminde kullanılan sütunlar mermerden inşa edilmiş olup, bunların sütun başlıkları ise dönemin sanatsal sentez eğilimini yansıtan Greko-Romen stil özelliklerini taşır. Bu durum, Emevi mimarisinin, fethettiği coğrafyanın antik ve Bizans mimari unsurlarını derleyerek kendi yapısal repertuvarına dahil etme stratejisinin somut bir göstergesidir. Avlunun ortasında yer alan şadırvan ise revaklarla çevrili bu mekâna hem ritüel temizlik hem de görsel kompozisyon açısından bir odak noktası kazandırmaktadır (Yetkin, 1954: 20).

Abbasi Dönemi

Emevi mimari geleneğini takiben, revak sistemi İslam coğrafyasının batı kanadında farklı tipolojik açılımlarla biçimlenmiştir. Emir Ukbe bin Nafi'nin VII. yüzyıldaki Afrika seferi esnasında Tunus'ta kurduğu Kayrevan Şehri Camii, merkezi bir geniş avlu etrafında düzenlenmiştir. Bu camideki revak sistemi, avlunun doğu ve batı cephelerinde çift sıra sütun dizisiyle, kuzey cephesinde ise tek sıra sütun dizisiyle tasarlanarak özgün bir strüktürel varyasyon sergiler. Siyasi bağlamda, Abbasi-Emevi çatışmasından sağ kurtularak İspanya'ya ulaşan Emir I. Abdurrahman'ın girişimiyle yapımına 786 yılında başlanan Kurtuba Camii ise, Batı İslam dünyasının en önemli anıtsal yapılarından biridir. Yapı, özellikle görkemli giriş avlusu ve bu avluyu çevreleyen revaklarıyla dikkat çekmekte; avlu revaklarında kullanılan yoğun ve ritmik sütun dizileri, mekânsal olarak adeta anıtsal bir "sütun ormanı" etkisi yaratarak, caminin büyüklüğünü güçlü bir mimari dille ifade etmektedir (Toprak, 1963:14).

Büyük Selçuklu ve Anadolu Beylikleri Dönemi

Büyük Selçuklu Devleti mimarisi, sınırlarının genişliği paralelinde, revakın mekânsal kurgusunu farklı coğrafyalarda geliştirmiştir. Devletin başkenti İsfahan'da inşa edilen İsfahan Mescid-i Cuma'sı (1072–1092) ve Zevvare Mescid-i Cuma'sı (1156) gibi önemli Selçuklu camileri, mihrap önü kubbeli plan tipi ile birlikte revaklı avlu ve dört eyvanlı şemayı benimsemiştir. Bu yapısal yaklaşım, avlunun revaklarla çevrelenerek caminin ana kütleleriyle görsel ve işlevsel bir ilişki kurmasını sağlamış, Türk-İslam mimarisinde kamusal-kutsal mekân arasındaki geçişin temelini atmıştır.

Anadolu'ya geçişle birlikte revak, öncelikle Artuklu Medreselerinde kendine yer bulmuştur. Mardin Hatuniye, Diyarbakır Zinciriye (1198) ve Diyarbakır Mesudiye Medreseleri (1223) gibi açık avlulu plan tipini sergileyen yapılar, revaklı avlunun sadece bir dolaşım alanı değil, aynı zamanda cepheye estetik bir ritm kazandıran bir unsur olduğunu göstermiştir (Altun, 1988:41).

13.yüzyılın sonlarından itibaren, Anadolu Beylikleri Dönemi'nde ise revak, caminin ana girişiyle bütünleşerek "son cemaat yeri" kavramına evrilmeye başlamıştır. Ara Altun'un da belirttiği gibi, özellikle Konya ve çevresinde görülen küçük ölçüdeki tek kubbeli mescitlerdeki bu hazırlık mekânları, "Beylikler ve Osmanlı dönemi mimarlığının son cemaat yerleri bulunan tek kubbeli camilerinin tasarımı hazırlayan bir temel" (Altun, referans) olarak kabul edilir. Bu dönemde Karamanoğlu Beyliği'ne ait Ermenek Ulu Camii ve Sipas Camii (1306–1349) gibi örneklerde son cemaat yeri fikri olgunlaşmıştır. Candaroğlu Beyliği'nden İbni Neccar Camii ve Germiyanoglu Beyliği'ne ait Kurşunlu Camii (1377), kuzey yönünde üç birimli son cemaat yeri ile bu tipin yerleştiğini gösterir. Bu revaklı ön mekânlar, cami cephesini sade olmaktan çıkarıp, anıtsallık ve dikey vurgu katan belirleyici bir mimari unsura dönüştürmüştür.

Aydınoğullarına ait Selçuk İsa Bey Camii (1375) ve hemen ardından yapılan Manisa Ulu Camii (1376), Beylikler Dönemi'nde revak gelişiminin zirvesini temsil eder. Selçuk İsa Bey Camii'nin üç yönden revaklarla çevrili şadırvanlı avlusu, Anadolu cami mimarisinde bu şemanın en kapsamlı ilk örneklerinden biridir. Bu yapılar, özellikle Edirne Üç Şerefeli Cami'nin anıtsal avlu revak sistemine doğrudan ve güçlü bir öncülük ederek, Osmanlı Cami Mimarisi'nde revakın cephe ve avlu kurgusu üzerindeki belirleyiciliğinin temelini atmıştır.

ÖRNEKLEMLER ÜZERİNDEN EDİRNE ANALİZİ

Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentini Edirne'ye taşıması (yaklaşık 1360), mimari arayışların yeni bir evreye girmesine yol açmıştır. Özellikle 14. yüzyıl sonlarından itibaren Edirne'de inşa edilen camiler, Beylikler Dönemi'nin son cemaat yeri geleneğini devralmış, ancak bunu daha anıtsal ve merkeziyetçi bir üslupla harmanlamıştır. Edirne camilerinde revak, artık sadece bir abdest alma ya da namaz öncesi bekleme mekânı olmaktan çıkıp, yapının dış dünya ile kurduğu diyalogu düzenleyen, cephenin görsel hiyerarşisini ve kütsel algısını belirleyen temel bir tasarım aracı olarak kullanılmıştır. Bu dönemde gelişen Son Cemaat Yeri Revakları (Yıldırım Camii, Eski Cami) ve daha sonraki anıtsal Avlu Revakları (Üç Şerefeli Cami), revakın Edirne'deki mimari kimliğin inşasında ne denli belirleyici olduğunu açıkça göstermektedir. Bu bağlamda, Edirne örnekleri, revakın cami cephesine entegrasyonu ve anıtsallaşması sürecinin kilometre taşlarıdır.

Yıldırım Bayezid Camii: Ters T Planlı Tipolojide Cephe Kurgusu ve Revak

Yıldırım Bayezid Camii (1399), Erken Devir Osmanlı mimarisinin ve özellikle Edirne'deki cami tipolojisinin en tartışmalı ancak bir o kadar da öncü örneklerinden biridir. Yapı, haçvari planı ve hareme kible yönünde gelişmeyerek mihrabının eğri oluşuyla tipik Osmanlı cami şemasından ayrılrsa da son cemaat yeri revakı ile dönemin cephe tasarım geleneğini net bir şekilde yansıtır.

Cami, eski bir Hristiyan mabedi temeli üzerine inşa edilmiş olması nedeniyle mimari tarzı kiliseye benzetilmekte (Badi, 2000: 49); Rıfat Osman Bey tarafından ise yapının bir kilise harabesi üzerine inşa edildiği görüşü savunulmakta ve söz konusu kilisenin adı Tris İye Hares olarak verilmektedir (Rıfat Osman, 1920: 35). Ancak yapı gerek kubbe ve minare gerekse son cemaat yeri gibi unsurları ile tartışmasız bir Osmanlı yapısıdır.

Osmanlı'nın erken dönemine damga vurmuş olan Ters T planlı camiler grubunda yer alan bu yapıda, ana kütledeki merkezi kubbe ve eyvanlar iç mekânı domine ederken, dış cephedeki tek anıtsal vurgu Doğu cephesindeki son cemaat yeridir. Cephede uygulanan almalı duvar tekniği, dönemin estetik arayışını yansıtırken, revak bu zengin dokulu cephenin önünde, girişi çerçeveleyen ana sahne rolünü üstlenir.

Yıldırım Bayezid Camii'nin revakı, caminin doğu cephesinde yer alarak, giriş aksını netleştirir ve cephenin yatay kütesine derinlik katar. Revak, yanlardan kapalı düzende beş gözlü olarak tasarlanmıştır. Bu kapalı düzen, mekânın sadece bir geçiş alanı değil, aynı zamanda camiye ait bir hazırlık mekânı (tabhane odalarıyla ilişkili) olduğunu gösterir ve cepheyi sınırlı bir alanda derinlemesine zenginleştirir.

Mevcut ahşap üst örtüye rağmen, cephenin üst seviyesindeki kemer ayaklarının kesin izleri, orijinalinde revakın örtüsünün düz ahşap çatı yerine kubbe veya tonozlarla örtülü olmasının muhtemel olduğunu düşündürür. Bu, Erken Osmanlı revakının cepheye kattığı dikey hareketin ve kütle parçalanmasının başlangıcıdır.

Dört adet mermer sütun üzerine oturan revak, büyük taş kaidelerine karşın zarif yaprak motifli mermer sütun başlıklarına sahiptir. Bu detaylar, revakın süsleme programının caminin geri kalanından ayrıldığını, yani cephedeki en dikkat çekici ve sanatsal olarak odaklanılmış bölge olduğunu gösterir. Yapının beden duvarları boyunca açılan pencerelerin alınlıklarında, tuğla ve taşın dönüşümlü kullanımı ile zengin süslemeler oluşturulmuştur. Bu süsleme programında, dama ve hasır deseni gibi geometrik kompozisyonlar öne çıkar. Yassı tuğlaların değişik şekillerde dizilmesi ve kare taşlarla kombinasyonu ile elde edilen bu motifler, 14. ve 15. yüzyıl Erken Osmanlı dönemi mimari süsleme özelliklerini taşımaktadır (Özkan, 1995: 22).

