

ISSN:2667-4769



Jia
journal

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Cilt: 8 Sayı: 20

www.jiajournal.com

International Journal of Art and Art Education

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi

International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

International Journal of Art and Art Education

ISSN: 2667-4769

Journal of Art and Art Education dergisi(Jiajournal), yılda üç defa yayın yapan uluslararası hakemli bir dergidir. **Jiajournal**'da yayımlanan tüm makalelerin yayın hakları **Journal of Art and Art Education dergisi(Jiajournal)**'ne aittir.

Yayımlanan yazılar yayıncının yazılı izni olmadan hiçbir şekilde basılamaz. Kaynak gösterilmek koşuluyla alıntı yapılabilir.

Yayın kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir.

Journal of Art and Art Education, Uluslararası hakemli ve indeksli bir dergidir **Academic Resource Index, Advanced Science Index, ASOS, Eurasian Scientific Jorunal Index, CiteFactor, Directory of Resarch Jornals Indexing, Google Scholar, Sobiad, Scientific Indexing Service** tarafından taranmaktadır.

Journal of Art and Art Education is an international, three-reviewed in a year journal.

Jiajournal, bear the sole legal responsibility for their published works in **Journal of Art and Art Education**

Journal of Art and Art Education has the sole ownership of copyright to all published works. No part of this publication shall be produced in any form without the written consent of **Journal of Art and Art Education**. It can be quoted as long as referred to the Jiajournal. The Editorial Board makes the final decision to publish articles.

ISSN: 2667-4769

Sayı / Issue: 20– Aralık/ December: 2025

International Journal of Art and Art Education
Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi
International Journal of Art and Art Education
ISSN: 2667-4769

Editor

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Fatih KARİP

Doç. Dr. Emrah PEK

E-mail: jiadergi@gmail.com
Web: <http://www.jiajournal.com>

JiAJOURNAL

Sayı / Issue: 20– Aralık/ December: 2025

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi
International Peer-Reviewed Journal of Social Sciences

Editor

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Fatih KARİP

Doç. Dr. Emrah PEK

Alan Editörleri

Müzik: Dr. Öğr. Üyesi Kadir YILMAZ

Grafik: Doç. Dr. Meyrem DEVECİ

Dr. Melinda KOSTELAC

Resim: Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AZAMET

Resim- İş Eğitimi: Prof. Dr. Meltem KATIRANCI

Doç. Dr. Fatih KARİP

Heykel: Prof. Dr. Sezer CİHANER KESER

Dr. Sergei KAREV

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü: Doç. Dr. Ruhi KONAK

Doç. Dr. Karim MİRZAE

Seramik: Doç. Dr. Olcay BORATAV

Dr. Ljubica JOCİC

Sinema: Dr. Öğr. Üyesi Afif ATAMAN

Moda tasarım: Dr. Beyhan PAMUK

Prof. Dr. Yosi ANAYA

Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü:

Dr. Işıl KONAK

DANIřMA KURULU

Prof. Dr. Ahmet ALTIN- Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi

Prof. Dr. Ali Osman ALAKUş- Dicle Üniversitesi

Prof. Dr. Birsen İLELİOĞLU- AHBV Üniversitesi

Prof. Dr. Cengiz şENGüL- Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Cingiz BAGİROV- Azerbaijan State University of Flormaniya

Prof. Dr. Fatih BAřBUĐ- Akdeniz Üniversitesi

Prof. Dr. Fethiye ERBAY- BoĐaziĐi Üniversitesi

Prof. Dr. Figen ÖZEREN- Çukurova Üniversitesi

Prof. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ- Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi

Prof. Dr. Hüseyin ELMAS- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Lela GELEİşVİLİ- Art Academy of Georgia

Prof. Dr. Mansur CEFEROV- Karadeniz Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Meliha YILMAZ- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa TALAS- Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi

Prof. Dr. Necati DEMİR- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Nesrin NL- Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Orhan CEBRAİLOĐLU- Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Osman KUNDURACI- Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. S. Cem řAKTANLI- Alaattin Keykubat Üniversitesi

Prof. Dr. Serap BUYURGAN- Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. řebnem Ruhsar TEMİR Gökçeli- Uşak Üniversitesi

Prof. Dr. Yusuf KÜÇÜKDAĐ- KTO Karatay Üniversitesi

Doç. Dr. Aziz ERKAN- Sinop Üniversitesi

Doç. Dr. Bahar SOĐUKKUYU- Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Ebru ALPARSLAN- Erciyes Üniversitesi

Doç. Dr. Elif AKSOY- Fırat Üniversitesi

Doç. Dr. Engin GÜRPINAR- İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. Funda MASDAR- Bitlis Eren Üniversitesi

Doç. Dr. Gülnur DURAN- Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Hakan KUYUMCU- Selçuk Üniversitesi

Doç. Dr. İbrahim Gökhan CEYLAN- Sinop Üniversitesi

Doç. Dr. Menduha SATIR KAYSERİLİ- Atatürk Üniversitesi

Doç. Dr. Mutlu ERBAY- Boğaziçi Üniversitesi

Doç. Dr. Nazan OSKAY- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Doç. Dr. Nilgün ŞENER- Kocaeli Üniversitesi

Doç. Dr. Onur ZAHAL- İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. Osman Kubilay GÜL- Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Doç. Dr. Özlem GÖK- Erciyes Üniversitesi

Doç. Dr. Roza SULTANOVA- Tatarstan Academy of Sciences

Doç. Dr. Yakup Alper VARİŞ- Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Hanife Neris YÜKSEL- Akdeniz Üniversitesi

Doç. Nihat Sezer SABAHAT- Ordu Üniversitesi

Doç. Umut KAYAPINAR- Akdeniz Üniversitesi

Dr. Fariz KHALILLI- Medieval Aksu Town State History and Culture Reserve

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan YILMAZ- Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÇETİN- Dokuz Eylül Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Demet KARAPINAR- Yeditepe Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Esra VAROL- Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Hüda SAYIN YÜCEL- Kırıkkale Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi İ.M.V. Noyan GÜVEN- Kastamonu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Murat ÖZKOYUNCU- Atılım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nuri SEZER- Gelişim Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem KAYA- Hitit Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Setenay Sezer BABALIOĞLU- Doğuş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Shurubu KAYHAN- İstanbul Kültür Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şuayyip YÜCEL- Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ülkü GEZER- Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman EREN- Mustafa Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali KOÇ- Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nurane SELİMLİ- Azerbaijan State Academi of Arts
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz ÖZDİL- Artuklu Üniversitesi

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ- Dicle Üniversitesi
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN- Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN- Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Hüseyin YÜKRÜK- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Mansur CEFEROV- Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Meltem KATIRANCI- Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ- Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz DİLMAÇ- İzmir Katip Çelebi Üniversitesi
Prof. Dr. Serap YÜKRÜK- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Sezer CİHANER KESER- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Adem YÜCEL- Tokat GOP Üniversitesi

Doç. Dr. Armağan KONAK- Mehmet Akif Ersoy Eğitim Fakültesi

Doç. Dr. Sena SENGİR- Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Seyhan KALAYCI- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Dr. Öğr. . Beste ATALAY ÖCAL- Giresun Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Meyrem DEVECİ- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Almıla YILDIRIM

Makale Türü: Araştırma makalesi

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

İşlevselden Kavramsala: Batı Kaligrafisinin Değişen Yüzü

1-17

Selahattin ASLAN

Hüseyin ELİTOK

Makale Türü: Araştırma makalesi

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı H 762 Nolu Nizâmî-İ Gencevî Hamsesi'nin
Minyatürlerindeki Çadır ve Otağ Bezemeleri

*Tent and Otag Decorations in the Miniatures of Nizâmî-İ Ganjvî Hamsa no. H 762 in the Treasury
Library of Topkapı Palace Museum*

18-41

Dilara AYTEKİN

Alev SÖKMEN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Kültür Turizmi Bağlamında Artvin'deki Orta Çağ Dönemi Taşınmaz Kültür Varlıklarının Önemi

*The Importance of Medieval Immovable Cultural Assets in Artvin within the Context of Cultural
Tourism*

42-59

Ebru ÇATALKAYA GÖK

Ruhi KONAK

Tuğçe AKKAYA

Makale Türü: Araştırma makalesi

David Samling Müzesi'nde Bulunan Bir Grup Büyük Selçuklu Kumaşının Kompozisyon Düzeni *The
Composition Order of A Group Of Great Seljuk Fabric Found In The David Samling Museum*

60-71

Mehmet DOĞAN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Dokuma Resim Sanatında Zümrüt-ü Anka Kuşu ile Özgün Uygulamalar

Unique Applications in Textile Painting with the Phoenix

72-86

Şengül EROL

Makale Türü: Araştırma makalesi

Kültürel Bir Sanat Formunun Yüzey Tasarımına Yansımaları: Mozaik Sanatı Işığında Giysi Tasarımı
Reflections Of A Cultural Art Form On Surface Design: Clothing Design In The Light Of Mosaic Art

87-105

Muhammet İNCEAĞAÇ

Makale Türü: Araştırma makalesi

Kurumsal Kimlik Tasarımı Bağlamında Mitolojinin Resmî Kurum Logolarına Yansımaları ve Göstergebilim (Semiyyotik) Açısından İncelenmesi

The Reflections of Mythology on Official Institutional Logos in The Context of Corporate Identity Design and Its Analysis in Terms of Semiotics

106-140

İrem Nisa KARAKUŞ

Çağatay İNAM KARAHAN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Resim Sanatında Kübizm'den Soyuta Biçimsel Dönüşüm

The Formal Transformation from Cubism to Abstraction in Painting

141-158

Özlem KUM

Makale Türü: Araştırma makalesi

Banka Mobil Arayüzlerinde Arketipsel Anlam: Tipografi, İkonografi, Renk ve Mikro-Metin İncelemesi

Archetypal Meaning in Bank Mobile Interfaces: An Examination of Typography, Iconography, Colour and Micro-Text

159-175

Şule Z. ÜRKER

Orhan TAŞKESEN

Selma TAŞKESEN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Sanat Eğitimi Uygulamalarında Görsel Empati: Gaze Yaklaşımına Dayalı Bir Araştırma

Visual Empathy in Art Education Practices: A Study Based on the "Gaze" Approach

176-206

Haşim VAPUR

Yavuz şEN

Makale Türü: Araştırma makalesi

Analysis of Music Literacy Levels of Preschool Teachers

Okul Öncesi Öğretmenlerinin Müzik Okuryazarlık Düzeylerinin İncelenmesi

207-229

Editörden...

Değerli bilim insanları,

Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi (Jiajournal), Aralık 2025 tarihli 20. sayısı ile bilim dünyasının karşısına çıkmaktan mutluluk duymaktadır. Bu sayımızda farklı alanlardan 11 araştırma makalesi bulunmaktadır,

Sanat alanında uluslararası boyutta nitelikli araştırmaları yayımlama hedefiyle yola çıkan dergimizin, akademik dünyaya önemli bir etki yaratmayı amaçladığını belirtmek isteriz. Siz değerli bilim insanlarını, sonraki sayılarımızda yazar ve hakem olarak aramızda görmek ve eleştirilerinizle kendimize daha doğru bir yol çizmek, bizim için büyük bir onur kaynağı olacaktır.

2018 yılından beri yayın hayatına devam eden dergimiz, doçentlik ve tüm akademik yükseltme kriterlerini taşımaktadır. Dergimizin 20. sayısına destek vererek onurlandıran yazarlarımıza, değerlendirme aşamasında kıymetli vakitlerini ayıran hakemlerimize ayrıca teşekkürlerimi sunmak isterim.

Yeni sayımızın bilim dünyasına hayırlı olması ve diğer sayılarda buluşmak dileklerle...

Doç. Dr. Yahya HİÇYILMAZ

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy²

Abstract

This study examines the transformation in the meaning and perception of calligraphy in contemporary Western practices, where writing has shifted from functionality to conceptual expression. Due to the broad scope of the subject, the research focuses specifically on the semantic functionality of text, which lies at the heart of the Western writing tradition. This functionality has historically served as the main framework around which Western writing was formed. However, it is observed that contemporary Western calligraphers have redefined calligraphy through conceptual approaches, pushing Western calligraphy into a new phase. The study also identifies ambiguities surrounding the definition and meaning of the word “calligraphy”, aiming to clarify these conceptual uncertainties. Data were collected through qualitative research methods, including a general survey model, document analysis, and case studies. Selected contemporary calligraphic practices were analyzed accordingly. The findings reveal that the core foundation of traditional Western calligraphy—centered on textuality—has undergone a radical transformation. Contemporary practices have evolved into an autonomous art discipline in which calligraphy transcends writing and becomes a means of expressing personal and conceptual ideas. Through the creation of visual forms that extend beyond their textual function, artists expand the boundaries of calligraphy, attributing universal values to it and transforming it into a contemporary artistic expression.

Key words: Western calligraphy, tradition, ancient script, western writing, functionality, conceptuality.

İşlevselden Kavramsala: Batı Kaligrafisinin Değişen Yüzü

Özet

Bu çalışma, günümüz Batı kaligrafi pratiklerinde yazının işlevsellikten kavramsal ifadelerle evrilmesi ile birlikte kaligrafi kavramının anlam ve algısındaki dönüşümü incelemektedir. Konunun geniş kapsamı nedeniyle araştırma, Batı yazı geleneğinin merkezinde yer alan metnin anlamsal işlevselliği bağlamıyla sınırlı tutulmuştur. Bu işlevsellik, Batı yazı geleneğinin etrafında şekillendiği temel dayanak noktasıdır. Öte yandan, çağdaş Batı kaligrafi sanatçıların yazıyı kavramsal bir bağlamda ele alarak kaligrafiyi farklı bir boyuta taşıdıkları gözlemlenmiştir. Çalışma sürecinde, “kaligrafi” teriminin tanımı ve anlamına dair mevcut belirsizlikler tespit edilerek bu konuların yeniden değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırmada nitel yöntemlerinden genel tarama modeli, doküman analizi ve eser inceleme yöntemleri kullanılmış, seçilen çağdaş kaligrafi örnekleri üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Sonuç olarak, Batı kaligrafi geleneğinin

¹ Dr. Öğrt. Üye. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, almilayildirim@mu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-8445-3474

² This article is extracted from my doctoral dissertation entitled “From Western Calligraphy Tradition to Extended Gesture,” supervised by Dr. Raquel Pelta Resano (Ph.D. Dissertation, Barcelona University, Barcelona, Spain, 2023).

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

etrafında şekillendiği yazının kökten bir değişim geçirerek, güncel pratiklerde kaligrafinin özerk bir sanat disiplinine dönüştüğü ortaya konmuştur. Sanatçılar, yazının ötesine geçen imgeler aracılığıyla kişisel ve kavramsal yaklaşımlarını yansıtarak kaligrafinin sınırlarını genişletmekte; böylece işlevselliğin ötesine geçen, evrensel değerler taşıyan çağdaş bir ifade alanı oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Batı Kaligrafisi, gelenek, eski yazı, batı yazısı, işlevsellik, kavramsallık.

INTRODUCTION

To begin with, it should be clarified that in this paper, the term *traditional calligraphy* refers to ancient Western script writing, which has a history more than two thousand years and constitutes a significant part of Western cultural heritage. This tradition is particularly associated with the medieval periods, spanning from the mid-5th century till the end of the 15th century (Drogin, 1989). Additionally, the word *functionality* is used to describe the capacity of text conveying a semantic meaning within a specific writing system, which will be explained further below.

Ancient script writing was the manuscript culture, where texts were written to record, preserve, communicate, and reproduce information. In this sense, it evolved and transformed around the functional needs of the time in the West. One of the defining features of written text in medieval times was its primary goal: to be read and understood as a tool that contains and conveys semantic meaning of the text. To satisfy this need, ancient scribes were assessed as servants and required to write the text as clearly as possible using the current script of the time.