Yıldırım Bayezid Camii örneğinde, revak (son cemaat yeri) sadece işlevsel bir ek olmanın ötesine geçer. Orijinalinde kubbeli veya tonozlu olması muhtemel strüktürüyle, cepheyi yatay ve dikey yönde ayırtıran, girişi anıtsallaştıran ve yapıya bir hazırlık sahnesi kazandıran ana unsurdur. Bu durum, revakın Erken Devir Edirne mimarisinde cephe tasarımının belirleyicisi olma yolundaki ilk güçlü adımlarından birini temsil eder.

Eski Cami: Çok Birimli Tipolojide Revakın Cephe Tanımı:

Edirne Eski Cami (1403-1414), Çok Birimli Ulu Cami tipolojisinin abidevi bir temsilcisi olup, haremi on üç metre çaplı dokuz adet kubbe ile örtülüdür. Yapının iç mekânında merkezîyet arayışına rağmen kütesel bir ağırlık hissedilirken, dış cephedeki anıtsal kurgu ve görsel hiyerarşi, temel olarak kuzey cephesine eklenen son cemaat yeri revakı ile tanımlanır.

Caminin kuzey cephesine oturan beş gözlü revak, altı adet paye ile desteklenmiştir. Revakın üst örtüsü, orta bölümün kubbe, yan bölümlerin ise tonoz olarak düzenlenmesiyle, mihrap aksına denk düşen girişi hiyerarşik olarak vurgular. Taşıyıcıları birbirine ve harim duvarına bağlayan tüm kemerler sivri kemer formundadır. Revak, ana kütlede daha alçak konumda bulunmasına rağmen, girişteki vurgu, orta birimdeki kemerin iç içe iki sıra kademelendirilmesiyle diğer birimlere nazaran daha geniş ve derin tutulması yoluyla sağlanmıştır. Ayrıca, orta birimin üst örtüsünün kubbe oluşundan kaynaklanan yükseklik farkı, orta kemer alınlığının yüksek tutulması yoluyla cepheden kolaylıkla gözlemlenebilecek belirginliktedir. Bu durum, revakın cephede sadece yatay bir geçiş değil, aynı zamanda dikey anıtsallığı sağlayan bir unsur olduğunu ortaya koyar.

Eski Cami revakı hem yapısal hem de estetik açıdan dönemin mimari zenginliğini yansıtır. Ana malzeme düzgün kesme taş olmakla birlikte, revak kemerleri ve alınlığa kadar devam eden duvar dokusunda tuğla-taş almaşık örgü sisteminin yoğun kullanımı dikkat çekmektedir. Kemer ortalarındaki kilit taşlarının beyaz taşla vurgulanması ve üzenği taşlarının beyaz mermerden yapılması, cephedeki görsel hareketi artırır. Bu malzeme kullanımı ve altı taşıyıcı, beş gözlü revak düzeni, yapıyı Bursa Erken Dönem Osmanlı camileriyle (Bursa Orhan, Hüdavendigâr) malzeme ve tipoloji açısından yakın bir ilişki içine sokar.

Revakın mekânsal kullanımı da dikkat çekicidir. Mihrap aksına denk düşen kuzey girişindeki kapı açıklığı, yuvarlak kemerli formuyla cephedeki sivri kemerli düzenden ayrışır. Eski Cami revak düzeni, Edirne’de daha sonra inşa edilen Gazi Miha Bey, Muradiye ve Beylerbeyi Camileri ile altı taşıyıcı, beş gözlü, ortası kubbe, yanları tonozlu üst örtü birimlerinin kullanılması gibi konularda benzerlik gösterir. Bu, revakın Edirne Mimarisinde standart bir cephe unsuru olarak yerleştiğini kanıtlamaktadır. Aynı zamanda revak sırasının orta bölüm alınlığının yanlara nazaran daha yüksek tutulması, Üç Şerefeli Cami’de de görülen ve revakın cephedeki ana kütle ile hiyerarşik ilişkisini güçlendiren bir öncül özelliği teşkil etmektedir.

Üç Şerefeli Cami: Klasikleşmeye Geçişte Avlu Revakı ve Kütlesel Yayılım:

Edirne Üç Şerefeli Cami (1437–1447), II. Murat döneminde inşa edilmiş olup, Merkezi Planlı Camiler sınıfına dâhil edilmesi ve revaklı avlu kurgusuyla Osmanlı mimarisi için bir dönüm noktası teşkil etmektedir. Yapı, harim, dört yönden revaklarla çevrili şadırvanlı avlu ve dört anıtsal minareden oluşur. Bu cami, kendisinden önceki Manisa Ulu ve Selçuk İsa Bey camilerindeki revaklı avlu fikrinin gelişkin ve anıtsal örneğini oluşturarak, revakın cephe tasarımıadaki rolünü son cemaat yerinden avlu cephesine taşımıştır.

Üç Şerefeli Cami'nin revakı, yapının harim kütlesi önündeki kapalı bir ek olmaktan çıkarak, yapıyı dört yönden saran ve çevresiyle diyalog kuran anıtsal bir dış cephe kuşağı görevi üstlenir.

Avlu revakları, toplamda 22 birimden oluşmakta ve 18 adet yekpare dairesel sütun tarafından taşınmaktadır. Taşıyıcıları birbirine bağlayan kemerler sivri formdadır ve bu kemerler kırmızı-beyaz renkli taşların alternatifli kullanımıyla oluşturulmuştur. Bu renkli taş almasıık kemer örgüsü tekniği, bu denli büyük taşıyıcı kemerlerde kullanılması bakımından Üç Şerefeli Cami ile başlamış ve Klasik Dönem yapılarında devam etmiştir.

Kütlesel Yayılımın Gizlenmesi: Caminin avlusu, harem bölümünden daha büyük bir alanı kaplar. Bu durumun yarattığı kütle farkını gizlemek amacıyla, haremın kuzeyine denk gelen son cemaat yeri bölümü, avlunun geri kalan üç yönündeki revak birimlerinden çok daha yüksek tutulmuştur. Bu yükseklik farkı ile göz yanılsaması yaratılarak, avlunun güney kesimi sanki harime dâhilmiş gibi bir izlenim oluşturulmuş ve revak, yapının kütlesel algısını yöneten temel unsur haline gelmiştir.

Avlunun dört yönünde devam eden kemer dizisinde, haremın girişi ve dışarısı ile bağlantıyı sağlayan her bir kapıya denk gelen kemer gözünün alınılığı, diğer kemer sırasına göre daha yüksek tutulmuştur. Bu durum, revak kuşağını bir dolaşım alanından çıkarıp, girişleri dikeyde vurgulayan anıtsal bir cephe unsuru olarak konumlandırmıştır.

Üç Şerefeli Cami'deki revaklı avlu sistemi, Osmanlı cami mimarisinde revakın sadece bir son cemaat yeri olmaktan çıkıp, cami kütlesiyle bütünleşen, anıtsal, merkezi bir yapının dışarıdaki simetrisini ve görsel ritmini belirleyen ana tasarım öğesi olduğunu kanıtlar.

Revakın tüm birimlerinin kubbeyle örtülü olması, önceki Edirne camilerinde görülen kubbe-tonoz kombinasyonundan ayrılan bir unsur gibi görülse de esasen önceki bir dönemde yıkılan dördü tavanlı ve biri çapraz tonozlu hâldeki altı üst örtü birimi, onarımlar sırasında kubbeye çevrilmiş ve sonuç olarak tüm birimler kubbe ile örtülü hâle gelmiştir (Ayverdi ve Yüksel, 1976: 58-59). Üç Şerefeli Cami'nin revaklı avlu düzeni, kendisinden sonra inşa edilen II. Bayezid Camii (1484) avlu sistemi için doğrudan bir prototip oluşturmuştur. İki yapı; sivri kemerler, kırmızı-beyaz renkli taş örgüsü ve mukarnas sütun başlıkları gibi temel morfolojik özellikleri de paylaşır.

Yapı, avlu düzeniyle Bursa Erken Osmanlı yapılarıyla benzerlik taşımamakta; aksine Klasik Dönem mimarisine (Mimar Sinan'a ilham vermesi dahil) sadece avlu düzeniyle değil, pek çok teknik özelliğiyle etki edecek kadar ilklere sahip bir yapı olduğu gerçeği, revakın bu cephe estetiği ve kütsel kurgudaki belirleyici rolünü teyit etmektedir.

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Bu çalışma, Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik etmiş olan Edirne'deki Erken Devir cami mimarisi örnekleri üzerinden, revakın caminin ana kütseline eklenmiş ikincil bir unsur olmaktan çıkıp, cephe tasarımının belirleyicisi rolünü üstlendiği ana argümanını incelemiştir. İncelenen Yıldırım Bayezid Camii, Eski Cami ve Üç Şerefeli Cami örnekleri, revakın morfolojik, işlevsel ve estetik açıdan geçirdiği evrimi açıkça gözler önüne sermektedir.

Yıldırım Bayezid Camii, Ters T planlı Erken Dönem mimarisinin tartışmalı bir örneği olmasına rağmen, revakın cephe üzerindeki rolünü güçlü bir şekilde tesis eden ilk adımdır. Revak, caminin yatay ana kütsesi önünde tek anıtsal vurgu olarak konumlanmış; yanları kapalı, beş gözlü yapısıyla girişi çerçeveleyerek cami ile dış mekân arasında bir hazırlık sahnesi oluşturmuştur. Orijinalinde kubbe veya tonozla örtülmüş olması muhtemel strüktürüyle, cephedeki dikey hareket ve parçalanmanın başlangıcını işaret etmiştir.