Although it is more appropriate to characterize ancient script writing as a craft focused on functional clarity, it is still frequently described as an art form in various contemporary sources. This perspective may misrepresent the nature of ancient script writing and lead to conceptual confusion when defining both historical and current practices in the field. Therefore, it is necessary to critically reassess the term *calligraphy* itself—its definition and scope—to correct certain misconceptions and provide a clearer understanding of its evolving nature.

In contrast, current Western calligraphy practices —especially those employing highly abstract forms—demonstrate a significant departure from traditional notions of functionality. Artists such as Niels “Shoe” Meulman, Denis Brown, Said Dokins, and Loredana Zega exemplify this shift. Their works emphasize the visual appearance of calligraphy practices in which the semantic meaning of written letter, word, or text is not the primary concern. Their practices strip away the functionality notion of ancient script writing. These artists tend to create works with the word as an image concept. Some works even consist of a line or a stroke that illustrates the writing through the gesture of the hand. With this attitude, the perception/definition of so-called traditional Western calligraphy, hence its distinctive characteristics -functionality- has changed drastically.

METHODOLOGY

This research adopts a qualitative methodology, combining document analysis with a case study approach. The documentary research is conducted using the relevant bibliography as a guide. It is also based on secondary sources extracted that were studied and analyzed. The selected case studies feature four contemporary artists—Meulman, Brown, Dokins, and Zega—who were chosen due to their diverse conceptual inclinations, as demonstrated through individual calligraphy perceptions. These cases offer valuable insights into contemporary calligraphy practices especially in relation to the shift from functional to conceptual frameworks within Western calligraphy.

Data collection includes close visual analysis of selected works, supported by academic texts, artist interviews, exhibition materials, and visual documentation. Historical references are also integrated to trace the evolution of the term calligraphy and its socio-cultural roles in the Western context. Additionally, comparative perspectives—particularly with Far Eastern

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

calligraphy traditions—are incorporated to deepen the discussion of conceptual transformations and cultural paradigms.

Research Ethical Approval

This study does not require ethical approval.

FINDINGS AND INTERPRETATION

Ancient script writing of the West in the context of functionality

The word calligraphy is derived from *kaligrafia*, a Greek word consisting of *kallos*, meaning “beauty,” and *graphein*, meaning “to write.” In this sense, calligraphy is translated as “beautiful writing” (Online Etymology Dictionary, n.d.).

Many related literatures move around similar definitions for the word calligraphy without specifying the mentioned related time. The execution of certain styles of writing using the Latin alphabet before Gutenberg’s printing press is described by the word calligraphy, and the period of typography started as a mass production technique to satisfy the needs of the time.

The same word is employed to refer to handwriting with ancient scripts, as well as modern interpretations of these scripts produced since then, including medieval manuscripts spanning eleven centuries until today. However, the very first citation of the word calligraphy dates back to 1590 and appears in the sense of (1) “in the book of writing master and calligrapher Peter Bales (1547–1610?), entitled *The Writing Schoolemaster*, the second earlier citation dates back to 1645 in the sense of definition” (2) “appears in the first edition of *Colasterion* written by poet and polemicist John Milton.” Finally, for the (3) definition, “British newspaper *The Observed* published 1928 gives as the earliest citation” (Oxford English Dictionary, n.d.). According to this quotation, the word calligraphy was not encountered before the 16th century, which means the word calligraphy may have appeared after the time when the need for written literature was mechanically satisfied by the printing press with the urge of classification before and after the time of Gutenberg.

Before printing technology, it is more appropriate to mention the “hand” and the “script” of the writer instead of the word calligraphy. The “hand” refers to informal writing that was written hastily scribbled letters for everyday use to favor the writer as if he takes notes for himself. In contrast, the “script” refers to writing the formal text clearly in which legible, well-constructed letters are managed to provide the customers’ needs. Here, the scribe concentrates on the shape of the letter, a form of the text, and the overall page that is a part of formal documents or luxury manuscripts (Drogin, 1989). Moreover, writing the ancient script requires practicing and mastering the style of writing related to time and place unlike the hand. Styles varies between the mid-400s till the end of the 15th century of manuscript culture depending on the technology of the time, the material and tools that were available, also changes between countries and cultures. The dynamics and transformation of styles are not the issue here; however, it is significant to underline that ancient script writing -so-called traditional calligraphy- was executed as a craft to satisfy the needs with the primary concern as functionality.

Another significant issue is the description of ancient script writing so called traditional calligraphy as art. This situation can be seen in many relevant literatures, such as *the Online Encyclopedia Britannica*, which can be cited as an example. It explains calligraphy as “the art of beautiful handwriting,” through the words *kallos* and *graphos*, as stated earlier. Here, the word calligraphy may cover all the handwritten production embellished with the notion of beauty and its execution as art, including the “script” and the “hand” (Nash et al., n.d.).

Moreover, it can be encountered in various books or ancient script practitioners constantly using “the art of calligraphy” or “the art of beautiful handwriting” when referring to manuscript culture and ancient script writing. These statements can be encountered as titles of various literature as well, such as *The Art of Calligraphy: A Practical Guide to the Skills and Techniques*

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

(Harris, 1995); *The Art of Calligraphy & Lettering* (Ferraro et al., 2011), which mainly cover ancient scripts and their formulations.

This issue reveals one of the significant misconceptions and misuses about the words “beauty,” “writing,” and “art” related to word calligraphy while referring to ancient script writing. It is not claimed here that ancient writing is not art. However, while its functionality is emphasized and brought to the forefront, its terminology must be better evaluated and understood within the frame.

Eco (1986) claims that the concept of art did not exist in ancient times as in the modern sense. He points out that the constructed objects were not aesthetically pleasurable but had to be assessed primarily as their functionality. He underlines two basic elements, knowledge (*ratio, cogitation*) and production (*faciendi, factibilium*), that designate the act as “a knowledge of the rules for making things” (Eco, 1986, p.92). Considering the manuscripts of medieval times, the main concern is the product’s functionality, which was ordered to be written/copied. Ancient scribes -mostly monks and later period laymen- were assessed as craftsmen, assigned servants, who were required to learn and practice the related scripts to achieve to construct the exact form of selected scripts. They were not allowed to write any personal expressions in their manuscripts or to reflect on their individual experimentations, which were assessed as a temptation to be proud (Jackson, 1981).

Ancient manuscripts were not mediums available to reflect individuality, personal expressions, or perspectives on an authentic artistic level, which means ancient writing practices were primarily a craft that covered and demanded tactile, technical and practical knowledge as well. In this sense, identifying them as art objects is not appropriate.

Moreover, it is stated that the distinction between human activity as fine arts and crafts happened in the 18th century in Europe and was associated with beauty and aesthetics (Shiner, 2001). While fine art is “a matter of inspiration and genius and meant to be enjoyed for themselves in moments of refined pleasure” (Shiner, 2001, p.5), the craft is “required only skill and rules and meant for mere use or entertainment” (Ibid.).

Considering ancient script writing and manuscript culture, the concept of beauty comes with functionality, which is determined by clean form of letters, their combinations, and compositions, that start with the construction of the letter. It is a proportional beauty that is expected to fit the particular model of the script (Goudy, 1963).

Hence, ancient script writing—so-called traditional calligraphy—cannot be assessed as art or executed as artistic performance in the current sense. It is a craft that the scribe had to learn, practice, and master, following the exact construction of related script without any interpretation. Functionality of the handwritten text was the central aim and goal.

It would not be wrong to claim that this conception grounded in the established conception of the Western writing system, which is an entirely phonetic stage as a substitute for speech represented by alphabets. It is accepted as one of the most advanced systems and crucial developments in writing history that is distinguished through its functionality. It is accepted that this perspective is based on Aristotle (384 BC-322 BC), who significantly impacted Western thinking about writing, referring to the alphabetic system, which is assessed as the most improved system in the history of writing (Diringer, 1962) (Gelb, 1963) (Avrin, 1991).

At this stage, it is unsurprising that functionality is the most important component of medieval writing styles. It continues with Western writing, which stands out and is accepted as the most advanced system. When considering the particular direction of the evolution of writing from logograph to syllabaries and alphabets, the Western writing system was constructed on this functional mentality, which can be seen with the same intention still kept in medieval times with ancient script writing.

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

With these explanations, the concept of functionality in the Western writing tradition of medieval times has been revealed. In fact, when the word calligraphy is evaluated more comprehensively, the fallacy of considering the productions in the manuscript period as works of art and the dominance of the concept of functionality are the themes that need to be considered. Examining how this situation has transformed today's practices will reveal the points we want to draw attention to in this article.

Current calligraphy practices through examinations of various calligraphers

In the 15th century, the need for manuscripts started to be fulfilled with printing technology, which offered a service fast with reasonable prices. It refers to freedom from being a servant of the text for the scribe.

In the following period, while scribes found work in print shops, writing styles continued to diversify and be produced by certain printers on order. Moreover, the late 19th and 20th centuries witnessed the revival of various ancient styles, redesigned as typefaces that maintained historical roots. It was the calligraphic revival that referred to cherishing historical writing as a craft. William Morris (1834-1896), Edward Johnston (1872-1944), Rudolf von Larish (1856-1934), and Rudolf Koch (1876-1934) are among these calligraphers who re-handled the letters and their styles close to their essence. These calligraphy works were assessed as modern examples that preserve the function of conveying the content of the text as semantic meaning.

On the other hand, looking at the current examples in the realm of Western calligraphy, most practitioners employ calligraphy or calligraphic elements not for functional reasons as in tradition, instead they have started to define and describe calligraphy from broader perspectives and notions. This situation pushes the perceptible boundaries of calligraphy into a rather vague area, showing that it has been undergoing a transformation in all its characteristics. An inquiry starts with whether contemporary calligraphers are stripping of the past and abandoning traditions. Seeing the essence of calligraphy and its' intrinsic expressive potential outside of traditional boundaries is primarily a matter of examining the specific perception of writing and calligraphy in the West.

Examination of various current practices in the realm of Western calligraphy will provide an understanding of the evolution of conceptual attitudes that stripped of the notion of functionality in the Western writing mentality. Niels "Shoe" Meulman, Denis Brown, Said Dokins, and Loredana Zega were selected due to their distinctive approaches to calligraphy, which will allow us to examine in detail through different conceptual examples. It will reveal the transformation of the concept both technically and conceptually and also help to determine the changing face of calligraphy practices and how it perceives and performs not as a craft in the traditional sense but as an autonomous art, which will also help to understand the word calligraphy from a broader perspective.

Niels "Shoe" Meulman

Niels "Shoe" Meulman (b. 1967, Amsterdam) is one of the calligraphers who creates pieces that can be ranked under the word as an image concept. He has a graffiti background, stepped into the world of calligraphy, and takes attention with his *calligraffiti* concept that he melts ancient script writing and graffiti together.

One of his works, *Justified Scripture 3x1* (Figure 1), shows a basic stroke of the letter "i". It is an interpretation of *fraktur*³ script that he performs with the big broom, repeats the stroke three times as can be seen. Unlike the traditional Western metal nib, he prefers unconventional material that helps to create a substantial impact on canvas with drips and drops that convert the strokes into marks of the material.

³ Fraktur is the script used mostly between the 16th and 20th centuries. The German term indicates a specific Gothic script style that means "broken." The letters are formed by several strokes, and they appear broken with angular lines (Hartung, 2008).

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy



Figure 1 Niels “Shoe” Meulman, “Justified Scripture 3x1 with Broom”, 2012.

One of the main elements of traditional calligraphy which is assumed as stroke, became the main topic here. It would not be wrong to say that the letter is turned into an image beyond the letter itself. Here, there is no word to read, not even any direct recognizable letters, which means the core concept of tradition and Western writing’s primary perception -functionality- are changed.

Meulman follows the same concept and creates an image rather than readable words in his work entitled *Image of a Word* (Figure 2), establishing proximity to the abstract painting of the West. He prefers to reveal his approach to calligraphy through the name of his work, in which letters are intertwined and diffused on the linen through the accumulated strokes. It makes it impossible to detach where the word begins and ends and reminds the overall condition of current calligraphy practices in which the rigid boundaries vanish to differentiate whether the writing ends and the painting begins.



Figure 2 Niels “Shoe” Meulman, “Image of a Word”, 2014.

As mentioned before, the traditional functionality concept of writing also refers to legible text, eliminated ornaments, or any unnecessary elements that points at perfectly constructed letters. The aim is to prevent a visual value that could overshadow the semantic meaning. Beauty and aesthetic notions of traditional writing come with usefulness. However, with the work of Meulman, it can be claimed that this perception shifted even reduced to stroke of the hand, reflecting the

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

dynamic, vivid expression of contemporary calligraphy. Through this works, the visual aesthetic consideration is exhibited through his gestural strokes that is also assessed as paintings as in his motto which is “a word is an image and writing is painting” (Meulman & Eeuwens, 2012, p.140). Here, Meulman calls himself a painter rather than a writer because of the execution of calligraphic work: he paints instead of writing, which points to a rigid distinction between painting and writing in the Western mentality. Experiments with mainly gestures as Meulman does lead calligraphers to find expressions to define or describe their actions. However, it is another misconception that is needed to be examined.

It should be noted that the word “writing” is defined by the Online Etymology Dictionary as “to score, outline, draw the figure of” in Old English (*written*), in Proto-Germanic (*written*) refers “to tear, scratch,” in Old High German (*rizan*) refers to “to write, scratch, tear,” in German (*reißen*) refers “to tear, pull, tug, sketch, draw, design,” and in most Indo-European languages the word “to write” refers “to carve, scratch, cut”. Hence, *graphos* as writing seems to cover various acts that cannot be limited by any kind of materials. Also, the perception of writing as an act of a movement of the fingers through pen or pencil as in writing the western alphabetic writing is highly degraded conception that does not frame the current practices of calligraphy. As a result, when we look at the meaning of the word writing above, even if it is done with a brush with a painterly attitude, as in Meulman’s case, the fact that it is done with the action and concept of writing allows us to define it as writing and accept the performer as a writer/calligrapher. It is essential to consider these points, especially when evaluating the expressions of artists like Meulman, who work on written gestures and wander between abstract boundaries.

Again, this attitude seems to be related to a grandiose perception of Western writing. For example, Egyptian hieroglyphs and Chinese or Japanese writing systems can be considered. Both are assessed as one of the most challenging systems to learn due to their complex constructions (Gelb, 1963), and both writings function differently from the Western writing system. Each written word is represented by a unique symbol, an abstract diagram known as a character. It is claimed that 3500 familiar characters and 90.000 characters occupy a similar space with different shapes (Tingyou, 2004). While Chinese characters refer to sound and meaning, Japanese reduced Chinese characters to a syllabary. Despite the claim that it is challenging to learn and execute, they still prefer to keep their writing system instead of utilizing the alphabetic system, as in the Western writing system. Here, there is an inquiry about whether it occurs due to malformation or primitive psychology. However, Coulmas (2003) underlines that the Egyptian, Chinese, and Japanese writing systems may be more functional than the alphabetic system or at least more functional than perceived through their expressive potential as a creative activity. Various authors such as Coulmas (2003) and Harris (1995) point out this perception of writing with linear direction with particular goals -hierarchical development ranking- and criticized it as overly simplistic and limited to the exact model as having a reductionist perspective.

The point to underline here is the consideration of calligraphy as an art form and executed as an art form as early as 2000 years ago in China. It is stated that Chinese calligraphy is often assessed as “art within art” (Ryūru, 2011, para.1) that trigger the emotion of the audience, pronounced as “heart imagery,” or the “soul painting.” That means “a calligraphy work can be read as a text, felt as poetry verse, and admired as a painting at the same time” (Ryūru, 2011, para.6).