Bu başlangıç, Eski Cami'de olgunlaşmıştır. Eski Cami'de revak, iç mekândaki kalın payelerin yarattığı kütsel ağırlığın aksine, dış cephede görsel hiyerarşiyi kuran temel mimari araç olmuştur. Altı payeli, beş gözlü revak; orta birim kemerinin kademelendirilmesi, alınlığının yüksek tutulması ve mihrap aksındaki birimin üst örtü seviyesinde ayrışması yoluyla dikey anıtsallığı sağlamıştır. Bu uygulama, revakın artık sadece bir işlevsel geçiş alanı değil,

aynı zamanda cephenin oranlarını ve hiyerarşisini belirleyen standart bir unsur haline geldiğini göstermiş, Edirne'deki sonraki camilere (Muradiye, Beylerbeyi) öncülük etmiştir. Revakta kullanılan tuğla-taş almaşık örgü sistemi ise, Edirne mimarisinin Bursa kökenli yapı teknolojisiyle olan yakın ilişkisini teyit etmiştir.

Revakın evrimi, Üç Şerefeli Cami'de bir zirve noktasına ulaşmıştır. Bu yapıda revak, Son Cemaat Yeri işlevinden dört yönden camiye saran anıtsal bir Avlu Revakı sistemine dönüşmüştür. Revak, harim kütesinden daha büyük olan avlu ile cami arasında denge kurarak, son cemaat yerini avlunun geri kalan birimlerinden daha yüksek tutmak suretiyle, kütesel algıyı yöneten temel unsur haline gelmiştir. Bu yüksek alınlık vurgusu, Eski Cami'de başlayan cephede dikey anıtsallık arayışının en görkemli devamıdır. Ayrıca, revak kemerlerinde kullanılan kırmızı-beyaz renkli taş almaşık örgüsü, bu denli büyük taşıyıcı kemerlerde kullanılmasıyla Klasik Dönem estetiğini başlatan bir yeniliktir. Avlu revaklarının şeması, II. Bayezid Camii avlusunun doğrudan prototipini oluşturarak, Üç Şerefeli Camii'ni Osmanlı'nın klasikleşme sürecinde revakın cephe ve kütle kurgusu üzerindeki belirleyici rolünü kanıtlayan en önemli öncü yapı yapmıştır.

Sonuç olarak, Edirne'deki Erken Devir Osmanlı camileri, revakı üç aşamalı bir süreçte evrimleştirmiştir: Yıldırım Camii'ndeki giriş çerçevelemesi ve Eski Cami'deki hiyerarşik cephe tanımından, Üç Şerefeli Camii'ndeki anıtsal dış kütle yayılımına ve Klasik Dönem avlu şemasının prototipine uzanmıştır. Bu süreçte revak, cephenin sadece önünde duran bir ek değil; yapıya anıtsallık, hiyerarşi ve modüler ritm kazandıran, dolayısıyla cephe tasarımının birincil belirleyicisi olan temel mimari eleman olarak Osmanlı mimarlık tarihindeki yerini almıştır.

KAYNAKÇA

- Altun, A. (1988). Ortaçağ Türk Mimarisinin Anahatları İçin Bir Özet. İstanbul. (Sayfa belirtilmediği için genel baskı bilgisi kullanılmıştır. Metin içinde s. 41 ve s. 72 belirtilmiştir.)
- Ayverdi, E. H., & Yüksel, İ. A. (1976). İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi. İstanbul Fetih Cemiyeti İstanbul Enstitüsü Yayınları No: 72. İstanbul.
- Badi, A. (2000). Riyaz-ı Belde-i Edirne, cilt 1 [Edirne Şehri Bahçeleri: Edirne Şehri Tarihi] (R. Kazancıgil, Çev.). Edirne Valiliği Yayınları No: 13, Edirne Kültür Md. Yayınları No: 9. İstanbul.
- Bazin, G. (1998). Sanat Tarihi I. Bölüm Başlangıçtan Onbeşinci Yüzyıla Kadar (Ü. Nural, Çev.). Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Çuhadar, Ö. (2011). Bursa Camilerinde Revak – Erken Dönem Üzerine Bir Deneme. Bursa Kültür A.Ş. Yayınları, Bursa.
- Hasol, D. (1998). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü. Yem Yayınları, İstanbul.
- Mülayim, S. (2010). İslâm Sanatı Büyük Bildirinin Göstergeleri. İsam Yayınları, İstanbul.
- Mülayim, S. (2008). Revak. In İslam Ansiklopedisi, Cilt 35, s. 22-34. Türkiye Diyanet Vakfı İSAM, İstanbul.
- Özkan, S. (1995). Edirne'deki Tarihi Eserlerin Dış Mekanlarında Seramik Malzemenin Kullanımı. Kütüphaneciler Derneği Edirne Şubesi Yayınları No: 19. Edirne.
- Osman, Rıfat. (1920). Edirne Rehnüması. Edirne.
- Toprak, B. (1963). Sanat Tarihi, 25, CIII. Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul.
- Yetkin, S. K. (1954). İslâm Sanatı Tarihi. Güven Basımevi. Ankara.

BÖLÜM 5

MAKROKOZMOSTAN MİKROKOZMOSA: DİVRİĞİ ULU CAMI ve DİATOM MİKROORGANİZMALARI ARASINDAKİ KOZMİK GEOMETRİNİN ONTOLOJİK İZLERİ

Öğr. Gör. Dr. Kifayet ÖZKUL¹

DOI: <https://www.doi.org/10.5281/zenodo.17961665>

¹İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa, TBMYO, El Sanatları Bölümü, Seramik ve Cam Programı, İstanbul, Türkiye, kifayet.ozkul@iuc.edu.tr <https://orcid.org/0000-0001-5778-9557>

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihinin en eski bilgi iletişim biçimlerinden biri olan anlatı yani mitoloji, yalnızca kültürel aktarım aracı olmanın ötesinde, toplumsal kimlik, değer ve inançların üretildiği temel bir yapı işlevi görür (Driscoll & McKee, 2007; Ingold, 2009). Toplumsal belleği korurken bireylerin ve toplulukların evreni algılama biçimini şekillendirir; ancak tarih boyunca bazı anlatılar baskın kılınırken, marjinal sesler susturulmuş ya da görünmezleşmiştir (Clemens, 2020).

Bu bağlamda sanat özellikle mimari ve süsleme sanatı yalnızca estetik bir işlev görmez; susturulmuş anlatıları görünür kılar ve toplumsal hafızayı yeniden inşa eder. Toplumsal belleğin ve kültürel bilginin nesiller boyunca aktarılmasını sağlarken, bireylerin ve toplumların evreni algılama biçimlerini de şekillendirir.

Günümüze ulaşmış, mitolojik anlatıları motiflerle üzerinde barındıran ve 13. yüzyıl Anadolu'sunun eşsiz yapısı Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nda, simetri, fraktal tekrar, spiral ve radyal düzen gibi biçimsel özellikler, insanın doğayı anlama, evrenin düzenini sezme ve tanrısal ilkeyi biçimsel bir dille ifade etme çabasının özgün bir örneğini sunar; her motif, doğanın ve evrenin matematiksel düzenini sembolize eden geometrik dualar olarak okunabilir (Özkul, 2025b).

Taş üzerindeki on bini aşkın motif incelendiğinde, suyun içindeki mikroorganizmaların kabuklarıyla çarpıcı biçimsel benzerlikler ortaya çıkar; güneşe bakan Darüşşifa'nın konumu, cami ve darüşşifadaki altıgen su havuzları ile suyla tedavi uygulamaları, motiflerin yapının işlevselliği ile uyumlu olduğunu ve matematiksel ilkelerle şaşırtıcı paralellikler taşıdığını gösterir. Bu benzerlik, makrokozmos ile mikrokozmos arasında paylaşılan bir *“kozmetik geometri dili”*nin varlığını düşündürür (Stewart, 2001).

Çalışmada, Divriği taş süslemeleri ile diatom mikroorganizmalarının mikroskobik kabukları arasındaki görsel ve yapısal paralellikler disiplinlerarası bir perspektifle incelenmiştir.

Analizler, sanat tarihi, biyomimetik ve morfolojik estetik çerçevesinde yürütülmüş; taş motifler ile mikroyapısal örüntüler arasındaki matematiksel ve fraktal benzerlikler sistematik olarak değerlendirilmiştir.

2. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası: Mimari ve Sembolik Bir Analiz

1228–1243 yılları arasında Mengücekli Beyliği döneminde inşa edilen Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, Ahmed Şah ve eşi Melike Turan Melek tarafından baş mimar Hürremşah’a yaptırılmıştır. Anadolu taş işçiliğinin en özgün örneklerinden biri olarak kabul edilir (Kuban, 2010), (Resim 1). Cami ve Darüşşifa, bitişik düzende fakat işlevsel olarak iki ayrı yapı olarak tasarlanmıştır. Dört anıtsal kapısıyla dikkat çeken bu yapı topluluğu, kendi döneminde büyük bir külliye olarak inşa edilmiştir (Resim 2-5).

Günümüze ulaşan cami ve darüşşifa bölümlerinin dış ve iç bezemeleri; üç boyutlu, asimetrik, bitkisel ve geometrik motiflerden oluşmakta, yüksek kabartma tekniğiyle işlenmiş bu motifler heykelsi bir anlatım gücü sergilemektedir. Taş yüzeylerin adeta bir dantel gibi oyulduğu bu üslup, barok mimarinin erken bir öncülü sayılabilecek bir dinamizm taşır. Benzer biçimde, sütunlar, kaideler, başlıklar ve kubbe içi süslemelerde de aynı çeşitlilik ve özgünlük görülür.

Yapının geometrik, spiral ve fraktal motifleri, yalnızca estetik bir bütünlük sunmakla kalmaz; aynı zamanda kozmik düzenin taşa vücut bulmuş hâlini temsil eder (Özdemir, 2018; Kuban, 2010). Bu bağlamda Divriği, sadece bir mimari başyapıt değil; doğanın matematiksel hafızasının taşa işlendiği bir kozmik laboratuvar, “*taşta yazılmış bir evren kitabı*”, şifrelenmiş bir hafıza kartı ya da her bir motifin binlerce sayfalık bir anlatıya dönüşebileceği gizli bir QR kodu olarak da tanımlanabilir. Bu durum, makrokozmos ile mikrokozmos arasındaki estetik ve matematiksel bağı görünür kılar.

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası’nın taş işçiliğinde gözlenen bütün motifler, doğadaki mikroorganizmalarla da dikkat çekici paralellikler gösterir. Taş süslemelerinde gözlenen geometrik, spiral ve fraktal motifler, yalnızca estetik bir işlev taşımakla kalmaz; aynı zamanda doğadaki mikroyapılarla şaşırtıcı bir paralellik oluşturur. Taç kapılar, sütun başlıkları ve kubbe bezemelerindeki çok katmanlı yıldız-bitkisel motifler, diatomların logaritmik spiral ve fraktal yapılarıyla uyumlu olup, merkezden çevreye genişleyen düzenler kozmik çekirdek ile tezahür halkalarını simgeler; bu, Selçuklu ustalarının doğanın geometrik kodlarını sezgisel olarak mimariye dönüştürdüğünü ortaya koyar.

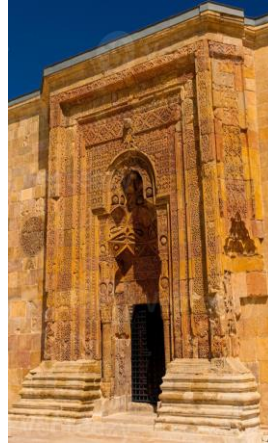
Makrokozmos ile mikrokozmos arasındaki estetik-matematiksel bağ, taş motiflerin doğanın içsel yasalarını ifade etmesiyle evrenin birliğini yansıtır (Kuban, 2010). Bu karşılaştırma, sanat ve doğa arasında süreklilik gösteren bir kozmik bilinç modelini destekler. Taşa işlenmiş motiflerin ve mikroorganizmaların ortak dilini açığa çıkarmak, insanın evreni anlama çabasının tarih boyunca hem sanatta hem bilimde nasıl tezahür ettiğini göstermek açısından önemlidir.



Resim 1: Divriği Ulu Cami ve Darü'sşifası, Sivas.²

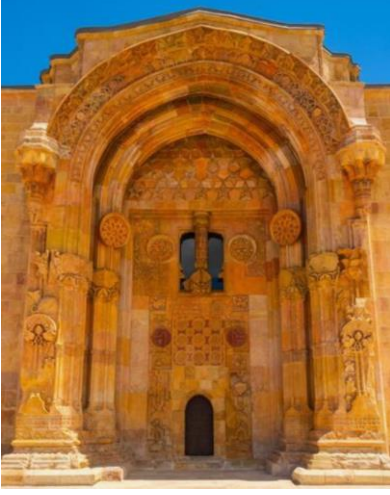


Resim 2: Cennet Kapısı.



Resim 3: Batı Kapısı.

² Restorasyonu biten Divriği Ulu Cami ve Darü'sşifası bugün ibadete ve ziyarete açılacak, https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/restorasyonu-biten-divrigi-ulu-camii-ve-darussifasi-bugun-ibadete-ve-ziyarete-acilacak_3_1394518.html



Resim 4: Darüşşifa Kapısı.



Resim 5: Şah Kapısı.

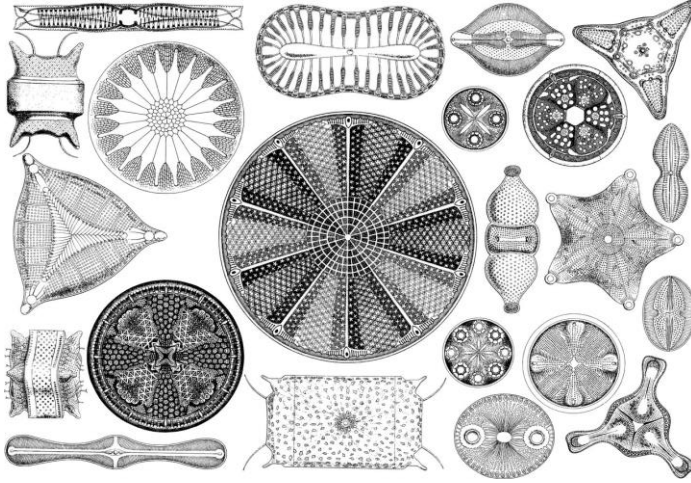
3. Suda yaşayan Mikroorganizmalar

Su mikroorganizmaları, okyanuslar, göller, nehirler ve yeraltı sularında yaşayan, genellikle mikroskopla görülebilen tek hücreli veya basit çok hücreli organizmalardır; planktonik yaşam formları olarak fitoplankton, zooplankton ve bakteriyel plankton gruplarını içerir.

- Fitoplankton (Diatomlar, Dinoflagellatlar); Fitoplankton, fotosentez yapan ototrofik mikroalglerden oluşur; diatomlar (silika kabuklu, fraktal desenli) ve dinoflagellatlar (çoğu hareketli, bazıları biyoluminesans) su ekosistemlerinin birincil üreticileridir ve küresel oksijen üretiminin yaklaşık %50'sini sağlar (Falkowski, 2012).
- Bakteriyel Plankton; organik maddeyi ayrıştıran heterotrofik bakterilerdir; karbon döngüsünde kilit rol oynar, besin zincirinin temelini oluşturur ve virüslerle yoğun etkileşim içindedir (Azam & Malfatti, 2007).
- Zooplankton; heterotrofik mikro hayvanlardır; protozoalar (ör. radyolaryalar, foraminiferler) ve küçük kabuklular (copepodlar) fitoplankton avlayarak enerjiyi üst trofik düzeylere aktarır.

Suyun kimyasal bileşimini düzenleyip, biyolojik pompa mekanizmasıyla karbonu derin okyanusa taşıyan ve ölümlerinden sonra tortul oluşturan diatomlar, fraktal geometri ve radyal simetri ile doğanın matematiksel

düzenini mikro ölçekte sergiler (Round et al., 1990) (Resim 6). Bu sebepten dolayı diatomları Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasında görülen benzer dokularla karşılaştırarak analiz yapılması öngörülmüştür.



Resim 6: Diatom Çeşitlerinin Çizimleri.³

4. Diatom Mikroorganizmaları

Dünya okyanusları, tatlı su yolları ve topraklarında yaşayan tek hücreli mikroalgler olan diatomlar, ototrofik organizmalar olarak fotosentez yoluyla su sütununun fotik bölgesinde varlık gösterir; boyutları 2 ila 200 mikrometre arasında değişse de küresel biyokütlenin önemli bir kısmını oluşturur ve her yıl dünyanın oksijen üretiminin %20 ila %50'sinden sorumludur (Armbrust, 2009). Sucul ortamlardaki en başarılı ökaryotik mikroorganizmalar arasında yer alan diatomlar, sudan silisyum alarak onu estetik açıdan çarpıcı, silika bazlı hücre duvarları olan *früstüllere* dönüştürme yeteneğiyle öne çıkar; früstül, protoplastı çevreleyen ve halkasal elemanlar (kopula) ile birbirine bağlanan iki yarıdan oluşan kutu benzeri bir yapıdır ve vanalar, mikro ile nanometre ölçeğinde tür-spesifik, yüksek derecede ayrıntılı geometrik desenler sergileyerek özellikle *Taramalı Elektron Mikroskobu (SEM)* ile görüntülenir (Di Stefano et al., 2019; Gordon et al., 2009).

³ Atlas, B. (2021). Fitoplankton Nedir? Dünya'daki Oksijenin Yarisını Üretiyor, <https://evrenatlasi.com.tr/kultur/fitoplankton-nedir/>

Vanaların simetrisi ve morfolojisi genetik olarak kontrollü biyojenik bir süreçle belirlenir; bu, früstül desenlerinin nesiller boyu tutarlı bir şekilde miras alınmasını sağlar ve diatomların en az Jura döneminden (yaklaşık 180 milyon yıl öncesi) beri mikro-nano ölçekte üç boyutlu kendi kendine birleşme yeteneğini koruduğunu gösterir; bilinen en eski fosilleri erken Jura'ya, tortul kanıtlar ise erken Triyas dönemine yaklaşık 250 milyon yıla uzanır (Sims et al., 2006).

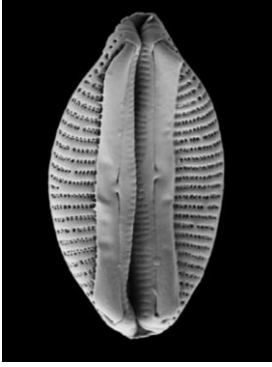
Hücreleri, amorf hidratlı silikadan oluşan ve früstül adı verilen iki simetrik parçalı, gözenekli, kanallı ve nanometre ölçeğinde raktal desenler taşıyan karmaşık bir kabukla çevrili olan diatomlar cam evlerde yaşarlar. Hücre duvarları, camda bulunan silika maddesinden oluşur, ölümlerinden sonra bu silika kabukları okyanus tabanlarında birikerek diatomit veya diatomitik çört yatakları oluşturur ve diatomlar okyanusların her yerinde bulunsa da kalın silisli birikintiler üreten Arktik bölgelerde yoğunlaşır (Round et al., 1990).