Coulmas (2003) points to *Tao*, who inspires writing, but the relationship between writing and speech is not direct. The concept or ideas can be delivered poetically in speech or writing form. Writing is assessed as an autonomous act and essential practice of Zen in China. It is performed as a conscious act, the way and the path that cannot be strict with fixed signs. Writing and calligraphy -*shodo* in Japan, *shufa* in China- are not diminished acts as in the Western mentality. They are not interchangeable terms, which means calligraphy tradition means writing tradition. Moreover, painting and calligraphy are assessed as sister arts that share the same technique and materials; brush and Sumi-ink (Da-Wei, 2012).

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

To sum up, the conflicts about definitions or descriptions of Western calligraphy can be traced even today in the minds of current calligraphers. However, it is obvious that the traditional functional concept is not the primary characteristic of Western calligraphy anymore. In this case, the traditional script is *fraktur*, which is reconsidered and interpreted by Meulman with the concept of “the word is an image.” It is clear that the classical characteristics of Western writing and calligraphy -functionality- do not correspond to the artist’s perception of calligraphy. In other words, it can be stated that the function of the text has transformed within the scope of Meulman’s concept of perceiving calligraphy, and the previous function has now become to convey the artist’s perception. This transforming function becomes one of the most striking features of today’s calligraphy practices.

Denis Brown

Another noteworthy calligrapher is Denis Brown (b. 1968, Ireland), who also mentions his inspirations of Western medieval scripts, Chinese and Japanese calligraphy (*shufa* and *shodo*) in his book entitled *Brown Calligraphy: Denis Brown discusses his art* (2007). He sometimes employs ready-made objects such as newspapers, straws, or linoleum and creates calligraphic collages in which a two-dimensional expression is transferred to three dimensions. He also uses Chinese calligraphy brushes and records his work process as calligraphic performances in which he eliminates the words rather than underlines the visual side of the strokes, the traces of the material, or ink splashes.

In his work entitled *Mourning/Morning* (Figure 3), Brown photographs ink falling through the water into a transparent water tank accompanied by his version of *italic*⁴ script. The fall of the ink seems to represent the emotions of the mourning process, which is also underlined with the vertical writing of the word. The theme is expressed through the title of the work and also through the overall composition. Here, Brown seems to express his concept with a highly powerful vision of ink accompanied by his italic hand.

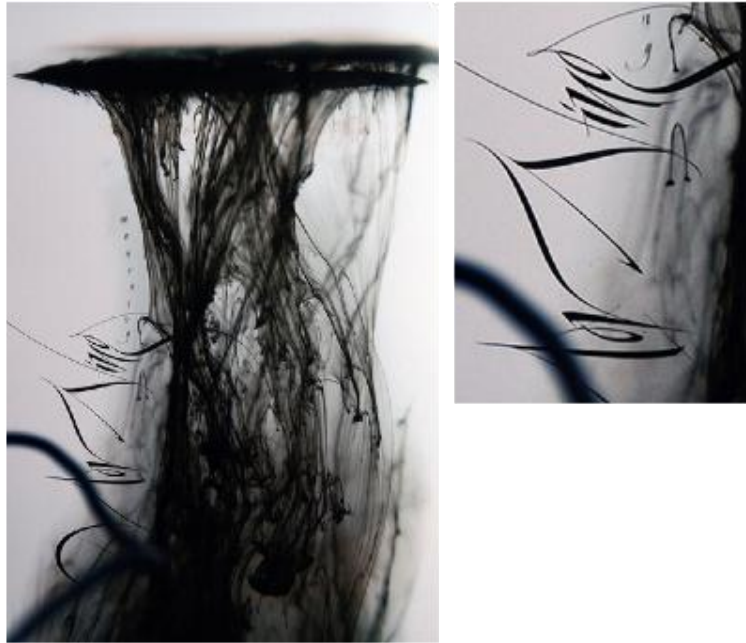


Figure 3 Denis Brown, “Mourning/Morning” and detail, 2007.

⁴ The Italian Renaissance humanist developed the *italic* script in the 15th century. Its main characteristics are its clarity of forms and rapid and fluent execution of letters, with narrower forms slightly sloped to the right.

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

Brown's interpretation of the *italic* hand with his "polyrhythm," reflects the dynamism of the moment and movement.

At this point, it should be noted that ancient scripts of the West used mono rhythm as a letter formulation. The material has a certain way to hold and an angle to write, and the scribe follows repeated strokes to write the script with one rhythm (Figure 4).



Figure 4 Denis Brown, the word "minimum" penned by Brown.

In the first word above, *minimum* has one repeated angle, which is the aim demanded by the scribe. The second *minimum* is the *italic* interpretation of Brown with mono rhythm, but with a narrower and more rigid angle, and the third *minimum* is the polyrhythm italic hand of Brown with a multiple-angle direction created to stress the movement of the hand of the writer, which also illustrates the conception of the work and the perception of Brown's calligraphy.

The features of polyrhythmic calligraphy can be observed in Brown's other work entitled *In the Beginning Was the Word* (Figure 5), which is perceived as an overall image, a unit appearance with a dynamic woven look, rather than the written words. With his italic hand in a polyrhythmic attitude, each letter intermingled with each other through exaggerated ascenders and descenders as the floating strokes enhanced motion. Even recognizing the letters becomes challenging here. However, it is easily detached that Brown encourages the viewer to look beyond the written word, which loses its' semantic function and steps within the asemic genre.



Figure 5 Denis Brown, "In the Beginning Was the Word", 2015.

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

As in the case of Meulman, Brown is the calligrapher who focuses on personal interpretation in the realm of Western calligraphy, in which experimentation in terms of materials and concepts varies. The function of written words is to reflect the emotions of the artist who does not prefer to perform the traditional act of ancient Western writing.

Said Dokins

Another noteworthy calligrapher is Said Dokins (b. 1983, Mexico), a Mexican-based artist who draws attention with his urban performances. He starts his early experiences as a young graffiti writer in the streets, such as Meulman. His conceptual interest in calligraphy revolves around signs and memory performed in public spaces. He creates installations and light painting performances and combines multiple art forms employing various mediums. With a close relationship between space and his concepts, he concentrates on social problems and community narratives. Through his calligraphic works, he aims to reveal his messages, get the public's attention, even to provoke criticism (*Said Dokins: Caligrafías urbanas*, 2014).

Dokins' one of the conceptual installations is *Appearances (La práctica de la alegría ante la muerte)* (Figure 6), in which he creates a multidimensional space that reflects his political critics about the disappearance of people between 1972 and 1998 in Mexico due to the political actions of the time. The installation consists of five hundred eighty translucent plastic strips hung as a chandelier in the middle. Dokins writes the names of the missing people on these strips with invisible ink. With the automatic dimmer, the light is on, and names can be read, then names disappear slowly in the dark. Here, it can be said that Dokins establishes a connection with memory through his constructed mechanism, which is also supported by sound. He uses the testimonies of politicians' voices who vanished, as the voices of their relatives, and the sound of the funeral (*Said Dokins gana el Premio de Creación Artística Con Una Obra sobre los desaparecidos en México*, 2015).



Figure 6 Said Dokins, “Appearances (*La práctica de la alegría ante la muerte*)”, Installation, 2012-2013.

The written inscription has a texture-like image elaborated with exaggerated ascenders and descenders of the letters that give dynamic tension. Even though it is readable, with the overall installation with light and sound, Dokins is apparently in search of a heavy impact on the visitors to give his critics about the incident. Hence, he manages to support the theme with both physical and symbolical connotations, and the audience becomes witnesses of this incident.

Another notable work of Dokins is a long-term photographic project series entitled *Heliografías de la Memoria* (2015-2019), which aims to explore social and historical relations. Dokins selects historical places, such as historic sites, public plazas, monuments, boulevards, or

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

abandoned places, to transform them into re-signification spaces with his calligraphic performance executed by a long-exposure light painting technique. Figure 7 illustrates one of the photographs that belong to this project.



Figure 7 Said Dokins, From a work series “Heliografias de la memoria”, 2017.

Here, the calligraphic performance occurs in the small village of Apeldoorn municipality, which has 120 inhabitants. It was constructed in 1917 and was praised for its important role in housing a communicational complex during the Second World War, which established the transatlantic links between the Netherlands and Indonesia.

Dokins uses the luminous tools to create an image that becomes a series of calligraphic actions. He acts as if he writes while capturing the long-exposure photography. It is a kind of intervention in urban locations with a symbolic historical value. The text is written a tool that disappears as soon as the movement of the body of the calligrapher ends. However, it becomes visible as a textural composition that gives a sense of flow and energy. The translucent appearance adds visibility to the overlapping strokes and a sense of layering to the text. Instead of covering up a space with historical significance as a concept, it creates a performance that integrates with it. Dokins plays in an ephemeral sphere; however, capturing the movement allows him to create a sculptural calligraphic image.

As in the case of Meulman and Brown, Dokins underlines the expressive potential of calligraphy, which is executed as an act of writing with rhythm and movement. His writing style stresses the gestural strokes create something beyond ancient script writing. The function of the written hand once again becomes an exhibition of thought, emotion, and perception of the artist himself, who demands his audience to capture the essence of the message. Here, the calligraphic interpretation of the artist is a robust material that happens at that moment as an action that leaves a trace behind.

Loredana Zega

Loredana Zega (b. 1980, Slovakia), a freelance calligrapher, takes attention with her combination of calligraphy and dance. Like other mentioned artists, Zega employs a wide variety of materials, techniques, surfaces, and writing styles. By attending dance and calligraphy masterclasses in various countries, such as Slovakia, Belgium, Ireland, the United Kingdom, and Slovenia, she seems to be in search of moving calligraphy to another stage.

Harmony of Calligraphy (Figure 8) is one of Zega’s performances that she dances with ribbon and writes with a brush on the wet rock. The white color she employs diffuses on the water as soon as she writes, as if it gives the impression that she is writing on water. The ribbon seems to underline the act of movement of the body, and the vanished trace of the brush refers to the act of

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

the artist's hand. Both physical gestures are employed as a reflection of music accompanied by the overall attitude toward her understanding of Western calligraphy. In her performance record, it can be observed that each stroke represents her expressive interpretation and reveals her enthusiastic approach embellished by her artistic background and interest in exploring the potential of calligraphy.



Figure 8 Loredana Zega, “Harmony of Calligraphy”, n.d.

In her other calligraphic performance, *Dance the Letter* (Figure 9), Zega prepares the surface by pouring the flour with dance moves that create a smoky ambiance. She employs a piece of breadstick to write as if she is on the stage. Comparing the previous performance *Harmony of Calligraphy* (Figure 8), her letters are highly readable and written in *italic* form, which is also called “*running hand*,” which underlines the execution of the script whose letters are written only with one move of the hand. This feature of the *italic* script is one of the most appropriate styles supporting the Zega calligraphic dance concept in this sense.



Figure 9 Loredana Zega, “Dance the Letters”, n.d.

Once again, the artist's attitude towards calligraphy distinguishes itself from the traditional concept of writing and ancient script writing, so-called calligraphy. As in the cases of Meulman, Brown, and Dokins, who examined earlier, the function of ancient script writing -so called

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

traditional calligraphy- is totally transformed into a new level of understanding and becomes a vehicle to convey the expression and interpretation of the artist about calligraphy.

CONCLUSION

Calligraphy, in its current attitude, has become a multifaceted field of artistic practice that is clearly demands a comprehensive examination and reassessment —particularly in light of the conflicting definitions and historical misconceptions surrounding the term. This study highlights the conceptual and technical shift in contemporary Western calligraphy, moving beyond the traditional function of conveying meaning through text.

Historically, script writing emerged as a manuscript-based craft, developed around the technical capacities and communicative needs of its time. Its primary aim was legibility and semantic functionality. In contrast, the selected contemporary artists examined in this study tend to eliminate the legible text altogether—reducing it to abstract, expressive forms that emphasize visual and performative elements. Their works are not simply decorative, but rather conceptual statements that reflect personal interpretations of what calligraphy can represent today.

While these artists begin with mastery of traditional scripts, they adopt an attitude that challenges historical constraints. Materials, ink traces, gestural marks, and performative actions become central themes—positioning their practices at the intersection of disciplines such as visual art, music, dance, and performance. This interdisciplinary approach underscores a clear departure from conventional boundaries between writing and art.

Moreover, as seen in Far Eastern traditions, like Chinese and Japanese calligraphy, the expressive potential of the material and the mastery of hand gesture become more important than semantic legibility. The classical notion of text as something to be read is replaced by a new paradigm where meaning is conveyed through rhythm, motion, and visual presence.

This study contributes a unique perspective to the discourse by framing Western calligraphy not only as a historical or aesthetic tradition but as a contemporary conceptual act. The transformation from functionality to conceptuality becomes a critical marker of a modern calligraphic mindset—one that redefines the boundaries of writing, expression, and authorship. In this context, calligraphy can be considered an autonomous practice that serves as a medium for individual interpretation and performative expression, opening new dimensions for future research and artistic production.

Etik Komite Onayı: Araştırma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Dr. Raquel Pelta Resano; Danışman

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu çalışmanın hazırlanması veya yazımı aşamalarında üretken yapay zekâ araçları kullanılmamıştır. Ancak dilbilgisi ve yazım denetimi amacıyla Grammarly uygulamasından yararlanılmıştır. Çalışmanın içeriği ve yorumları tamamen yazarın sorumluluğundadır.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

Ethics Committee Approval: This study does not require ethical approval.

Peer Review: External, independent.

Author Contributions:

Dr. Raquel Pelta Resano; Supervision

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This research received no specific grant from any funding agency.

Artificial Intelligence Use Statement: Generative artificial intelligence tools were not used in the preparation or writing of this study. However, Grammarly was used solely for grammar and language proofreading purposes. The author takes full responsibility for the content and interpretations presented in the paper.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

REFERENCES

- Avrin, L. (1991). *Scribes, script, and books: The book arts from antiquity to the Renaissance*, Chicago: American Library Association.
- Brown, D. (2017). *Brown calligraphy: Denis Brown discusses his art*, Dublin: Quill Skill Publishing.
- Coulmas, F. (2003). *Writing systems: An introduction to their linguistic analysis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- De Hamel, C. (1992). *Scribes, and illuminators (Medieval craftsmen)*, Toronto: University of Toronto Press.
- Diringer, D. (1962). *Writing*, London: Thames and Hudson.
- Drogin, M. (1989). *Medieval calligraphy: Its history and techniques*, New York: Dover Publications.
- Eco, U. (1986). *Art and beauty in the Middle Ages*, New Haven and London: Yale University Press.
- Gelb, I. J. (1963). *A study of writing*, Chicago: University of Chicago Press.
- Goudy, F. W. (1963). *The alphabet and elements of lettering*, New York: Dover Publications.
- Harris, R. (1995). *Signs of writing*, London and New York: Routledge.
- Hartung, R. (2008). *Heritage crafts today: Fraktur, tips, tools, and techniques for learning the craft*, Pennsylvania: Stackpole Books.
- Jackson, D. (1981). *The story of writing*, New York: Studio Vista Book.
- Meulman, N. S., Eeuwens, A. (2012). *Niels Shoe Meulman: Painter*, Germany: From Here to Fame.
- Shiner, L. E. (2001). *The invention of art: A cultural history*, Chicago: University of Chicago Press.
- Tingyou, C. (2004). *Chinese calligraphy*, China Intercontinental Press.
- Online References
- Kwakkel, E. (2013, April 15). *Making books for profit in medieval times*. medievalfragments. Retrieved June 12, 2019, from <https://medievalfragments.wordpress.com/2013/04/15/making-books-for-profit-in-medieval-times/>

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

Ryūru, P. (2011, June 24). *Far Eastern calligraphy - is it written or drawn?* Beyond Calligraphy. Retrieved October 5, 2019, <https://beyond-calligraphy.com/2011/06/24/far-eastern-calligraphy-is-it-written-or-drawn/>

Said Dokins: Caligrafías urbanas. Cultura Colectiva. (2014, September 3). <https://culturacolectiva.com/arte/said-dokins-caligrafias-urbanas/>

Said Dokins gana el Premio de Creación Artística Con Una Obra sobre los desaparecidos en México. Casa de Iberoamerica. (2015, February 10). <https://www.casadeiberoamerica.es/noticia/4781/said-dokins-gana-el-premio-de-creacion-artistica-con-una-obra-sobre-los-desaparecidos-en-mexico>

Online Encyclopedias

Nash, R., Williams, R., Donald, M. A., Barbour, R., & Gardner, E. (2019, February 22). *calligraphy*. Encyclopædia Britannica. Retrieved October 5, 2019, from <https://www.britannica.com/art/calligraphy/Latin-alphabet-handwriting>

Pinder-Wilson, R.H., Barbour, R., Turner, E.G., Nash, R., Brown, T.J., Anderson, D.M., Williams, R. (2025, May 26). *calligraphy*. Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/art/calligraphy>

Dictionaries

Calligraphy (n.). Online Etymology Dictionary. (n.d.). Retrieved January 8, 2025, from <https://www.etymonline.com/word/calligraphy>

Calligraphy. Oxford English Dictionary. (n.d.). Retrieved October 5, 2018, from <http://www.oed.com/view/Entry/26437?redirectedFrom=calligraphy#eid>

Write (v.). Etymology. (n.d.). Retrieved January 3, 2025, https://www.etymonline.com/word/write#etymonline_v_10885

Figure References

Figure 1 Meulman, N. S., Eeuwens, A. (2012). *Niels Shoe Meulman: Painter*, p. 37

From Here to Fame

Figure 2 Niels “Shoe” Meulman’s Official Website. (n.d.). *Image of the word*.