Diatomlar, tek başlarına yaşayabilecekleri gibi uzun zincirler, yıldızlar veya zikzaklar şeklinde koloniler halinde de bulunabildikleri gibi (Losic et al., 2007), früstül desenlerinin düzenlenme biçimine göre *centrate* (merkezî) ve *pennant* (uzun eksenli) olmak üzere iki ana gruba ayrılır;

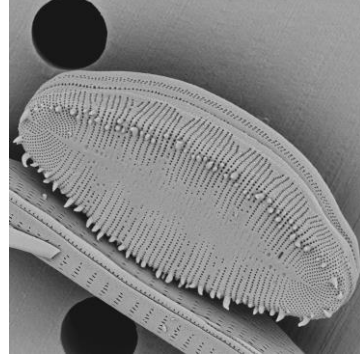
- Pennant diatomlar, dik bir eksen boyunca düzenlenmiş uzun früstüllere sahiptir ve iki türe ayrılabilirler: bir kapakçıkta (raphe) bir yarık (monorafidler) veya früstülü oluşturan iki kapakçıkta (birafidler) bulunan raphid pennatlar ve bu tür yarıklara sahip olmayan araphid pennatlardır (Sims et al., 2006), (Resim, 2-9).
- Centrate diatomlar genellikle dairesel bir kapakçık taslağına sahiptir ve tüm früstül, kapakçıkları radyal olarak düzenlenmiş gözenek dizileriyle (areola) delinmiş bir silindir olarak görünür. Bu gözenekler, yalnızca taramalı elektron mikroskobu ile görülebilen elek benzeri nanoyapılar (cribra) tarafından kapatılabilir (Resim 10-13).

Centrate diatomlar genellikle koloniler oluşturur ve bitişik früstüller, kapakçık kenarlarındaki mikro ve nanoyapılar ile yan yana kapakçık yüzeylerindeki kaburgalar, sırtlar ve oluklar içeren son derece etkili ve karmaşık iç içe geçmiş sistemlerle doğrusal zincirler halinde bir arada tutulur.

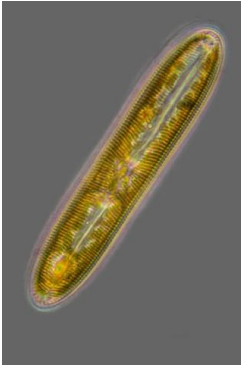
Uzantılar, dikenler ve kıllar kapakçıklardan çıkıp distal olarak kaynaşabilir veya bitişik hücre uzantılarıyla iç içe geçebilir (Drum, & Pankratz, 1963).



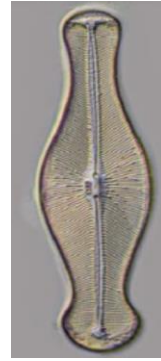
Resim 2: Pennant diatom, *Amphora* Sp. Frustulası, Berezovska'nın,⁴ (Foto: Kirsty Wan).



Resim 3: Pennant diatom, (Foto: Lowers and Adams).⁵



Resim 4: Pennant diatom, pigmentleri gösteren *Pinnularia gentilis*, faz kontrast aydınlatması.⁶ (Berdan, 2023).

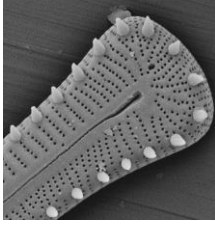


Resim 5: Pennant diatom, *Didymosphenia Geminata*, (Berdan, 2023).

⁴ Papeschi, S. (2025). Diyatom, <https://geologyistheway.com/sedimentary/diatom/>

⁵ Lowers, H. and Adams. D., What Are Diatoms, <https://diatoms.org/what-are-diatoms>

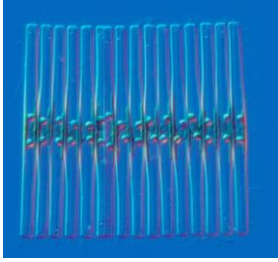
⁶ Berdan, R. (2023). Diatomlar, mikroskopta görüntülenen doğanın mücevherleri, Motic America. <https://moticmicroscopes.com/blogs/articles/diatoms-nature-s-jewels-viewed-with-a-microscope?srsId=AfmBOoqh5a1HcAx5AkAdMHqEmyx1LpZxOu8FR3h-8hWe-oRf5izeZZVt>



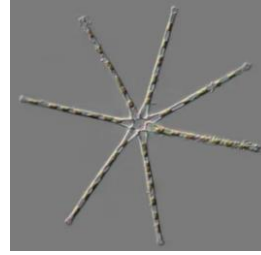
Resim 6: Pennant diatom, (Lowers and Adams).⁷



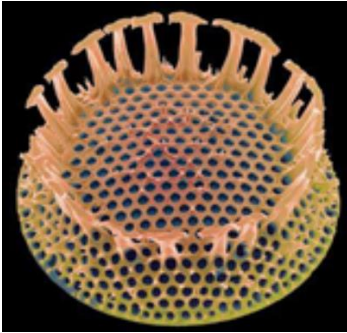
Resim 7: Pennant diatom, Diploneis Crabro diatomu, (Berdan, 2023).



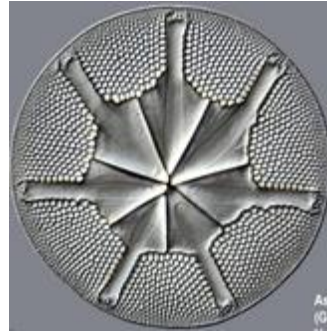
Resim 8: Pennant diatom, kolonisi Asterionella formosa (Berdan, 2023).



Resim 9: Pennant diatom kolonisi Asterionella formosa (Berdan, 2023).



Resim 10: Centrate diatom, (Heintze, vd.2022).⁸



Resim 11: Centrate diatom,

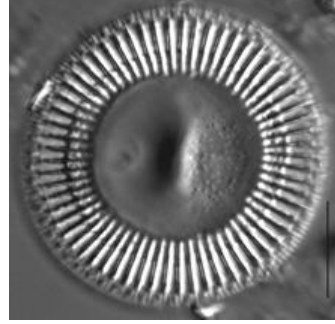
⁷ What Are Diatoms, <https://diatoms.org/what-are-diatoms>

⁸ Gross, M. (2023). Diatomların karmaşık nano ölçekli desenli kabuklarının ardındaki proteinler ortaya çıkarıldı, <https://www.chemistryworld.com/news/proteins-behind-diatoms-intricate-nanoscale-patterned-shells-revealed/4016749.article>

Asterolampra Affinis.⁹



Resim 12: *Centrate diatom, Araknoidisküs*.¹⁰



Resim 13: *Centrate diatom, Stephanocyclus gamma*, (Kulikovskiy, vd., 2022).¹²

5. Hilomorfik Ontoloji ve Madde-Form Diyalektiği

Doğa, farklı özelliklere sahip arayüzler oluşturmak üzere çeşitli ilkeler geliştirmiştir. Bu arayüzlerin en etkileyici örneklerinden biri, şaşırtıcı mekanik özellikler sergileyen geometrik yapılardır. Bu yapılar, malzeme ve ürün tasarımında ilham kaynağı olmuştur (Lin et al., 2014). Doğanın bu mikroskobik zarafeti, hem estetik hem de işlevsel açıdan yaratıcı düzenin bir yansımasıdır.

Bu mikroskobik zarif duvarlar; türlere özgü, hiyerarşik gözenekler, kaburgalar, tüpler ve dikenlerle karakterizedir (Kröger & Poulsen, 2008). Diatom mikroorganizmalarının sütür arayüzlerinden esinle dört biyolojik temelli periyodik geometri belirlenmiştir: anti-trapezoidal, dikdörtgen,

⁹ Plankton Chronicles. <https://planktonchronicles.org/en/portfolio/diatoms-life-in-glass-houses/>

CNRS, Diatom, <https://www.eurekalert.org/multimedia/1053815>
<https://www.diatomshop.com/oamaru-diatoms.html>

¹⁰ Gschmeissner, S. Bilim Fotoğraf Kütüphanesi,
<https://www.sciencephoto.com/media/f0437895/view>

¹¹ Lowe, R., Kheiri, S. (2015). Stephanocyclus Meneghinianus. Kuzey Amerika Diatomları. https://diatoms.org/species/48640/stephanocyclus_meneghinianus

¹² Kulikovskiy, Genkal ve Kociolek (2022).
https://diatoms.org/species/stephanocyclus_gamma/images#image-8013

trapezoidal ve üçgen. Bu geometriler, aynı hacim kesri, dalga boyu, tabaka kalınlığı ve malzeme kombinasyonuna sahip olacak şekilde tasarlanmıştır (Dunlop et al., 2011).

Yüz milyonlarca yılın evrimsel birikimiyle oluşan bu mikro yapılar, modern malzeme bilimine yenilikçi modeller sunar. Taşta dondurulmuş geometri ile mikroskobik canlıların yaşayan geometrisi arasında kurulan ilişki, makro ve mikro düzlemler arasında bir diyalog oluşturur. Bu diyalog, evrenin birliğini ve yaratıcı düzenin her ölçekteki tezahürünü görünür kılar. Divriği, bu açıdan yalnızca bir mimari anıt değil; doğanın matematiksel hafızasının taşta yankılandığı kozmik bir laboratuvar olarak da okunabilir. Diatomların zarif yapılarıyla birleştiğinde, evren estetiğinin Yaradan'ın geometrisine dayandığı gerçeğini hatırlatır. Taş motifler ile diatom kabukları, aynı kozmik anlatıyı farklı ölçeklerde aktarır: biri taşın sessizliğinde, diğeri suyun titreşiminde.

İslam sanatında *tevhid* kavramı çoklukta birliği ifade ederken, modern bilimde fraktal geometri bütünün her parçada tekrar ettiğini gösterir (Critchlow, 1976; Mandelbrot, 1982). Estetik ile düşünce birleştiğinde, tasarım bilgi üretiminin biçimi hâline gelir. Tasarım yoluyla düşünmek, formu açığa çıkarmak ve anlamla köprü kurmaktır. Hilomorfik ontolojiye göre form, maddenin anlam kazanmış hâlidir; madde ise formun taşıyıcısıdır.

Aristoteles'e göre her varlık, madde (*hyle*) ve form (*morphe*) birlikteliğinden oluşur. Evnin'e (2018), formu yalnızca biçimsel değil, işlevsel ve kökensel bir ilke olarak yorumlar. Ona göre madde, kil veya taşın ötesinde, formun işlevine göre yapılandırılmış çok katmanlı bir bütündür. "*Eserler, zihnin madde üzerindeki izidir.*" ifadesi, yaratımın özünü tanımlar: form, maddenin potansiyelini açığa çıkaran ilkedir. Bir motifin, desenin veya süslemenin anlamı yalnızca yüzeyinde değil, maddenin derinliklerine kodlanmış fikirlerinde yatar. Tasarım, zihnin madde üzerindeki izidir; anlatı, kültürel hafızanın biçimsel izdüşümüdür. Form işlevin yansıması, madde ise formun görünür hâlidir. Hikâye anlatımı, düşüncenin form bulmuş hâli olarak bir "*ontolojik form verme eylemi*"dir.

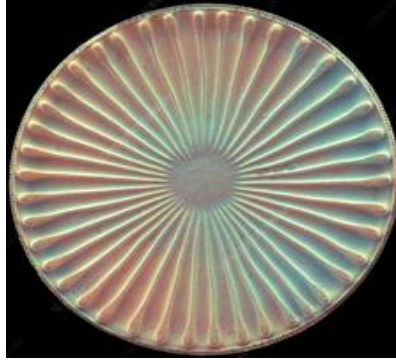
Bu bağlamda, 12. yy. Anadolusunda inşa edilmiş olan ve veri tabanında moğollardan dolayı anadoluya gelen, Büyük Selçuklu Devleti'nin yetiştirdiği âlim, ulema ve bilim insanları yer aldığı düşünülürse; Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nın önemi ortaya çıkmaktadır. Nitekim UNESCO'ya giren ilk eser

olarak da dikkat çeken yapının motiflerinin her biri gizlenmiş evrensel dosyalardır şeklinde imgelenebilir.

Keza bu dosyalarda yer alan bilim dallarından Biyoloji, içerisindeki konu başlıklarından biri olan diatom mikroorganizmaları ile görünür olmaktadır. Çünkü diatom mikroorganizmaların ve yapının motifleri arasında görülen biçimsel ve işlevsel paralellikler, makrokozmos ile mikrokozmos arasındaki yaratıcı süreklilik ile insan-doğa birliğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Yapıda yer alan motifler, şebekeler ve geometrik detaylar ile diatom mikroorganizmalardaki detaylar incelenince hiç de yadsınamayacak bir görsel analiz ortaya çıkmıştır (Resim 14-36).



Resim 14: Divriği Ulu Cami ve Darü'sşifâ, Darü'sşifâ içi, büyük eyvan, sağ yelpaze.¹³



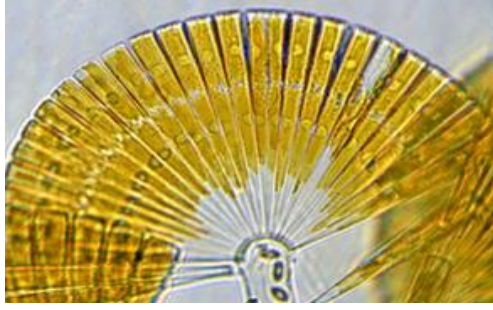
Resim 15: Merkez çıkışlı radyal simetrik diatom Araknoidisküs.¹⁴

¹³ Analizler binanın vücudu üzerinden yön tayin edilerek uygulanmıştır.

¹⁴ <https://www.sciencephoto.com/media/1409585/view>



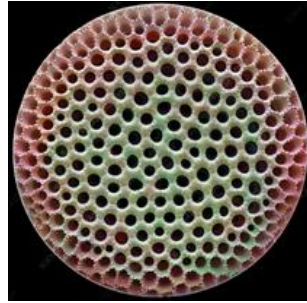
Resim 16: Darü'sşifa içi, büyük eyvan, Zaman yelpazesi.



Resim 17: Pennate Diatom, Licmophora Sp.¹⁵



Resim 18: Darü'sşifa kapısı, sağ duvar, geometrik şekiller arası motif.



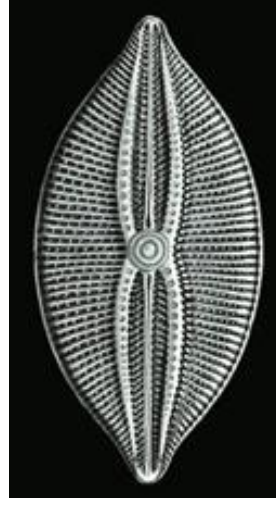
Resim 19: Diatom, Thalassiosira ferelineata Jouse.¹⁶

¹⁵ <https://pin.it/2dYMmaGSx>

¹⁶ <https://www.sciencephoto.com/media/1409589/view>



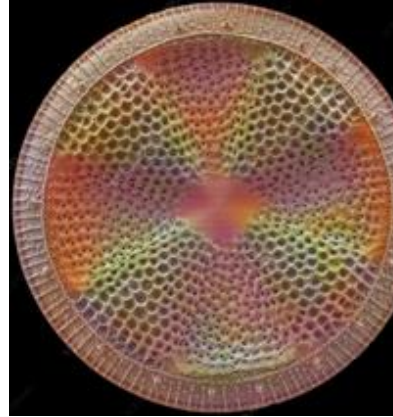
Resim 20: Batı Kapısı, düğümcü formu altında yer alan yengeç motifi.



Resim 21: Lyrella lyra, elektron mikroskop ile tarama¹⁷



Resim 22: Batı Kapısı, kemer üzerindeki döngü kemerindeki detay.



Resim 23: Actinopteryx senarius Ehrenberg¹⁸ diatom.

¹⁷ <https://www.sciencephoto.com/media/1409591/view>

¹⁸ <https://www.ucl.ac.uk/GeolSci/micropal/diatom.html>



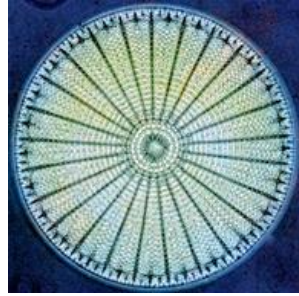
Resim 24: Darüşşifa, türbe yanı, kapı üzerindeki motif.



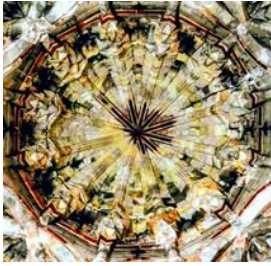
Resim 25: Merkez çıkışlı radyal simetrik diatom *Ationoptchycus*.¹⁹



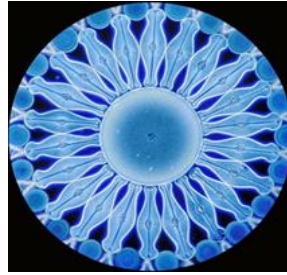
Resim 26: Minare kaidesi üzerinde yer alan kitabe.



Resim 27: Merkez çıkışlı radyal simetrik diatom, *Chlorophyta*.²⁰



Resim 29: Cami içinde, minber üzerindeki kubbe içi.



Resim 30: Dört farklı diatom çeşitlerinden oluşturulan motif.²¹

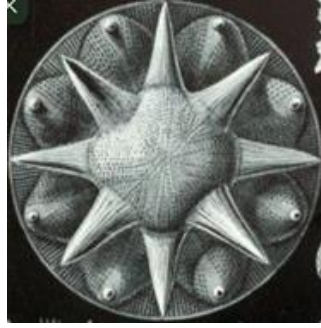
¹⁹ <https://www.sciencephoto.com/media/1409664/view>

²⁰ Lotha, G., Petruzzello, M., Rodriguez, E. (2024). Diatom, Britannica. <https://www.britannica.com/science/diatom>

²¹ Renkleri, Şekilleri ve Özellikleriyle Sizi Büyüleyecek 23 Diatom, <https://onedio.com/haber/renkleri-sekilleri-ve-ozellikleriyle-sizi-buyuleyecek-23-diatom-351430>



Resim 31: Cennet Kapısı, sağ taraf iç bordür, detayı, Menderes motifi.



Resim 32: Diatom, Elektron mikroskop ile renkli tarama.



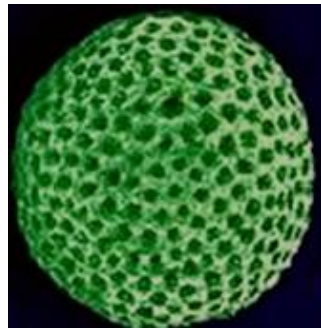
Resim 33: Cennet kapısı, sağ üst yıldız motifi.



Resim 34: Trinacria Pileolus.



Resim 35: Batı kapısı, üstten sarkan daire formu.