<https://nielsshoemeulman.com/calligraffiti/archives/4179.html> (20.05.2018)

Figure 3-5 Brown, D. (2017). *Brown calligraphy: Denis Brown discusses his art*, p. 238, 105, 117. Dublin: Quill Skill Publishing.

Figure 6 Said Dokins’ Official Website. (2021, 3 February). *Appearances (La práctica de la alegría ante la muerte)* [Installation].

<https://saidokins.com/es/political-artworks-said-dokins/?v=267d696eab9e> (02.01.2024)

Figure 7 Revista Picnic. (2020, June 3). *Heliografías de la memoria* [Photography].

<http://picnic.media/heliografias-de-la-memoria-el-arte-de-capturar-luz/> (02.01.2024)

Figure 8 Bajec, A., (2012, March 9). *Harmony of Calligraphy* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ASMUG2b8E0Y> (14.01.2025)

Figure 9 Bajec, A., (2012, March 9). *Dance the Letters* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=qay6B_aa1es (14.01.2025)

EXTENDED ABSTRACT

Aim: This paper explores the transformation of traditional Western calligraphy (Western ancient script writing) associated with its functional craft notion into a contemporary art form, one that serves as a writing gesture with extended features. Traditionally defined by its precision in the content and related style of the time and its attributed notion as a functional entity that can be observed through manuscripts and various formal and informal handwritten documents, Western calligraphy is now drastically redefined by contemporary artists who challenge its conventional boundaries. The study investigates how contemporary calligraphers manifest their understanding of calligraphy integrated with elements such as abstraction, performance, gesture, and spatiality into their work, thereby expanding the scope of what constitutes calligraphy today.

Methodology: A qualitative, interpretive methodology is employed, incorporating document analysis and a case study approach. The study focuses on four contemporary calligraphers: Niels “Shoe” Meulman (Netherlands), Denis Brown (Ireland), Said Dokins (Mexico), and Loredana Zega (Slovenia). Each of these artists exemplifies distinctive features of the contemporary approach to calligraphic expression, from street-based *calligraffiti* to urban art, performative writing with light or calligraphic movement, and dance.

Primary data includes visual and textual analyses of selected artworks, artist statements, video recordings of performances, and exhibition catalogs. Secondary sources include academic literature on calligraphic history, art, and visual culture. A comparative historical and linguistic review of the calligraphy concept, particularly concerning Western and Far Eastern calligraphy cultures. This analytical framework enables a nuanced understanding of how meaning, gesture, and textuality converge in the redefinition of calligraphy within contemporary practices.

Findings: This research reveals that contemporary Western calligraphy has shifted from its traditionally attributed meaning—communicative role through the semantic meaning of the text—and evolved into a visual, spatial, and performative autonomous art form. Each of the selected four contemporary calligraphers contributes to this drastic transformation in their authentic and distinctive ways:

- Niels “Shoe” Meulman gathers graffiti and calligraphy cultures and merges them in his established style, called *calligraffiti*, turning the written word into abstract, gestural compositions. The semantic meaning of the text, the word, or even a letter is subordinated to a visual composition embellished with rhythm and expressive mark-making.
- Denis Brown reinterprets various ancient Western scripts through his polyrhythmic compositions and distinctive experiences. His works blur the boundary between script and image, resonating with emotions and a visual cadence.
- Said Dokins employs calligraphy as a medium for political memory and urban intervention. Through ephemeral materials such as light, he transforms the writing act into a performance of resistance, remembrance, and identity.
- Loredana Zega integrates calligraphy with bodily experiences -movements and music. Her performances transform calligraphy into a temporal and choreographic act, where bodily gesture becomes the core of the calligraphy, lending it visual meaning.

Through all these cases, legibility and readability of the text -the semantic meaning of the text- are no longer the core concerns of the writer. Instead, calligraphy becomes an act of expression that manifests itself through form, rhythm, movement, and space. The written word becomes image, trace, and performance. The meaning of the calligraphically written text emerges not from its linguistic content but from embodied gestures and conceptual intention. These findings also underline a broader cultural and conceptual shift as in Far Eastern calligraphy. Calligraphy enters the expanded conceptual field where it is reinvented and recovering the dimension that traditional approaches marginalized historically.

From Functional to Conceptual: Changing Face of Western Calligraphy

Conclusion: This study demonstrates that Western calligraphy has evolved from a functional, script-based practice into a dynamic, interdisciplinary, and autonomous art form. Abstraction, temporality, and embodied gesture now define the field, calling for a theoretical expansion of what constitutes calligraphy. Writing which resists reading, forms that disappear, and gestures that carry meaning beyond words all point to a conceptual redefinition.

This research offers an original contribution by reframing calligraphy as a practice of expression rather than communication. Future studies could further explore how audiences engage with illegible or performative calligraphic acts, or how calligraphy interfaces with contemporary media, installation, and performance art. By challenging historical limitations, contemporary calligraphy opens new dialogues between writing, art, and embodied experience.

07/07/2025

11/12/2025

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.82927>

Selahattin ASLAN¹

Hüseyin ELİTOK²

**Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı H 762 Nolu Nizâmî-İ Gencevî
Hamsesi'nin Minyatürlerindeki Çadır ve Otağ Bezemeleri**

Özet

İnsanoğlu, tarih boyunca bulunduğu yaşam alanlarını estetik bir anlayışla düzenleme çabasında olmuş, bu yönelim zamanla disiplin kazanmış motiflerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Yaşadığı çevreyle etkileşim içinde olan insan, çevresine hem uyum sağlamış hem de onu şekillendirmiştir. Bu etkileşim, medeniyet, din, kültür ve coğrafya gibi unsurların etkisiyle genişlemiş ve yaşamın birçok alanına yansımıştır. İlk insanların mağara duvarlarına çizdiği şekillerle başlayan ifade arayışı, zamanla çeşitli materyaller üzerine işlenmiş; bu şekiller yazı, resim ve motiflere dönüşerek karakteristik bir nitelik kazanmıştır. Motiflerin gelişimiyle birlikte tasarım ve kompozisyon da oluşmuş, bu süreç içinde resim ve süsleme sanatı farklı coğrafyalarda kendine özgü üslup ve tekniklerle şekillenmiştir. Sanatın gelişiminde dinin yönlendirici etkisi belirgin olmuş; özellikle İslamiyet'in yayılmasıyla birlikte süsleme ve minyatür sanatı, el yazması eserlerde yaygın olarak kullanılmıştır. İslam coğrafyasında dini, edebi ve ilmi metinlerde yer alan bu eserler hem içerik hem de sanat değeri açısından önemli birer kültürel miras niteliğindedir. Tarih boyunca birçok medeniyetin hüküm sürdüğü İran ve Anadolu topraklarında medeniyetlerin birbirinden etkilenmemesi kaçınılmazdır. Akkoyunlular dönemi kitap sanatlarından olan kitap sanatları bulunduğu bölgeden etkilenmiş; aynı zamanda kendi döneminin sanat anlayışını etkileyerek, kendinden sonraki üslupların gelişmesine de zemin hazırlamıştır. Çalışmamız, Görsel analiz yöntemiyle gerçekleştirilen araştırmada, bezemelerde kullanılan motifler, renk düzenlemeleri ve kompozisyon özellikleri incelenmiştir. Elde edilen bulgular, hem minyatür sanatındaki bezeme geleneği hem de Akkoyunlu estetik anlayışı hakkında önemli veriler sunmaktadır. Bu doğrultuda çalışmamızın konusu olan eser, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'nda kayıtlı H. 762 numaralı Nizâmî-i Gencevî'ye ait Hamse el yazmasıdır. Araştırmada, söz konusu olan Akkoyunlu dönemi Türkmen üslubunda yazılan eserde yer alan minyatürlerdeki çadır (otağ) bezemeleri, teknik ve üslup yönlerinden sanatsal açıdan incelenmiştir. Görsel analiz yöntemiyle gerçekleştirilen araştırmada, bezemelerde kullanılan motifler, renk düzenlemeleri ve kompozisyon özellikleri incelenmiştir. Elde edilen bulgular, hem minyatür sanatındaki bezeme geleneği hem de Akkoyunlu estetik anlayışı hakkında önemli veriler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İslam Sanatları, Bezeme, Çadır, Otağ

¹ Öğrt. Gör. Dr. Selahattin Aslan. Muş Alparslan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, s.aslan@alparslan.edu.tr, Orcid: 0000-0003-0132-1511

² Dr. Öğrt. Üye Hüseyin Elitok. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, huseyin.elitok@atauni.edu.tr. Orcid: 0000-0001-9485-1516

Tent and Otag Decorations in the Miniatures of Nizâmî-î Ganjvî Hamsa no. H 762 in the Treasury Library of Topkapı Palace Museum

Abstract

Throughout history, human beings have been trying to organize their living spaces with an aesthetic understanding, and this orientation has paved the way for the emergence of motifs that have gained discipline over time. Interacting with the environment in which they live, human beings have both adapted to and shaped their environment. This interaction has expanded with the influence of elements such as civilization, religion, culture and geography and has been reflected in many areas of life. The search for expression, which started with the shapes drawn by the first people on the cave walls, has been processed on various materials over time; these shapes have gained a characteristic quality by turning into writing, painting and motifs. With the development of motifs, design and composition were also formed, and in this process, the art of painting and ornamentation was shaped in different geographies with unique styles and techniques. The guiding influence of religion was evident in the development of art; especially with the spread of İslam, ornamentation and miniature art were widely used in manuscripts. These works, which are included in religious, literary and scientific texts in İslamic geography, are important cultural heritage in terms of both content and artistic value. In the lands of Iran and Anatolia, where many civilizations have ruled throughout history, it is inevitable that civilizations should not be influenced by each other. The book arts of the Akkoyunlu period were influenced by the region; at the same time, they influenced the artistic understanding of their own period and paved the way for the development of later styles. In this respect, the work that is the subject of our study is Nizâmî-i Ganjvî's Hamsa manuscript numbered H. 762, which is registered in the Treasury Library of Topkapı Palace Museum. In this study, the tent (otag) decorations in the miniatures in the work written in the Turkmen style of the Akkoyunlu period were examined from an artistic point of view in terms of technique and style. In our study, the motifs, color arrangements and composition features used in the decorations were examined in the research carried out by the visual analysis method. The findings provide important data about both the ornamentation tradition in miniature art and the Akkoyunlu aesthetic understanding.

Key words: İslamic Arts, Decoration, Tent, Otağ

GİRİŞ

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi'nde muhafaza edilen H. 762 numaralı Nizâmî-i Gencevî'ye ait *Heft Peyker* Hamsesi el yazması, yalnızca edebi içeriğiyle değil, aynı zamanda sahip olduğu minyatürlerle de dikkat çekici bir sanatsal değere sahiptir. Bu çalışmanın amacı, söz konusu Akkoyunlu dönemi Türkmen üslubu ile tezyin edilen el yazmasında yer alan minyatürlerdeki çadır (otag) bezemelerinde kullanılan motiflerin teknik özellikleri ve üslup yaklaşımları açısından incelenmesidir.

Çalışmamızda ele alınan bezeme kompozisyonları ve motifleri tüm detaylarıyla ele alınmıştır. Elde edilen bulgular, geleneksel Türk sanatları motif dağarcığının sistematik olarak kayıt altına alınmasıyla, söz konusu çalışmanın bu denli detaylı bir şekilde daha önce yapılmamış olduğunu ortaya koymakta ve konunun özgünlüğünü vurgulamaktadır.

Sanat eylemi bir fitri olgudur, fakat sanatın anlamsal ifadesinin birçok tanımı yapılmaktadır. Her toplum kendi kültür ve inançları ekseninde sanata farklı tanımlamalar yapabilmektedir. Sanatın güzellik, estetik ve işlevselliğinin sanatla bağlantısını son yıllarda birçok tanımda görmemekteyiz. Özellikle çağdaş sanat düşüncesi çerçevesinde sanatın güzellik ve estetikle bir bağlantısının kalmadığı kesin hale gelmiştir (Sözen ve Tanyeli, 2011). Fakat İslam sanatlarında bu tanımın tam zıttı yapılmaktadır. İslam'da sanatla estetik ve güzellik ilkeleri birbirinden ayrılmaz, çünkü İslam'da tüm kavramlar dini inanış ekseninde gelişir ve hayat bulur (Çam, 2012). Yani kuran ve hadisler ışığında yorumlanmakta ve tanımı yapılmaktadır. İslam tarihi boyunca, inanç temelli kavramlar doğrultusunda İslam dininin kutsallığını ve estetik değerlerini ön plana çıkarmak temel amaç olmuştur. Bu doğrultuda özellikle kitap sanatları ve mimari eserlere büyük önem verilmiştir. Estetik anlayış, öncelikle hat sanatıyla başlamış; ardından tezhip, minyatür, cilt ve ebru sanatlarıyla zenginleşerek kitap sanatlarının bütünü oluşturmuştur (Yılmaz, 2004).

İslam sanatlarında bolca el yazmalarının betimlemelerinde kullanılan minyatürler başyapıt olarak nitelendirilmektedir. Minyatürler yazma eserlerde anlatılan konuları ve olayları betimlemek için kullanılır (Mahir, 2012). Minyatür sanatının İslam sanatlarında kullanılmasındaki temel amaç; birçok olayı tek sahnede betimlenmesi, ışık gölge ve perspektif kurallarının çoğu zaman riayet edilmemesidir. (Tanındı,2002). Ayrıca minyatürlerde kullanılan figürlerde ve motiflerde deformasyon-sitilizasyonlara gidilmesidir.

Yılmaz (2002) şöyle ifade eder: “ilk minyatürler yapılan kazılar sonucunda bir Türk devleti olan Uygurlara ait olduğu anlaşılmaktadır. Daha sonra minyatür geleneği Moğollardan Çin’e oradan Hindistan’a ve oradan da İran’a gelmiş onlardan da Anadolu topraklarından Avrupa’ya yayılmıştır” (s.228). Turfan araştırmalarında ortaya çıkarılan Bezeklik ve Sorçuk duvar resimleriyle birlikte, minyatür sanatında Orta Asya Türk resim üslubunun açıkça görüldüğü ve bu üslubun minyatürü Çin resim geleneğinden ayırdığı kanıtlanmıştır (Aslanapa, 2016).