Resim 36: Trinacria Pileolus, elektron mikroskop ile tarama.²²

²² <https://pin.it/6MUmBFyBb>

6. Doğal Mikro Mimari ile Kutsal Taş Estetiği Arasında: Divriği ve Diatomlar

Doğanın görünmeyen yüzeyinde ve taşın sessiz dokusunda ortak bir ritim yankılanır. Mikroskobik dünyada diatomların, makroskobik dünyada ise Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nın motiflerinin biçimsel benzerlikleri, yalnızca estetik bir tesadüf değil, evrenin derin yapısında işleyen kutsal bir geometrinin izleridir. Her iki form da, ışığın maddeye, ruhun biçime dönüştüğü bir tasarım anlayışını temsil eder.

Diatomlar, cam benzeri silika kabuklarıyla doğanın en zarif mikro mimarlarıdır. Früstül adı verilen bu çift kabuklu yapılar, dairesel, eliptik, üçgen ve çokgen biçimlerde görülür; her biri kendine özgü delikler, yarıklar ve yükseltilelerle bezenmiştir. Bu desenlerin kusursuz düzeni, doğanın matematiksel zekâsını ve yaratılıştaki oran fikrini somutlaştırır (Ingold, 2009). Işığın bu kabuklarda kırılarak yarattığı yapısal renkler, diatomlara neredeyse mücevherî bir görünüm kazandırır. Klaus Kemp'in mikroskop altında düzenlediği diatom koleksiyonları, gotik katedrallerin vitraylarını andıran bir parlaklıkla "*ışığın mimarisi*"ni sergiler.²³

Benzer biçimde, Divriği Ulu Cami'nin taş yüzeyleri de ışıkla yoğrulmuş bir sanatı taşır. Özellikle kuzey taş kapısında görülen yıldız, örgü ve spiral desenler; doğanın fraktal düzenine benzer bir tekrar ve simetri üzerine kuruludur (Kuban, 1970). Her motif, geometrik kesinliğin ötesinde bir anlam taşır: merkezden dışa açılan form, yaratılışın tecellisini; ışıkla gölge arasındaki geçiş, varlıkla yokluk arasındaki ince dengeyi temsil eder.

Bu bağlamda mikroskobik ölçekte silika, makroskobik ölçekte taş; her ikisi de ışığı biçimleştirir, ilahi düzenin görünür kılındığı yüzeyler hâline gelir. Doğanın en küçük canlılarından biri olan diatomun kabuğundaki düzen ile insan elinden çıkan taş süslemeler arasındaki bu uyum, sanatın evrensel kökenine dair güçlü bir göstergedir. Işık burada hem diatomun hem Divriği'nin ortak ruhudur. Diatomun gövdesinde kırılıp saçılan ışık, taşın yüzeyinde gölgeyle oyun kurar. Biri mikroskobik ölçekte camın içinden, diğeri makroskobik ölçekte taşın içinden Tanrısal bir güzelliği görünür kılar. Bu

²³ O'Brien, J. Diatomlar: Minyatürde sanat Opalden mikroskobik sanat eserleri, <https://creation.com/diatoms-artistry>

ortaklık, “*yaratılışın estetik kodu*”nun, canlı dokudan mimariye kadar uzanan bir sürekliliğe sahip olduğunu düşündürür (Driscoll & McKee, 2007).

Bu birliktelik, insanın elinden çıkan her kutsal mimaride doğanın mikro mimarisinin yankılandığını gösterir. Çünkü doğa, yaratıcının sanatıdır; insan ise bu sanatın bilinçli yorumcusudur.

7. Bulgular

Araştırma bulguları, Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası’nda yer alan taş süslemeler ile diatom mikroorganizmalarının kabuk yapıları arasında biçimsel, işlevsel ve ontolojik düzeyde güçlü benzerlikler bulunduğunu göstermektedir. Bu benzerlikler, doğadaki mikro ölçekteki yapısal düzen ile insan eliyle oluşturulmuş makro ölçekli mimari formlar arasında bir sürekliliğe işaret eder.

Form ve Madde İlişkisi

Tasarım ve anlatı, yalnızca estetik bir tercih değil, bilgi üretim sürecinin kendisidir. Bu durum, Aristoteles’in hilomorfik ontolojisi ile açıklanabilir. Her varlık, madde ve formun birlikteliğinden oluşur. Form yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda işlevsel ve kökensel bir ilkedir. Bu bakışla, tasarım, zihnin maddeye kazıdığı iz; anlatı, kültürel hafızanın biçimsel yansımasıdır. Form işlevin yansıması, madde ise formun görünür hâlidir. Böylece hikâye anlatımı da düşüncenin form bulmuş hâli olarak bir “*ontolojik form verme eylemi*” niteliği taşır.

Yapısal Paralellikler: Makrodan Mikroya Geometri

Divriği taş işçiliğinde görülen geometrik örgüler ile diatomların kabuk yapıları arasında dikkat çekici morfolojik benzerlikler saptanmıştır. Özellikle Divriği Ulu Cami’nin kuzey taş kapısındaki çok katmanlı yıldız kompozisyonu, merkezden çevreye genişleyen dairesel örgüsüyle *Coscinodiscus radiatus* türü diatomun kabuk yapısıyla neredeyse birebir örtüşmektedir. Her iki yapıda da merkez “*kozmetik çekirdek*”, çevre ise “*tezahür halkaları*” olarak yorumlanabilir (Stewart, 2001).

Darüşşifa bölümündeki spiral kabartmalar, diatom kabuklarındaki *logaritmik spiral* düzenle matematiksel olarak uyumludur. Bu paralellik, İslam sanatında “*hayatın sonsuz devri*”ni, biyolojide ise doğal büyüme dinamiklerini sembolize eder. Bu durum, sanatın sezgisel geometriyle, bilimin gözlemsel geometriyle aynı evrensel yasaları paylaştığını göstermektedir.

Öz Benzerlik ve Işık Etkileşimi

Divriği taş süslemelerindeki çok katmanlı yıldızlar ve bitkisel kıvrımlar, diatomlarda mikroskobik ölçekte gözlenen “öz benzerlik” ilkesiyle tekrarlanmaktadır. Özellikle *Arachnoidiscus* türündeki ağsı yapılar, Divriği taş işçiliğinin örgü sistemine benzer biçimde hem dekoratif hem de yapısal bütünlük sağlamaktadır. Ayrıca, diatomların silisli kabuklarının ışığı kırma özelliği, mikroskobik düzeyde bir *iridesans* (renk oyunları) oluştururken; Divriği taş süslemelerindeki oyma derinlikleri, gün ışığıyla etkileşime girerek desenlerin günün farklı saatlerinde “canlı” görünmesini sağlamaktadır. Her iki durumda da ışık, formun ruhunu görünür kılan aracı işlev görür.

Kozmik ve Teolojik Süreklilik

Elde edilen bulgular, Divriği ustalarının doğadaki yapısal zekâyı sezgisel biçimde kavradıklarını ve bu bilgeliği taşa işlediklerini göstermektedir. Diatom kabuklarında gözlenen kozmik oranlar, İslam sanatı anlayışıyla aynı dili konuşmaktadır. Tevhid, çoklukta birliği ifade ederken, modern bilimde fraktal geometri, bütünün her parçada kendini tekrar eden doğasını açıklar (Critchlow, 1976; Mandelbrot, 1982). Bu iki yaklaşım, evrenin içsel simetrisini farklı dillerde dile getirir: biri inanç ve sezgi aracılığıyla, diğeri matematik ve gözlem aracılığıyla. Her iki durumda da, doğanın ilahi matematiği sanatın diliyle taşa görünür hâle gelir.

8. SONUÇ

Bu çalışma, Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası’nın taş süslemeleri ile diatom mikroorganizmalarının mikroskobik yapıları arasındaki biçimsel ve anlamsal paralellikleri ortaya koyarak, doğa ve insan yapımı estetik arasında kurulan ortak geometriyi görünür kılmıştır. Her iki örnekte de form, ışığın, oranın ve simetrinin aynı evrensel ilkelerine dayanır. Yüzeyde görülen desen, derinde işleyen matematiksel ve kozmik bir bilincin yansımasıdır.

Divriği’in taşındaki geometrik derinlik ile diatomların cam benzeri kabuk yapıları, evrenin mikro ve makro düzlemlerinde tekrarlanan aynı yaratıcı ilkeye işaret eder. Bu durum, sanatın doğadan ayrı bir üretim değil, doğanın kendi matematiksel zekâsının kültürel bir yorumu olduğunu kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla Divriği, yalnızca bir mimari anıt değil; doğanın

geometrik hafızasının taşta yankılandığı bir kozmik laboratuvar, bir evren kitabı olarak okunmalıdır.

Sonuçta, sanat, bilim ve bilinç; madde, form ve anlam düzlemlerinde birleşen aynı kozmik estetiğin üç yüzünü oluşturur. Evren, taşta da hücrede de aynı geometrik dua ile var olur; her form, Tanrısal düzenin bir yankısı olarak kendi ölçeğinde aynı dili konuşur. Bu bütünlük, insanın hem gözle görülen hem sezgiyle kavranan evrenin bir parçası olarak yaratıcı bilinci deneyimlemesini sağlar.

Öneriler ve Gelecek Araştırmalar

Bu araştırma, sanat eserlerini doğa bilimleriyle kesişen bir tasarım epistemolojisi çerçevesinde de ele alınma gereğini ortaya koymaktadır. Araştırma alanları aşağıdaki yönlerden de derinleştirilebilir:

Parametrik ve fraktal analiz: Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası motifleri ile diatom früstül geometrilerinin fraktal boyutları, parametrik tasarım yazılımları aracılığıyla sayısal olarak karşılaştırılabilir. Böylece doğa formlarının mimari estetik üzerindeki yapısal etkisi ölçülebilir hâle getirilebilir.