Minyatür sanatı, genellikle diğer bir kitap sanatı olan tezhip ile birlikte kullanılmıştır. Özellikle minyatür kompozisyonlarının mimari bölümlerinde, giysilerde, takılarda, gündelik eşyalar üzerinde, cetvellerde ve zencereklerde tezhibe sıkça yer verilmiştir. Bazı kompozisyonlarda ise tezhip unsurları yalnızca cetvellerle sınırlı kalmayıp, tam sayfayı çevreleyen bir biçimde uygulanmıştır (Tanındı, 2002 ve Renda, 2006).

Çalışma konumuzu oluşturan minyatür ve bezemeler, Akkoyunlu Devleti döneminde, Sultan Yakup (1478–1490) zamanında hazırlanmış bir el yazması kitabın görsellerine dayanmaktadır. Akkoyunlu Devleti, 14. ve 15. yüzyıllarda, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde, öncelikle Harput, Palu ve Diyarbakır merkezli olarak hüküm sürmüş; sınırlarını İran’ın batı bölgelerine kadar genişletmiş ve daha sonraki dönemlerde başkenti Tebriz’e taşımışlardır (Doğanay, 2017). Akkoyunlular, Anadolu Selçuklu Devleti’nin yıkılmasının ardından kurulmuş ve bölgenin siyasi, kültürel ve sanatsal gücü olarak ortaya çıkmıştır (Mohammadinezhad, 2021).

Akkoyunlular, sanat ve kültür anlayışları bakımından Timurluların bir devamı olarak kabul edilmektedir. Nitekim her iki dönemin sanatsal üslupları büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Akkoyunlular, Timurlu sanat üslubunu benimsemiş, bunu kendi kültürel birikimleriyle geliştirerek özgün bir yorum kazandırmışlardır. Bu süreç sonucunda, literatürde “Esmer Üslup” (ya da “Kumral Üslup”) olarak anılan yeni bir minyatür anlayışı ortaya çıkmıştır. Akkoyunlular aracılığıyla bu üslup hem Osmanlı hem de İran sanatına taşınmış; böylece her iki medeniyette de geleneksel minyatür sanatının üslup temellerini oluşturmuştur (Gruber, 2015 ve Mohammadinezhad, 2021). Akkoyunluların mimari bezemelerinin çoğu günümüze ulaşmamışken el yazmalarının birçoğu günümüze ulaşmıştır. Biz bu el yazmalarında bulunan metinler ve sanat unsurlarından yola çıkarak Akkoyunluların kültürel yaşam standartları hakkında geniş bilgiler elde etmekteyiz. Konumuz olan Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı H 762 Nolu Nizâmî-î Gencevî Hamsesi’nin minyatürlerin ve bezemelerinin bu alanda birçok katkının sunacağı yapılan ince işçilikle ve şaheser niteliğinde minyatürlerle aşikârdır.

Minyatür sanatı ve sanat tarihi kapsamında çok önemli bir yere sahip Nizami Gencevi'nin hamseleri sanat tarihi ve minyatür sanatı çalışmaları yapanların ilgisini çekmektedir. Ancak bu hamselerde bulunan 2000 den fazla minyatürün hak ettiği yerde olamadığı anlaşılmaktadır. Sanat değeri yüksek bu şaheserlerin yeterince incelenmemiş olması nedeniyle, özellikle plastik öğelerin yüzeyine yapılmış motiflerin detaylı biçimde incelenmesi ve literatüre kazandırılması çalışmamızın temel amacını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, incelemeye konu olan minyatürlerde yer alan çadır ve otağ bezemelerinin Türk-İslâm sanatları motif literatürüne katkı sağlayacağı yadsınamaz.

Nizami Gencevi'nin *Hamse* (Beş Hazine), beş destansı şiirden oluşan Türk ve Pers edebiyatının başyapıtıdır. Nizami Gencevi'nin beş Hamsesi, Fars edebiyatında edebi, kültürel, retorik, ironi ve estetik olguları bakımından çok yönlü bir şaheser olarak öne çıkar. Şiirlerinde duygusal ve entelektüel etkiyi artırmak amacıyla metafor, benzetme ve ironi gibi çeşitli retorik araçlara ustalıkla yer verir. Örneğin, *Makhzan al-Asrar*'da ahlaki ve felsefi hakikatleri doğa

metaforlarıyla görünür kılarken, *İskendername*'de insan hırsının sınırlarını sorgulamak için ironik anlatımı tercih eder (Meneghini, 2022; Evseev ve Makasheva, 2023).

Nizâmî-i'nin eserlerinde güçlü bir ulusal ve kültürel kimlik inşası göze çarpar; Türk ve Pers tarihi, mitolojisi ve İslamî geleneklerden beslenen anlatılar, geniş bir okuyucu kitlesiyle etkileşime girer. Nizami'nin hem Türkçe hem de Farsça kelime dağarcığını bilinçli bir şekilde kullanması, şiirlerini farklı dil ve kültür grupları için daha erişilebilir kılarak dilsel ve kültürel ayrımları aşma çabasını minyatürlerinde görsel şölen olarak ortaya koyar (Cađiroba, 2023 ve Shoaliyeva, 2024).

Nizami'nin şiirsel anlatımı, derin bir maneviyat ve mistik düşünceyle de iç içedir. Sufi etkisinin belirgin olduğu bu şiirlerde ruhun ilahi olanla birleşme arzusu temel bir tema olarak işlenir. Özellikle *Heft Peyker*'de yer alan yedi güzellik, ruhsal gelişimin farklı evrelerini temsil ederken; siyah ve beyaz kubbeler, ışık ve gölge arasındaki sembolik çatışma yoluyla aydınlanma sürecini yansıtır. Bu anlatıların görsel boyutu da dikkate değerdir. *Hamse* el yazmalarında yer alan illüstrasyonlar, şiirlerde betimlenen sahneleri resmederek metne görsel bir derinlik kazandırır (Safari ve Rahbar, n.d.ve Munroe, 2017).

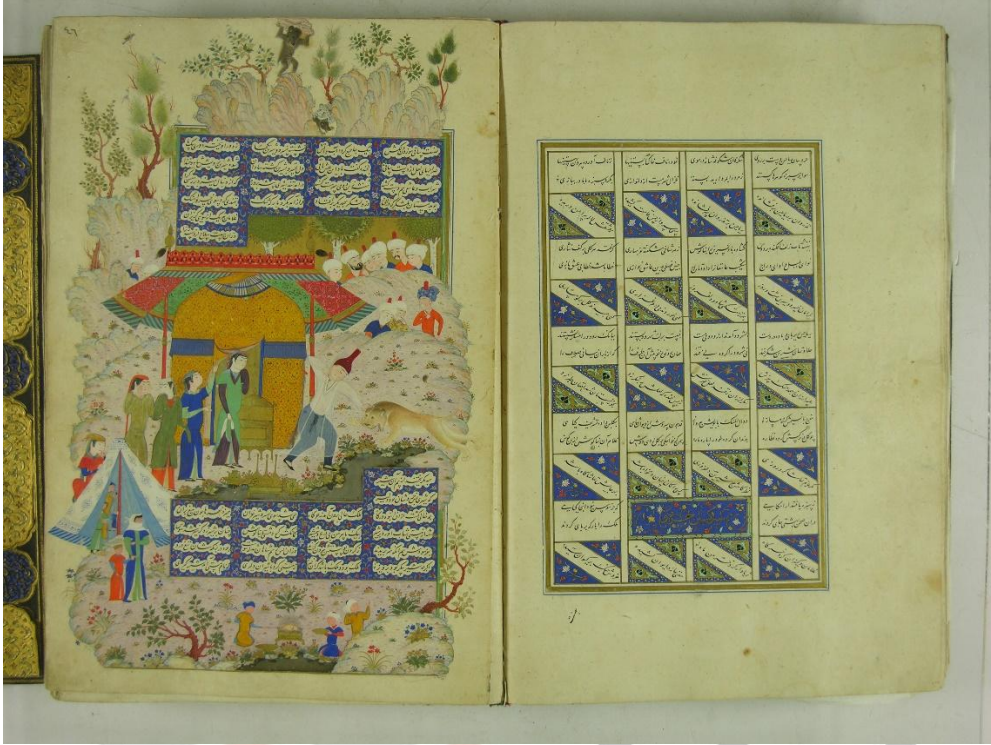
Minyatürlerde yer alan semboller, metnin tematik yapısını destekler; örneğin yedi kubbenin renkli tasviri, ruhsal dönüşüm sürecinin aşamalarını ve ışıqla gölgenin metafiziksel ilişkisini görsel bir dile tercüme eder. Bu çizimler, geleneksel Pers estetik ilkelerine bağlı kalınarak denge, uyum ve canlı renk kullanımıyla hazırlanmış, şiir ile görsel sanat arasında bütünlüklü bir deneyim sunmuştur. *Hamse* el yazmalarının çoğu, dönemin kraliyet patronajı altında üretilmiş olup, Nizami'nin eserlerine atfedilen kültürel ve politik önemi açıkça ortaya koyar. Bu yazmalar yalnızca edebi değil, aynı zamanda türk İslam sanatları baş şahaserleri olarak da değerlendirilmiş, Fars ve İslam sanatında kalıcı bir etki bırakmıştır (Safari ve Rahbar, n.d.ve Munroe, 2017). Eserin görsel sanatlara olan etkisi yalnızca el yazmalarıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda ipek kumaşlarda ve minyatür resimlerde Hamse 'ye ait sahnelerin işlenmesiyle geniş bir sanatsal yayılım kazanmıştır. Bu durum, Nizami'nin anlatılarının yalnızca sözel değil, görsel düzlemde de derin bir yankı uyandırdığını ve zamanlar ötesi bir ilgi gördüğünü kanıtlamaktadır (Moghaddam ve Nikoubakht, 2022).

YÖNTEM

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi'nde bulunan H. 762 numaralı Nizâmî-i Gencevî'ye ait *Heft Peyker* Hamsesi el yazmasında yer alan minyatürlerdeki çadırlara (otağ) ait yüzey bezemeleri, nitel araştırma yöntemi kapsamında betimsel (görsel) analiz ilkeleriyle incelenmiştir. Araştırma kapsamında hem ilgili kaynaklar taranmış hem de incelenen yazma eser üzerinden doğrudan görsel analizler gerçekleştirilmiştir. Çalışmada toplam 12 çadırın yüzeyinde yer alan bezeme unsurları kompozisyon, motif özellikleri ve sanatsal düzeni görsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiş; çadır ve otağların detaylı çizimleri yazar tarafından yapılmış, elde edilen veriler yorumlanarak dönemin estetik anlayışı ve süsleme geleneği bağlamında incelenmiştir.

BULGULAR VE YORUM

1. TSMK H.762 Hamse-I Nizamî, Heft Peyker 'Hüsrev'in Ziyafet ve İçki Meclisinde Aslan'ı Öldürmesi Adlı Minyatür İncelemesi.



Resim. 1: Nizâmî-î Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 46’daki minyatür” 1176-1211

Üslup: Herat-Tebriz.

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Müzesi

Koleksiyon Numarası: 000762

Yazılış Tarihi: 1176-1211

İstinsah Tarihi: 1476-1512

Boyut: 19,7 x 30

Sayfa numarası: 46

Hattat: Abdurrahim b. Abdurrahman (Enisi)

Nakkaş: Üstad Şeyhi ve Derviş Muhammed

Müzehhip: Rastlanılmamıştır.

Hüsrev ü Şirin anlatılarında yer alan önemli sembolik olaylardan biri, hükümdar Hüsrev’in bir ziyafet meclisinde çıplak elleriyle bir aslanı öldürmesidir. Bu sahne, yalnızca bireysel cesaretin değil, aynı zamanda hükümdarlık kudretinin fiziksel ve temsili bir sahnesi olarak değerlendirilmektedir. Anlatıya göre, Hüsrev bir içki meclisinde eğlenmekteyken aniden ordugâha bir aslan girer. Etraftaki asker ve hizmetliler korku içinde kaçışırken, Hüsrev hiçbir silah ve zırh taşımaksızın aslana karşı durur ve onu yumruğu ile etkisiz hâle getirir (Karahana, 2006, s. 127).

Bu sahnenin devamında, Hüsrev aslanın öldürülmesini ve derisinin yüzülmesini emreder. Böylece bu olay, sadece sultanın gücünü değil, ayrıca onun irade ve otoritesinin kesinliğini de vurgular. Anlatı geleneğinde bu olay, hükümdarların içki ve eğlence meclislerinde kılıç taşıma alışkanlığının başlangıcı olarak kabul edilir. Çünkü Hüsrev’in aslanla karşılaştığında silahsız olması, sonrasında hükümdarların hiçbir zaman meclislere silahsız girmemelerine sebep olmuştur (Yavuz, 2014).

Bu tür anlatılar, yalnızca kahramanlık temaları etrafında şekillenmez; ayrıca zamanda dönemin siyasi, sanat, ekonomi, refah ve kültürel sembollerini de taşır. Hüsrev'in meclis içinde gösterdiği cesaret, onun sadece bir savaşı avlanan ve eğlenen biri değil, ayrıca zamanda iradesi sarsılmaz bir hükümdar olduğunu gösterir. Bu da anlatının ideal hükümdar tipolojisini destekleyen önemli bir sembolizmdir (Çağlayan, 2017). Bu sahneye eşlik eden minyatür, olayın dramatik sahnesini sanatsal biçimde yorumlar. Hüsrev, gecelik kıyafetle çadırdan çıkarak aslanın kulağını tutmakta ve yumruğunu kaldırarak öldürücü hamleyi yapacakmış gibi betimlenmiştir. Kompozisyon, dikey dikdörtgen bir düzlemde işlenmiş ve yazılar çapraz yerleştirilerek sahneyi hem üstten hem alttan çerçevelemiştir. Sanatçı, klasik minyatür geleneğinden kopmadan ancak biçim ve detaylarda yenilikçi bir tavır sergileyerek figürleri cetvellerin dışına taşımış, perspektif ve mekân derinliğini artırmıştır.

Peyzaj detayları; sarı, kırmızı, mavi ve kahverengi tonlarda kayalıklar, ağaçlar ve kuşlarla zenginleştirilmiş; üst kısımda ise ayı ve kaplan gibi hayvan figürleriyle sahne çeşitlendirilmiştir. Eserin mimari unsurları ise özellikle otağ çevresinde belirgindir. Otağın dekoratif yapısı, rumî motiflerle bezenmiş tenteler, geometrik bölmeler ve sıvama altın tekniğiyle zenginleştirilmiştir. Kompozisyondaki figürler uzun, zarif ve dinamik yapılarıyla öne çıkmakta; figürlerin ve renklerin armonik düzeni ile ritmik dağılımı, sahneye hareket kazandırmaktadır.

Eser, Tebriz ekolünün özgün üsluplarını taşıırken; pastel ve canlı tonların dengeli kullanımı, portalan etkisi yaratan mimari anlatımlar, detaycılık ve bezeme öğeleriyle yüksek düzeyde bir tezyin anlayışını yansıtmaktadır. Sanatçı, geleneksel formu korurken yeni arayışlar geliştirerek klasik minyatür sanatında dönüştürücü bir tavır sergilemiştir.

Kompozisyon Açıklaması: Otağ ve Çadır Bezemeleri

Eserde iki ayrı kompozisyon dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki, Behram'ın önünde konumlandığı otağ, diğeri ise minyatürün alt kısmında yer alan çadırıdır. Bu açıklamada özellikle otağ ve çadır bezemeleri detaylı şekilde incelenmiştir.