Optik ve ışık etkileşimi incelemeleri: Diatom yüzeylerinin ışık kırınım özellikleriyle Divriği taş yüzeylerinin gölge ışık oyunları, optik fotometri yöntemleriyle analiz edilerek “ışığın form yaratmadaki rolü” deneysel biçimde araştırılabilir.

Kültürel-biyomorfik estetik ilişkisi: Selçuklu sanatındaki geometrik motiflerin biyolojik biçimler ile olan olası ilişkileri, özellikle mikroorganizma morfolojisi üzerinden yeniden değerlendirilebilir. Bu yaklaşım, sanat tarihini *biyotasarım* perspektifiyle bütünleştirilebilir.

Kuantum estetiği yaklaşımı: Diatomların mikroskobik düzeninde gözlenen simetri ile mimari formun makro düzeydeki düzeni arasında, kuantum fiziğinin “enerji ve form dönüşümü” kavramı bağlamında teorik bir köprü kurulabilir.

Bu yönelimler, Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası’nın yalnızca tarihsel ya da sanatsal bir anıt değil, bilim ve sanat arası bilgi üretiminin yaşayan bir mekânı olduğunu göstermektedir. Gelecekte, doğanın mikro mimarisi ile insanın kutsal mimarisi arasındaki bu diyalog, disiplinler arası araştırmaların merkezinde yer almalıdır. Ve bu tür çalışmalar diğer yapılar ve bezeme

unsurları arasında da ilişkilendirilerek, disiplinler arası çalışmaların, bilimler arası çalışmalarla bağlantılı ve senkronize bir şekilde ilerlemesi gerekliliğini de gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

- Alverson, A. J., Roberts, W. R., Ruck, E. C., Nakov, T., Ashworth, M. P., Beaulieu, J. M., Brylka, K., Downey, K. M., Kocielek, J. P., Parks, M., Pinseel, E., Theriot, E. C., Tye, S. P., Witkowski, A. & Wickett, N. J. (2025). “Phylogenomics Reveals The Slow Burning Fuse of Diatom Evolution”. *Proceedings of The National Academy of Sciences of The United States of America*, 122 (22). <https://doi.org/10.1073/pnas.2500153122>
- Armbrust, E. V. (2009). The Life of Diatoms In The World’s Oceans. *Nature*, 459 (7244), 185–192. <https://doi.org/10.1038/nature08057>
- Azam, F. & Malfatti, F. (2007). “Microbial structuring of marine Ecosystems” *Nature Reviews Microbiology*, 5 (10) 782–791. <https://doi.org/10.1038/nrmicro1747>
- Clemens, J. (2020). *Silent Knowledge: The Margins of Narrative and Culture*. Londra, Routledge.
- Critchlow, K. (1976). *Order in Space: A Design Source Book*. Thames and Hudson.
- Di Stefano, M., Congestri, R., & Stefano, M. D. (2019). Diatom Silica Biomineralization, *From Molecular Mechanisms To Bioinspired Nanotechnology, Marine Drugs*, 17 (11), 637. <https://doi.org/10.3390/md17110637>
- Driscoll, C., & McKee, A. (2007). *Cultural Studies and Mythology*. Londra, Palgrave Macmillan.
- Dunlop, WC. J., Weinkamer, R., Fratzl, P. (2011). Biyolojik Malzemeler İçinde Sanatsal Arayüzler, *Bugünün Malzemeleri*, (14), 3, 70-78. <https://doi.org/10.1006/jtbi.1995.0219>
- Falkowski, P. G. (2012). The Power of Plankton, *Nature*, 483 (7387), 17–S20.
- Evnine, S. (2018). *Making Objects and Events: A Hylomorphic Theory of Artifacts, Actions, and Organisms*, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1038/nature10991>
- Gordon, R., Losic, D., Nagy, S. S., Sterrenburg, F. A. S. & Tiffany, M. A. (2009). The Glass Menagerie: Diatoms For Novel Applications In Nanotechnology, *Trends In Biotechnology*, 27 (2), 116–127. <https://doi.org/10.1016/j.tibtech.2008.11.003>
- Babenko, B., Friedrich, B. M., Heintze, C., Skeffington, A., Zackova, S. J. &

- Kröger, N. (2022). “Diatom Silikasında Gözenek Deseni Morfogenezisinin Moleküler Temeli”, *Proc. Natl. Acad. Sci. USA* 119 (49) e2211549119, <https://doi.org/10.1073/pnas.2211549119>
- Ingold, T. (2009). *The Perception Of The Environment: Essays On Livelihood Dwelling And Skill*. Londra, Routledge.
- Kröger, N., Poulsen, N. (2008). Diatomlar, Hücre Duvarı Biyogenezinden Nanoteknolojiye, *Annu. Rev. Genet.* 42, 83–107.
- Kuban, D. (1970). *Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak ve Sorunları*, İstanbul, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Kuban, D. (2010). *Divriği Ulu Cami ve Şifahanesi*, İstanbul, YKY.
- Boyce, C., Li, Y., Mary, O., Ortiz, O. (2014). “Geometrik Olarak Ayarlanmış Deformasyon ve Başarısızlık Davranışına Sahip Yapılandırılmış Dikiş Arayüzleri İçin 3 Boyutlu Yazdırılmış, Biyolojik Olarak İlham Alan Prototipler ve Analitik Modeller”, *Katıların Mekaniği ve Fiziği Dergisi*, (73) 166-182. <https://doi.org/10.1016/j.jmps.2014.08.011>
- Losic, D., Mitchell, J. G. & Voelcker, N. H. (2007). Diatomaceous Lessons in Nanotechnology and Advanced Materials. *Advanced Materials*, 21 (29), 2947–2958. <https://doi.org/10.1002/adma.200803778>
- Lotha, G., Petruzzello, M., Rodriguez, E. (2024). Diatom, Britannica. <https://www.britannica.com/science/diatom>
- Mandelbrot, B. (1982). *The Fractal Geometry of Nature*. W. H. Freeman.
- Mann, D. G. & Vanormelingen, P. (2013). An İnordinate Fondness? The Number, Distributions And Origins of Diatom Species. *Journal Of Eukaryotic Microbiology*, 60 (4), 414–420. <https://doi.org/10.1111/jeu.12047>
- Özdemir, M. (2018). *Anadolu’da Taş İşçiliği ve Kozmik Geometri İlişkisi Üzerine Bir İnceleme*. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkul, K. (2025a). Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Motiflerinin Tasarım Analizi, Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, Doktora / Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Crawford, R. M., Mann, D. G. & Round, F. E. (1990). *The Diatoms: Biology & Morphology Of The Genera*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Mann, D. G., Medlin, L. K. & Sims, P. A. (2006). Evolution Of The Diatoms: Insights From Fossil, Biological And Molecular Data. *Phycologia*, 45 (4), 361–402. <https://doi.org/10.2216/05-999.1>

Stewart, I. (2001). *Nature's Numbers: The Unreal Reality of Mathematical Imagination*. New York: Basic Books.

İnternet Kaynakları

2014, Renkleri, Şekilleri ve Özellikleriyle Sizi Büyüleyecek 23 Diatom,
<https://onedio.com/haber/renkleri-sekilleri-ve-ozellikleriyle-sizi-buyuleyecek-23-diatom-351430>

Atlas, B. (2021). Fitoplankton Nedir? Dünya'daki Oksijenin Yarisını Üretiyor,
<https://evrenatlası.com.tr/kultur/fitoplankton-nedir/>

Berdan, R., 2023. Diatomlar - Mikroskopta Görüntülenen Doğanın Mücevherleri, Motic America.

<https://moticmicroscopes.com/blogs/articles/diatoms-nature-s-jewels-viewed-with-a-microscope?srsId=AfmBOoqh5a1HcAx5AkAdMHqEmyxILpZxOu8FR3h-8hWe-oRf5izeZZVt>

Diatom Araştırması,

<https://www.nhm.ac.uk/our-science/research/projects/diatom.html>

Gschmeissner, S. Bilim Fotoğraf Kütüphanesi,

<https://www.sciencephoto.com/media/f0437895/view>

<https://www.sciencephoto.com/media/1409668/view>

<https://www.sciencephoto.com/media/1409585/view>

<https://www.sciencephoto.com/media/1409589/view>

<https://www.sciencephoto.com/media/1409591/view>

<https://www.ucl.ac.uk/GeolSci/micropal/diatom.html>

<https://www.sciencephoto.com/media/1409664/view>

Diatom Shop <https://www.diatomshop.com/oamaru-diatoms.html>

Drum, R. W., & Pankratz, H. S. (1963, October 4). Fine Structure Of A Diatom Centrosome. *Science*, 142 (3588), 61–63.

<https://doi.org/10.1126/science.142.3588.61>

Kulikovskiy, G. and K. 2022.

https://diatoms.org/species/stephanocyclus_gamma/images#image-8013

Lotha, G., Petruzzello, M., Rodriguez, E. (2024). Diatom, Britannica.

<https://www.britannica.com/science/diatom>

<https://www.sciencephoto.com/media/15794/view/false-col-sem-of-cyclotella-meneghiniana>

Lowe, R., Kheiri, S. (2015). Stephanocyclus Meneghinianus, Kuzey Amerika Diatomları.

https://diatoms.org/species/48640/stephanocyclus_meneghinianus

Lowers, H. and Adams. D. What Are Diatoms,

<https://diatoms.org/what-are-diatoms>

O'Brien, J. Diatomlar: Minyatürde Sanat Opalden Mikroskopik Sanat Eserleri,

<https://creation.com/diatoms-artistry>

Papeschi, S. 2025. Diatom, <https://geologyistheway.com/sedimentary/diatom/>

Pinterest, <https://pin.it/6MUmBFyBb>

Pinterest, <https://pin.it/2dYMmaGSx>

What Are Diatoms, <https://diatoms.org/what-are-diatoms>



ISBN: 978-625-378-442-3