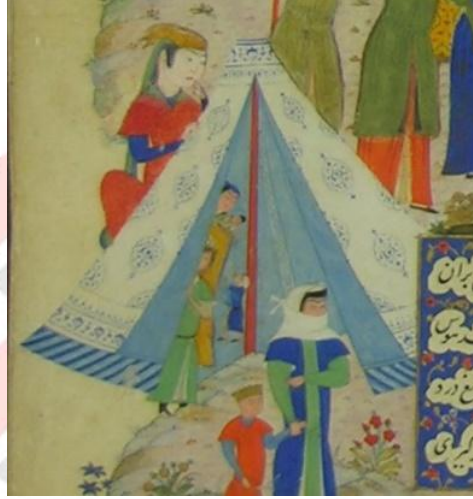
Resim. 2: Nizâmî-İ Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 46’daki minyatür” 1176-1211, detay. **Çizim 1:** Yazar tarafından çizilmiştir.

Kompozisyonun merkezinde yer alan otağın üst kısmında bir tente bulunmaktadır. Tente, her iki yanda konumlanan ayaklar üzerine oturtulmuştur. Tentenin tepe bölümü kırmızı zemin üzerinde yatay olarak yerleştirilmiş dendan motifleriyle paftalara ayrılmıştır. Bu dendanların iç kısmı siyah zemin yüzeyinde beyaz renkle stilize edilmiş rûmî motiflerle bezenmiştir. Dendanların alt kısmı kırmızı çizgiyle sınırlandırılmış ve bu çizginin hemen altında altından bir altın cetvel yer almaktadır. Cetvelin altında ise turkuaz ve mavi tonlarında ince saçaklar sıralanmıştır. Saçakların hemen altında, kırmızı zemin üzerine yerleştirilmiş, şemse formunda, kenarları dendanlarla ayrılmış motifler yer almaktadır. Bu dendanların hem iç hem dış bölümlerinde bitkisel bezemelere

yer verilmiştir. Söz konusu dekorasyon, tentenin sağ ve sol yanlar simetrik bir düzen içerisinde uygulanmıştır. Tentinin iç yüzeyinde ise hatai, gonca ve yaprak motiflerinden oluşan serbest düzenlenmiş bir kompozisyon göze çarpmaktadır.

Otağın en tepe kısmında, zemini sıvama altınla kaplanmış bir kumaş bulunmaktadır. Bu kumaş, otağın üst havalandırma bölümünü oluşturmaktadır. Aynı bölümde, beyaz ve altın zemin üzerinde mavi renkte iki kuşakla ayrılmış dikey yerleştirilmiş çağ motifleri yer almaktadır. Otağın genel formu oval bir mimariye sahiptir ve tepe noktasından itibaren aşağıya doğru simetrik bir kavis izlenmektedir. Otağın zemin kısmı sarı renkte altınla boyanmış olup, sıvama altın tekniği kullanılmıştır. Kubbe ve gövde bölümü ise bulutlu dendan başlıklarıyla paftalara ayrılmış ve bu paftaların dışında, bitkisel motiflerden oluşan simetrik desenlerle zenginleştirilmiştir.

Kapı bölümünün her iki yanında, kalın mavi renkte şeritlere benzer birer etek motifi yer almaktadır. İç mekânda ise yeşil altın zemin üzerine sıvama altın tekniğiyle bezeme yapılmıştır. Otağın ön yüzünde, tepe kısmında ay-yıldız bezemesi yer almakta olup, bu bölüm yine dendanlarla çevrili ve simetrik bir kubbe formu ile taçlandırılmıştır.



Resim. 3: Nizâmî-İ Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 46’daki minyatür” 1176-1211, detay.

Eserde yer alan çadır, geleneksel Türk çadır mimarisinin temel biçimsel özelliklerini yansıtan, üçgen formda kurgulanmış klasik bir örnektir. Yapının dış yüzeyinde beyaz zemin tercih edilmiş olup, sade fakat simetrik bir estetik anlayış ön plandadır. Çadırın üst bölümü yatay kesimli, küt bir formda sonlandırılmıştır.

Bu bölümde, mavi tonlarda ince çizgilerle belirginleştirilmiş dekoratif kuşaklı kısım yer almaktadır. Kuşağın iç yüzeyinde, mavi renkte işlenmiş bulut ve bitkisel motifler simetrik bir kompozisyon düzeniyle uygulanmıştır. Bu kuşakta yer alan ayırma bulutları, klasik İslam süsleme sanatında sıklıkla rastlanan unsurlar arasında yer almakta ve yüzeyin hareketliliğini artırmaktadır.

Çadırın gövde kısmı, iki yanda başlıklı şemse motifleriyle taçlandırılmıştır. Bu şemseler dış hatlarında dendan motifleriyle çevrelenmiş olup, iç kısımlarında simetrik olarak düzenlenmiş rûmî bezemeler yer almaktadır. Şemse motifleri iki farklı ölçekte ele alınmıştır: daha küçük boyutlu şemseler çadırın üst bölümüne, daha büyük olanlar ise alt bölümüne yerleştirilmiştir. Bu ölçeksel farklılık, kompozisyona dikey bir sıralama kazandırmaktadır.

Şemselerin hemen altında, ince mavi bir çizgi ile sınırlandırılmış tığ motiflerinden oluşan ikinci bir kuşaklı kısım yer almaktadır. Bu kuşaklı kısmın hemen altında ise, çadırın tepe kısmında görülen bulutlu rûmî desenlerin tekrarına yer verilmiştir; bu durum üst ve alt bölümler arasında dekoratif bir bütünlük sağlamaktadır.

Kompozisyonun en alt bölümünde, açık ve koyu mavi tonlarında betimlenmiş saçak dizisi bulunmaktadır. Saçaklar, çadırın genel süsleme anlayışını destekleyen ve yapının zeminle ilişkisini görsel olarak tanımlayan dekoratif unsurlardır.

Çadırın iç mekân düzenlemesi, genel dış mimariyle uyumlu şekilde sade ve zarif bir süsleme anlayışıyla tasarlanmıştır. İç yüzeyin tamamı, açık mavi bir tonla boyanmış olup, bu ton mekâna ferahlatıcı ve dingin bir atmosfer kazandırmaktadır. Mekânın merkezinde, yapının taşıyıcı sistemine işaret eden kırmızı renkte bir dikey destek direği unsuru yer almaktadır. Bu dayama ögesi, hem yapısal hem de görsel odak noktası oluşturarak iç mekân kompozisyonunu iki eş parçaya ayırmakta ve simetriyi güçlendirmektedir.

Çadırın iç yüzeyinde, zeminle bütünleşen açık mavinin daha soluk bir tonu kullanılarak, yapının dikey eksenini vurgulayan ayrı bir bordür kompozisyonuna yer verilmiştir. Bu bordür, mekânı düşey yönde ikiye bölen bir mihrer işlevi görmektedir. Bordoürün bitiminde, klasik İslam bezeme anlayışına uygun olarak tasarlanmış "S" formunda kıvrımlı bir süsleme motifi yer almaktadır. Bu bezeme, hem akışkan hatları hem de zarif kıvrımlarıyla mekâna estetik bir son dokunuş katmakta, kompozisyonun görsel ritmini tamamlamaktadır.

Söz konusu iç mimari düzenleme; renk kullanımı, hatların simetrik yerleşimi ve bezeme öğelerinin sadeliğiyle birlikte klasik Türk çadır mimarisine ait iç mekân estetiğinin başarılı bir örneğini yansıtmaktadır. Çadırın tüm mimari elemanları, motifler, kuşaklar ve çizgiler her iki tarafa simetrik olarak uygulanmış olup, klasik İslam tezyinat sistematiğine uygun bir anlayışla kurgulanmıştır. Bu düzenleme, hem estetik dengeyi hem de süsleme dilinin ritmik sürekliliğini sağlamaktadır.

2. 2. Başlık: TSMK H.762 Hamse-I Nizamî, Heft Peyker 'Hüsrev ile Şirin'in Düğünü Adlı Minyatür İncelemesi.



Resim. 4: Nizâmî-İ Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 90’daki minyatür” 1176-1211

Üslup: Herat-Tebriz.

Bulunduğu Yer: Topkapı Saray Müzesi

Koleksiyon Numarası: 000762

Yazılış Tarihi: 1176-1211

İstinsah Tarihi: 1476-1512

Boyut: 18 x 30

Sayfa numarası: 90

Hattat: Abdurrahim b. Abdurrahman (Enisi)

Nakkaş: Üstad Şeyhi ve Derviş Muhammed

Müzehip: Bilinmemektedir.

Hüsrev-ü Şirin mesnevisinden esinle tasvir edilen “Hüsrev ile Şirin’in Düğünü” minyatürü, klasik İslam minyatür geleneğinin hem anlatı hem de estetik değerlerini barındıran çarpıcı bir örnektir. Eserde, Hüsrev’in Şirin’e yazdığı aşk mektupları neticesinde aralarındaki karşılıklı sevginin evliliğe dönüşmesi konu edinilmiştir. Bu aşkın görsel temsili olan minyatür, yalnızca bir düğün sahnesinden ibaret olmadığı ve ayrıca dönemin sosyal hayatına dair estetik kodları da içermektedir (Karahana, 2006).

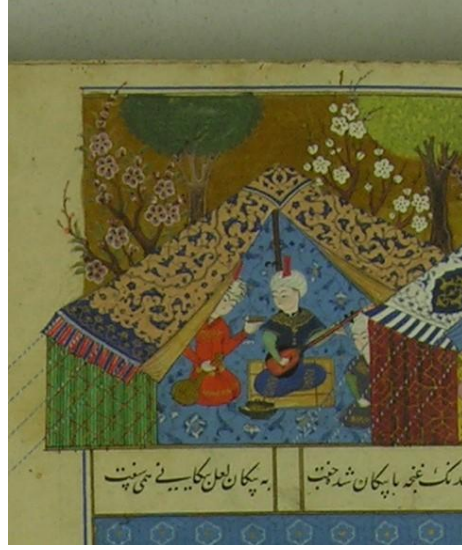
Kompozisyon tam sayfa olarak planlanmış ve mavi cetvellerle çevrelenmiş dikdörtgen bir alana yerleştirilmiştir. Dış ve iç mekânın birlikte kurgulandığı bu yüzeyde, izleyiciye çok yönlü bir görsel anlatı sunulur. Sol bölümde saray yapısı, sarayın bahçeye açılan kapısı ve dış mekân yer alırken; dış mekânda sekiz çadır ve iki otağ yer almaktadır. Özellikle sarayın açık kapısından görünür kılınan bahçe, en alt bölümde yer alan hamam ve yatak odası ile birlikte çok katmanlı bir mekânsal algı yaratır. Bu bağlamda izleyici, tek bir resim düzleminde ondan fazla farklı mekânı algılayabilir (Çağlayan, 2017).

Minyatürdeki mimari detaylar dikkat çekici düzeydedir. İç mekâna doğru derinleşen bakışta, köşkün sağında taht barındıran ve yüksek oranda süslenmiş bir otağ yer alır. Her bir mekânın farklı renkte bezenmiş olması, yedi güzelin temsil ettiği yedi ülkeyi simgeler niteliktedir (Yavuz, 2014). Figürlerin zarif anatomisi, kıyafetlerdeki desen inceliği ve renk cümbüşü, dönemin minyatür estetiğiyle örtüşmektedir. Renklerin birbiriyle olan uyumu, tezat renklerin birlikte dengeli kullanımı ve sahnelerin figüratif hareketliliği kompozisyona dinamik bir etki kazandırır (Atasoy, 2000).

Peyzaj unsurlarının da büyük özenle işlendiği eserde, zemine yerleştirilen bitki ve çiçek motifleri, yalnızca dekoratif bir unsurun olmadığına kanıtı olarak, doğaya aktarılan estetik bakışın yansımasıdır. Böylelikle minyatür, anlatı estetiğini yalnızca figürler üzerinden değil, mimari ve doğal çevreyle de desteklemektedir. Bu çok katmanlılık, eseri yalnızca görsel değil, ayrıca zamanda kültürel bir belge niteliğine büründürmektedir.

Kompozisyon Açıklaması: Otağ ve Çadır Bezemeleri

Eserde iki ayrı kompozisyon dikkat çekmektedir. Bunlardan üçü sarayın üst kısmında, üçü sarayın sağında, diğer iki çadırlarda sarayın alt kısmında toplamda sekiz çadır yer almaktadır. Sarayın sağında ve alt kısmında iki adet olmak üzere iki otağ, yer almaktadır. Bu minyatür kompozisyonunda özellikle otağ ve çadır bezemeleri detaylı şekilde incelenmiştir.



Resim. 5: Nizâmî-İ Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 90’daki minyatür” 1176-1211, detay.

Eserin sol üst köşesinde konumlanan ilk çadırın kubbe formundaki üst bölümünde, sıvama altın tekniğinde zemin üzerine siyah tonda bulut ve rumî motiflerinden oluşan, simetrik olmayan dekoratif, serbest kompozisyon öğeleri yer almaktadır. Bu alan, gece mavisinin hâkim olduğu serbest üslupla kurgulanmış bir tezhip deseniyle bezenmiştir. Çadırın külah kısmının sona erdiği bölgede gece mavisi zemin üzerinde kırmızı saçaklar dikkat çeker. Saçakların arasından çıkan dört adet bağlama ipi, minyatür kompozisyonunun sınırlarını aşarak dışa taşmakta ve çapraz biçimde yönlendirilmektedir. Bu dinamik yerleştirme, Celayir-i üslubuna özgü anlatım biçiminden esinlenmiştir.

Baklava dilimi motifleriyle ve sütun formunda tezyin edilen otağın dış cephesi yeşil tonlarda tasarlanmış; iç mekân ise açık mavi bir zeminle kaplanmış, bu zemin üzerinde rûmî ve hatai motiflerle zenginleştirilmiş süslemeler yer almıştır.

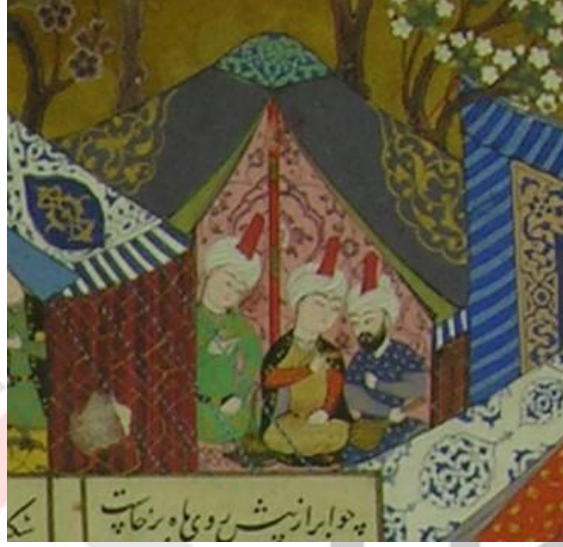
Kompozisyonda kullanılan pastel tonların dengesi, nakkaşın ince işçiliği ve çadırın portalan (anıtsal giriş) görünümündeki zarafet, eserin görsel bütünlüğünü ve sanatkârın estetik bilincinin üst düzey yaklaşımını öne çıkarmaktadır.



Resim 6: Nizâmî-İ Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 90’daki minyatür” 1176-1211, detay.

İkinci çadırın tepe (şapka) kısmında, zemin beyaz olup *aynâlı* teknikle yerleştirilmiş koyu mavi zemin üzerinde dört adet şemse motifi bulunmaktadır. Bu şemselerin iç yüzeylerinde kullanılan zemin, *sıvama altın* tekniğiyle bezenmiş olup, rûmî motiflerle zenginleştirilmiştir. Çadırın her iki yüzeyinde yer alan koyu mavi renkli rûmî motifler simetrik bir düzende uygulanmıştır. Mavi ve beyaz püsküller arasında ise bağlama ipleri konumlandırılmıştır.

Çadırın yan yüzeylerinde kiremit kırmızısı zemin üzerine geometrik motiflerle yapılan tezyinat dikkat çeker. Ancak çadırın sağ bölümünde zamanla oluşan deformasyonlar nedeniyle renk dokusu tahrip olmuştur. İç mekânda ise yine *sıvama altın* tekniğiyle hazırlanmış, kahverengi tonların hâkim olduğu, simetrik düzende yerleştirilmiş rûmî motiflerden oluşan bir kompozisyon yer almaktadır.



Resim. 7: Nizâmî-İ Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 90’daki minyatür” 1176-1211, detay.

Üçüncü çadırın tepe (şapka) bölümü, oval formda tasarlanmış olup, bu bölümün zemini açık mavi renkle boyanmıştır. Oval şapkanın yüzeyinde, simetrik yerleştirme tekniğiyle oluşturulmuş, ancak kompozisyon açısından serbest düzenlemeye sahip bir rûmî motifi yer almaktadır. Söz konusu rûmî desen, klasik Türkmen üslubu süsleme sanatının zarif çizgisel karakterini yansıtan bir örnek niteliğindedir.

Tepe bölümünün alt kısmında, antrasit renkli zemin üzerine yerleştirilmiş, beyzi formda, karşılıklı ve simetrik iki rûmî kompozisyon görülmektedir. Bu beyzi formların içindeki rûmî motiflerin zemininde ise *sıvama altın* tekniği kullanılarak bezeme yapılmıştır. Altınla zenginleştirilen bu detaylar, çadırın görsel değerini artıran nitelikli bir uygulamayı temsil eder.

Çadırın etek kısımları, kiremit kırmızısı tonuyla boyanmıştır. Sağ tarafı, önünde yer alan halının arkasında kalacak şekilde konumlandırılmıştır. Sol bölümü ise büyük ölçüde, yanında bulunan çadırın arka kısmına gizlenmiş durumdadır; bu nedenle, yapının bu bölümünde yer alan süsleme ve form özellikleri kısmen gözlemlenebilmektedir.

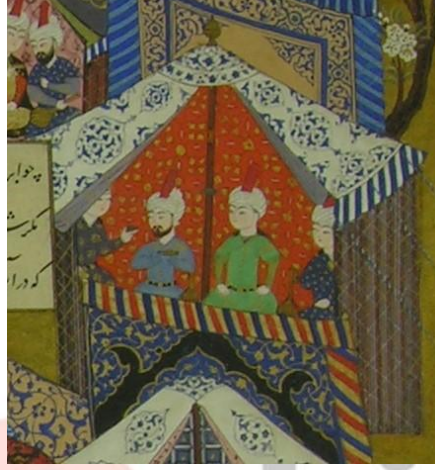
Çadırın iç mekân düzenlemesi, estetik ve simetrik unsurların uyum içinde harmanlandığı etkileyici bir tasarım sergilemektedir. İç kısımda, mekâna yapısal destek ve görsel vurgu kazandıran kırmızı renkte bir direk yer almaktadır. Bu merkezî unsur, dikkatleri toplarken kompozisyonun odağını oluşturmaktadır.

İç yüzeyin genel renk paleti, sıcak ve yumuşak bir ton olan yavruağzı rengiyle kaplanmış olup, mekâna zarif ve huzurlu bir sahne kazandırmaktadır. Kumaş zemin üzerinde ise geleneksel süsleme sanatlarına özgü motifler serbest bir kompozisyon anlayışıyla serpiştirilmiştir. Bu

bezemeler arasında özellikle bulut motifleri, hatâî çiçek motifleri, gonca motifleri ve yapraklar dikkat çekmektedir.

Söz konusu motifler, belirli bir sistematığa bağlı kalmadan serbest bir biçimde tasarlanmış olup, bu yaklaşım izleyicide hem doğallık hem de ferah bir etki uyandırmaktadır. Böylece çadır iç mekânı, hem geleneksel estetik anlayışları yansıtan hem de özgün bir görsel deneyim sunan cazip bir yüzeye dönüşmektedir.

Bu kompozisyon, üçüncü çadırın hem işlevsel hem de estetik unsurlarının, dönemin Türkmen çadır sanatında görülen özgünlükle bütünleştiğini ortaya koymaktadır.



Resim. 8: Nizâmî-İ Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 90’daki minyatür” 1176-1211, detay.

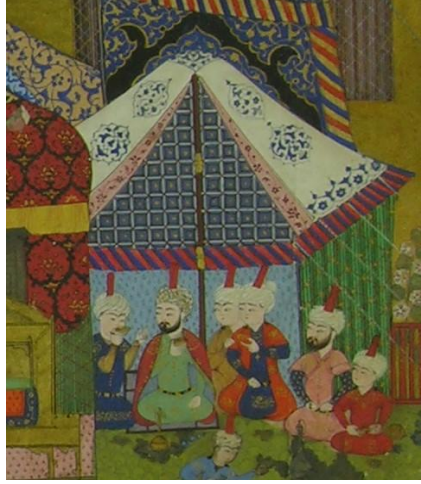
Halının hemen önünde konumlanan dördüncü çadır, mimari ve bezeme unsurlarıyla geleneksel sanat anlayışının estetik yansımalarını bünyesinde barındıran özgün bir yapı örneğidir. Çadırın şapka kısmının en üst noktasında, yuvarlak formlu bir âlem yer almakta olup, bu unsur işlevsel ve sembolik yönüyle dikkat çekicidir. Âlemin hemen altında, yalnızca yarısı görünecek biçimde yerleştirilmiş, beyaz zemin üzerinde mavi renkte tasarlanmış şemse ve zencerekli, rûmîli bir motif kompozisyonu yer almaktadır. Bu bölüm, klasik Türkmen süsleme geleneğine özgü detayları barındıran zarif bir geçiş alanı sunmaktadır.

Şapkanın ana yüzeyinde, beyaz zemin üzerinde kurgulanan ince işçilikli, beyzi formda ve simetrik düzenlenmiş rûmî deseni yer almakta olup; bu motif, çadırın tepe kısmına hafiflik ve ritmik bir görsel ahenk kazandırmaktadır. Bu alandaki süsleme, özellikle hatasız simetrisi ve stilize edilmiş formlarıyla usta bir sanatkârlığın izlerini taşımaktadır.

Çadırın saçak bölümü, mavi ve beyaz renklerin dengeli bir birlikteliğiyle sonlandırılmıştır. Bu iki tonun bir araya gelişi hem kompozisyon bütünlüğü sağlayan hem de mekâna ferahlık ve sükûnet hissi veren bir görsellik yaratmaktadır.

İç mekâna geçildiğinde, turuncu zemin üzerine uygulanmış, zerefşan tekniğini andıran bezeme anlayışı göze çarpmaktadır. Bu teknik, yüzeye serpiştirilen altın etkili motiflerle çadıra içsel bir ihtişam ve zarafet katmakta; aynı zamanda geleneksel dekoratif tekniklerin çağrışımlarını da içinde barındırmaktadır.

Çadırın etek kısmında ise kahverengi tonlarında bir zemin tercih edilmiş olup, bu yüzeyin üzerinde beyaz ve mavi tonlarla uygulanmış geometrik desenler yer almaktadır. Bu bezemeler, hem renk kontrastı hem de form dili açısından çadırın alt sınırına güçlü bir görsel temel oluşturmakta; aynı zamanda kompozisyonun genel dengesine katkı sağlayarak zeminden tepeye uzanan estetik sürekliliği desteklemektedir.



Resim 9: Nizâmî-İ Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 90’daki minyatür” 1176-1211, detay.

Söz konusu çadır, geleneksel çadır mimarisinin estetik ve bezeme anlayışını yansıtan, detaylarıyla dikkat çeken seçkin bir örnektir. Çadırın şapka kısmı, yukarıya doğru kavislenen oval bir açıyla sonlanmakta olup, bu form mekâna hem dinamik hem de yumuşak bir geçiş etkisi kazandırmaktadır. Tepe bölümünde ise form olarak $\frac{1}{2}$ ’i rûmî motiflerle bezenmiş kare yapıda bir

tasarım tercih edilmiştir. Bu üst yapı, çadırın görsel merkezine oturan dengeli bir bütünlük hissi uyandırmaktadır.

Şapkanın zemin rengi beyaz olarak tasarlanmış; bu sade fon üzerinde gece mavisi tonlarda beş adet, simetrik düzende yerleştirilmiş rûmî beyzi motifler konumlandırılmıştır. Bu kompozisyon, hem simetri ilkesine dayalı klasik süsleme anlayışını yansıtmakta hem de koyu-mat renklerin açık zemin üzerindeki belirgin zıtlığıyla dikkat çekici bir etki oluşturmaktadır.

Çadırın saçak bölümü, mavi ve kırmızı renklerden oluşan yatay bir kuşakla sonlandırılmıştır. Bu renk birlikteliği, çadırın alt sınırına güçlü bir görsel çerçeve kazandırmakta; aynı zamanda geleneksel renk anlayışının simgesel düzlemdeki karşılığını taşımaktadır. Saçakların hemen üst kısmında ise, penç (beşli) merkezli rûmî motiflerle bezenmiş mavi renkli bir kuşak yer almaktadır. Bu kuşak, çadır yüzeyinde hareketli bir ritim ve bezemede süreklilik sağlamaktadır.

Çadırın alınlık kısmı ise işlevsel ve estetik açıdan özenli bir yapıya sahiptir. Alınlığın kıvrılan bölümü, yavruağzı zemin üzerine uygulanmış bitkisel karakterli haliç işi bezemelerle süslenmiştir. Bu zarif bezeme yaklaşımı, klasik motif dağarcığının incelikli bir yorumunu sunmakta; stilize yapraklar ve kıvrımlı dal formlarıyla alınlık yüzeyine akıcı bir zenginlik katmaktadır. Alınlık yüzeyi tamamen fermuar sistemi ile kapanmakta olup, fonksiyonel çözüm estetik düzenlemeyle bütünleştirilmiştir. Bu bölüm üzerinde ayrıca mavi tonlarda, simetrik düzende tasarlanmış kare formlu motifler yer almaktadır. Bu düzenleme, yüzeydeki kompozisyonu hem merkeze almakta hem de görsel devamlılık sağlayan bir örgü içinde sunmaktadır. Çadırın ön örtüsü açık mavi tonlarda; yan örtüsü ise yeşil tonlarında tasarlanarak renk geçişleriyle mekâna ferahlık ve doğallık hissi kazandırılmıştır.

Çadırın ön yüzeyinde yukarıdan aşağıya doğru uzanan siyah renkli fermuar, yapının işlevsel bir unsur olmanın ötesinde, simgesel bir sağlamlık ve estetik bir öge olarak öne çıkmaktadır. Bu fermuar, çadır yüzeyini dikey ekseninde iki eşit parçaya bölerek, yapının simetrik organizasyonunu belirgin biçimde vurgulamakta; böylece kompozisyonun merkezine görsel bir eksen yerleştirmektedir.

Fermuarın iki birleşim noktası ise altın yıldızla bezeli detaylarla zenginleştirilmiştir. Bu altın dokunuşlar, sadece görsel bir vurgu unsuru olmakla kalmayıp aynı zamanda yapının merkezi dengesini tanımlayan estetik bir odak noktası işlevi görmektedir. Söz konusu düzenleme,

geleneksel süsleme anlayışıyla çağdaş formun uyumlu birlikteliğini yansıtmakta; işlevsellik ve süsleme arasındaki sınırları sanatsal bir yorumla belirsizleştirmektedir. Bu bağlamda fermuar, çadırın tasarımında simetri ilkesini vurgulayan temel bir bileşen olarak değerlendirilmekte; aynı zamanda altınla zenginleştirilmiş birleşim noktaları aracılığıyla gözün merkezî hatta yönlendirilmesini sağlayan ince bir bezeme stratejisine dönüşmektedir.

Ön etek kısmının açık mavi zemin üzerine, belirli ferah bir düzen içinde serpiştirilmiş fırça darbeleri gözlemlenmektedir. Bu uygulama, bilinçli bir harmoniyle oluşturulmuş izlenimi vermekte; yüzeye hem geleneksel bir dokunuş hem de sanatsal bir denge hissi kazandırmaktadır.

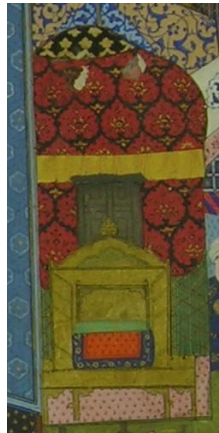


Resim 10: Nizâmî-İ Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 90’daki minyatür” 1176-1211, detay.

Halının sol yanında ve otağın arka üst bölümünde yalnızca tepe kısmı sınırlı ölçüde görülebilen çadır, geleneksel motif anlayışının zarif bir yansıması olarak dikkat çekmektedir. Görünür kısmı itibarıyla çadırın zemini, mührlenmemiş altın tonlarında bir arka plan üzerine işlenmiş rûmî ve çiçek motifleriyle bezenmiş olup, bu bezemeler klasik süsleme dilinin hem ritmik hem de simgesel öğelerini yansıtmaktadır.

Mührlenmemiş altın renkli ana zemin kuşağının hemen altında, açık mavi tonlarında bir zemin üzerinde konumlandırılmış rûmîli başlık dizisi yer almaktadır. Bu bölüm, çadır yüzeyinde renk ve desen açısından zengin bir katman sağlayarak, kompozisyonun bütünlüğüne katkıda bulunmakta ve görsel mevkiiini güçlendirmektedir.

Görünürlüğü sınırlı olmasına karşın, söz konusu çadırın yüzeyinde yer alan motif düzenlemesi ve renk tercihleri, geleneksel bezeme anlayışının derinlikli ve çok katmanlı yapısını yansıtmakta; aynı zamanda çevreleyen çadırlar ile kurduğu görsel uyum sayesinde kompozisyonun genel estetik yapısına bütünleştirici bir katkı sunmaktadır.



Resim 11: Nizâmî-İ Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 90’daki minyatür” 1176-1211, detay.

Minyatür sahnesinin sağ kısmında yer alan yapı, mimarî biçimi ve süsleme özellikleriyle dikkat çeken, kümbete benzer bir otağ olarak tanımlanabilir. Bu otağ, özellikle Türkistan bölgesine özgü geleneksel kümbet mimarisiyle benzerlik göstermekte; silindirik gövde ve yarım oval kubbe kurgusuyla kendinden önceki ve sonraki tarihî yapılara gönderme yapmaktadır.

Yapının en üst bölümünde yer alan at nalı formundaki kubbe, siyah zemin üzerine uygulanmış altın renkli başlık motifleriyle zengin bir biçimde tezyin edilmiştir. Bu alandaki bezeme anlayışı, hem simgesel hem de görsel olarak otağın tepe kısmına ağırlık ve görkem kazandırmaktadır. Kubbenin alt kuşağında ise altın ve kırmızı zeminli bir bezeme kuşağı yer almakta; bu kuşakta hataî motiflerle işlenmiş beyzi formlu dendanlar kullanılmıştır.

Kubbe ile gövde arasını ayıran ve kompozisyonun yatay dengesini sağlayan kuşak, altın zemin üzerine işlenmiş olup, minyatür sanatında geleneksel perspektif kurallarının uygulandığı nadir eserlerden birini teşkil etmektedir. Söz konusu kuşak, üç boyutlu algının sınırlı olduğu minyatür resminde derinlik hissini destekleyen önemli bir unsurdur.

Bu kuşağın hemen altında, yani otağın orta bölümünde, belirgin şekilde betimlenmiş bir ahşap kapı yer almaktadır. Sanatçı, minyatür geleneğinde hâkim olan "iç mekânı dışarıdan gösterme" anlayışı doğrultusunda, perspektifi kasıtlı olarak kırarak yapının iç kısmını kapının alt bölümünde görünür kılmıştır. Bu tercih, izleyiciyi yapının içine doğrudan yönlendiren özgün bir anlatım biçimidir.

Otağın iç mekânı, yeşil zemin üzerine kurgulanmıştır. Bu zemin üzerinde kahverengi ve beyaz tonlarda, noktasal detaylarla zenginleştirilmiş geometrik desenler yer almakta olup, yüzeye hem hareket hem de denge kazandırmaktadır.

İç mekânın merkezinde ise, zemini sıvama altınla bezenmiş ve üzerinde dendan başlıkları bulunan görkemli bir taht yer almaktadır. Bu tahtın ön kısmından başlayan ve iç mekânda bir aks oluşturan hat, bir su yolu şeklinde tasarlanmış olup, otağın önemini ve merkezini simgesel düzlemde pekiştirmektedir.



Resim 12: Nizâmî-İ Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 90’daki minyatür” 1176-1211, detay.

Minyatür kompozisyonunun alt kısmında, halının hemen yanında konumlanan ve yalnızca başlık bölümünden ibaret olan çadır, sınırlı fiziksel varlığına rağmen zengin bezeme diliyle dikkat çekici bir estetik tasarım sunmaktadır. Bu çadır, form itibarıyla başlık tipolojisine ait olmakla birlikte, süsleme öğeleriyle minyatürün genel kompozisyonuna çokça katkısı olan önemli bir unsur hâline gelmiştir.

Çadırın tepe bölümünde yer alan yarım beyzi form, açık mavi bir zemin üzerine uygulanmış rûmî motiflerle tezyin edilmiştir. Bu bezeme, klasik Türkmen süsleme anlayışının zarif ve stilize çizgilerini yansıtırken, üst örtüdeki sadeliği dengeli biçimde zenginleştirmektedir.

Tepe kısmını çadırın baş kısmından ayıran iki paralel mavi cetvel, yatayda güçlü bir sınır çizgisi oluşturmakta ve kompozisyonun görsel düzenini pekiştirmektedir. Bu cetvellerin alt bölümünde, beyaz zemin üzerine serbest kompozisyon anlayışıyla yerleştirilmiş beyzi formu rûmî ve bitkisel motifler dikkat çeker. Bu motifler, simetrik olmayan fakat dengeli bir ritim oluşturan dağılımlarıyla çadır yüzeyine hareket ve derinlik kazandırmaktadır.

Çadırın iç mekânı, kare formda düzenlenmiş ve ağırlıklı olarak mavi tonlarda bezemelerle donatılmıştır. Bu iç alan, hem yapının sınırlı hacmine bir derinlik hissi katmakta hem de renk kompozisyonunda görsel bütünlük sağlamaktadır. İç kısmın zemine oturan alt bölümünde ise sola yaslı olarak konumlanmış, dikey doğrultuda uzanan mavi ve beyaz tonlardan oluşan bir bordür yer almaktadır. Bu bordür, çadırın alt sınırını tanımlarken aynı zamanda iç mekânda düşey bir aks oluşturarak dinamik bir görsel hareketlilik sunmaktadır.



Resim. 13: Nizâmî-İ Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 90’daki minyatür” 1176-1211, detay.

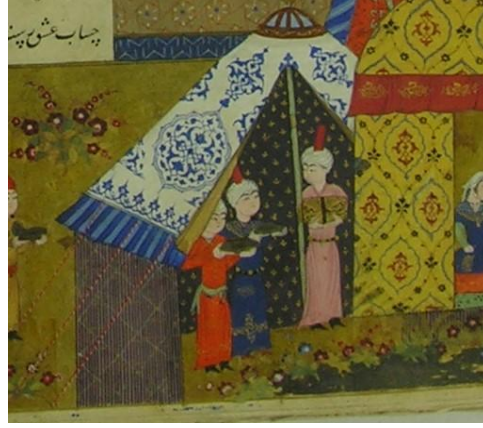
Minyatür kompozisyonunun alt orta bölümünde yer alan ve klasik Türk kümbet mimarisine özgü oval tepe formuna sahip otağ, hem mimari özellikleri hem de bezeme düzeniyle dikkat çekici bir yapı unsuru olarak öne çıkmaktadır. Otağın üst bölümünde yer alan havalandırma kafesi, mavi renkte tasarlanmış çitalarıyla işlevsel ve estetik bir detay olarak yapı bütünlüğüne katkı sağlamaktadır.

Yarım elips formundaki tepe kısmı, zemininde mavi ve siyah tonların hâkim olduğu desenli bir kumaşla kaplanmıştır. Bu bölüm, yatay doğrultuda uzanan iki ince mavi çizgiyle sınırlandırılarak tanımlanmıştır. Tepe formunun hemen altında, sarı zemin üzerine yerleştirilmiş, beyzi formda bitkisel ve rûmî motiflerle bezeli at nalı biçimli bir kubbe yer almaktadır. Bu kubbe formu, geleneksel mimaride görülen zengin bezeme anlayışını minyatür diline aktaran bir uygulama olarak değerlendirilebilir.

Kubbe yüzeyi, dendan motifleriyle ayrılmış paftalara bölünmüş olup, her bir beyzi pafta içerisinde ayrıştırıcı birer rûmî desen yer almaktadır. Paftaların dış sınırında ise ince bitkisel motiflerden oluşan bir kuşak, yüzeye dinamik bir hareket kazandırarak süsleme bütünlüğünü pekiştirmektedir.

Kubbe ile gövde arasındaki geçiş, kırmızı zemin üzerine uygulanmış altın bulut motiflerinden oluşan bir kuşakla sağlanmıştır. Bu kuşak, sadece yapısal geçişi tanımlamakla kalmayıp, aynı zamanda kompozisyonun merkezi eksenine görsel bir denge unsuru yerleştirmektedir.

Dikkatleri üzerine çeken bir diğer özellik; kubbede uygulanan desen, renk ve bezeme anlayışının, otağın gövde bölümünde de birebir tekrar edilmiş olmasıdır. Bu yolla, mimari form ve yüzey düzenlemesi arasında görsel ve kavramsal bir süreklilik sağlanmış; kompozisyonda bütüncül bir estetik dil oluşturulmuştur.



Resim 14: Nizâmî-İ Gencevî, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 90’daki minyatür” 1176-1211, detay.

Minyatür kompozisyonunun sol alt köşesinde yer alan çadır, hem mimari kurgusu hem de bezeme anlayışıyla dikkate değer önemli bir örnek teşkil etmektedir. Yapının üst bölümünde, kahverengi tonlarında tasarlanmış bir havalandırma kafesi yer almakta olup, bu kafesin zemininde açık mavi renk kullanılmıştır. Külâh formuna benzer şekilde yükselen bu bölüm, işlevsel niteliğinin yanı sıra çadırın betimsel yapısına işlevsel bir vurguda bulunmaktadır.

Kafesin hemen alt kısmında, tepe ile çadırın baş bölümünü ayıran, yüzeyi altın motiflerle bezeli ince bir kuşak yer almaktadır. Bu zarif geçiş kuşağı, hem yapısal sınır çizgisini tanımlamakta hem de süsleme açısından çadıra üst düzey bir zenginlik katmaktadır. Bu kuşağın altında, beyaz zemin üzerine koyu mavi tonlarda işlenmiş büyük ebatlı motifler dikkat çeker. Söz konusu motifler, rûmîli başlık ve şemse formunda olup, dış hatları dendanlarla çevrelenmiş şekilde düzenlenmiştir. Simetrik düzenlemeleriyle klasik rûmî bezeme geleneğini yansıtan bu kompozisyon, yüzeyde etkileyici bir ritim ve görsel bütünlük yaratmaktadır.

Motif kuşağının hemen altında, başlık formu tığ motiflerinden oluşan ayrı bir kuşak daha yer almakta ve bu bölüm çadır yüzeyine geçişken bir katman daha kazandırmaktadır. Tığ kuşağın altında ise açık ve koyu mavi tonlarda tasarlanmış saçaklar bulunmaktadır. Bu saçaklar, kırmızı ve beyaz örgülü iplerden yapılmış halatlarla yere sabitlenmiş olup, yalnızca estetik olmayıp ayrıca zamanda mimari sağlamlığa işaret eden bir detay olarak kurgulanmıştır. Halatlar, çadırın yere olan bağlantısını görsel ve yapısal açıdan güçlendiren bir unsur olarak değerlendirilir. Saçakların hemen altında yer alan çadırın etek kısmı ise kahverengi tonlarında bir zemin üzerine ince ve naif çizgilerle oluşturulmuş geometrik desenlerle bezenmiştir. Bu bölüm, tasarımın sonlandırıldığı alt sınırdaki hem görsel denge hem de desen sürekliliği sağlayan bir bitiş unsuru olarak işlev görmektedir.

3. TSMK H.762 Hamse-I Nizamî, Heft Peyker 'Behram Şah'ın Pazartesi Günü Turkuaz Sarayda Oturduğu Ve Mağrip Kralının Kızının Hikaye Söylemesi Minyatür İncelemesi.



Resim. 15: Nizâmî-İ Gencevî “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 187’deki minyatür” 1176-1211

Üslup: Herat-Tebriz.

Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Kütüphanesi

Koleksiyon Numarası: 000762

Yazılış Tarihi: 1176-1211

İstinsah Tarihi: 1476-1512

Boyut: 19x16.7 cm.

Sayfa numarası: 187

Hattat: Abdurrahim b. Abdurrahman (Enisi)

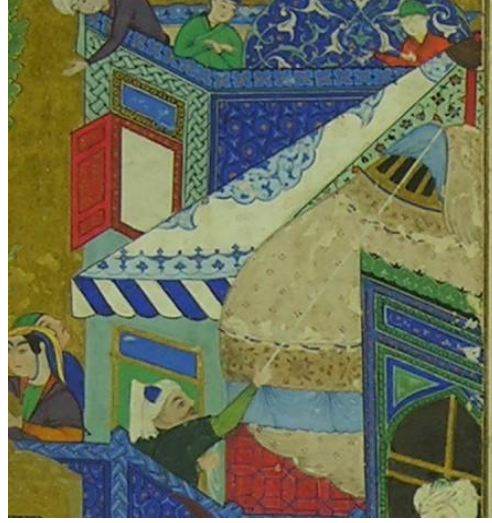
Nakkaş: Üstad Şeyhi ve Derviş Muhammed

Müzehhip: Rastlanılmamıştır.

Bu minyatür, Firuze renkli Kubbe’de geçen ve Mağrip kralının kızı Azeribun'un anlattığı bir hikâyeyi temsil etmektedir. Hikâyeye göre, ay ışığında Mısır’da düzenlenen görkemli bir ziyafete katılan bir Mısırlı adam, tam eğlencenin doruğundayken aniden bir adam tarafından alıkonulur. Bu olay, onun ömrünün bir dönüm noktası olur ve ardından türlü maceralara sürüklenir. Zalim kişiler tarafından eziyet görür, ancak sonunda Hz. Hızır’ın yardımıyla kurtularak evine döner (Yazıcı, 2019).

Kompozisyon Açıklaması: Çadır Bezemesi

Eserde bir çadır kompozisyonu dikkat çekmektedir. Bu çadır eserin sağ cetveline yaslı olarak konumlandırılmıştır. Eserde çadır bezemeleri ve mimari yapısı detaylı bir şekilde incelenmiştir.



Resim 16: Nizâmî-İ Gencevî “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 762, varak 187”daki minyatür” 1176-1211, detay.

Kompozisyonda yalnızca çadırın yarısı görülmektedir. Çadırın sol tarafında, çadırın yeni kurulumu ile meşgul olan bir figür betimlenmiştir. Bu figür, çadırın orta kısmında yer alan ve kırmızı renkte olan merkezi direğe, bir ip yardımıyla çadırı germektedir. Bu eylem neticesinde çadırın tepelik kısmı kompozisyonun üst bölümünün hemen altında kalmış, bu da mekânsal derinlik etkisi yaratmıştır.

Tepelik kısmın hemen üstünde, zemini su yeşili tonlarında olan ve haliç işi üslubunu çağrıştıran, serbest desenli bitkisel bezemeler yer almaktadır. Söz konusu bezemeler, özellikle Akkoyunlu dönemi süsleme sanatında sıkça karşılaşılan rûmî ve hatayi motiflerinin soyut yorumlarını andırmaktadır.

Çadırın tepelik kısmının zemininde altın cağlar yer almakta olup, bu bölüm simgesel bir parlaklık ve ihtişam duygusu yaratmaktadır. Altın cağların hemen altında ise çadırın iç kısmından görülebilen açık mavi tonlarında bir kumaş parçası dikkat çekmektedir. Bu kumaşın alt bölümünde, zemini sütlü kahverenginde olan bir Rûmîli kuşak bulunmaktadır. Bu kuşak, çadırın iç dekorasyonuna ait geleneksel bir öge olup, görsel sınırlandırmayı sağlamakta ve alanı yatay ekseninde bölmektedir.

Rûmîli kuşağın hemen altında çadırın başlık kısmı yer alır. Bu başlık kısmının iç zemin rengi kum beji tonlarındadır. Yüzey üzerinde ise açık kahverengi tonlarında, dört yapraklı çiçek motifleri, belirli bir düzende fakat serbest yerleşimli biçimde kompoze edilmiştir. Bu düzenleme, doğallık ve ritim hissini aynı anda sunmaktadır.

Başlık kısmının hemen altında, açık mavi tonlarında ve yatay ekseninde konumlanan bir bez kuşak bulunmaktadır. Bu kuşak, alanlar arası geçişi yumuşatarak görsel bütünlük sağlar. Çadırın dış tentesi beyaz renkte olup, beyaz zemin üzerinde dikkat çekici bir bezeme yer almaktadır: Zemini açık mavi olan, kenarları dendan (dış biçimli sınır) formunda sınırlanmış bir beyzi desen kompozisyona hâkimdir. Bu beyzi desenin iç kısmında, zemini mavi olan ve rûmî motiflerle süslenmiş detaylar yer almaktadır.

Yalnızca yarısı görülebilen bu beyzi desenin alt ve üst kısımlarında, yine rûmî motiflerle bezenmiş iki adet başlık bezemesi konumlandırılmıştır. Bu alanın hemen altında, zemini açık mavi olan ve koyu mavi renkte, rûmî motiflerle süslenmiş bir kuşak uzanmaktadır. En alt bölümde ise zemin beyazdır ve bu zemin üzerinde sola yatık, mavi renkli, dikey ekseninde yerleştirilmiş saçaklar gözlemlenmektedir. Bu saçaklar, çadırın görsel ritmini destekleyen ve kompozisyonun alt sınırını belirleyen dekoratif bir unsur olarak ön plana çıkmaktadır.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Hamseler; sevgi, maneviyat ve insan doğası üzerine yaptığı derinlemesine keşiflerle, yenilikçi sembolizm anlayışı ve metinler arası anlatım teknikleri sayesinde, hem edebi hem de sanatsal açıdan zamansız bir eser olarak varlığını sürdürmektedir. Nizami'nin yaratıcı vizyonu ve entelektüel gücü, bugün hâlâ bilim insanlarına, sanatçılara, okuyanlara ve görenlere ilham vermeye devam etmektedir. Eserin sanatsal bağlamda değerlendirilmesi, dönemin süsleme anlayışını, motif dağarcığını ve görsel estetik anlayışını ortaya koymakla birlikte, minyatür sanatının sembolik ve işlevsel yönlerine de ışık tutmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda gerçekleştirilen analizler, hem klasik Türk süsleme sanatları hem de İslam minyatür geleneği açısından önemli veriler sunmaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kitaplığı'nda yer alan H. 762 numaralı Nizâmî-i Gencevî Hamsesi'nde bulunan 19 minyatür incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda; “Hüsrev'in Ziyafet ve İçki Meclisinde Aslan'ı Öldürmesi”, “Hüsrev ile Şirin'in Düşünü” ile “Behram Şah'ın Pazartesi Günü Turkuaz Sarayda Oturduğu ve Mağrip Kralının Kızının Hikâye Söylemesi” adlı minyatürlerin üçünde de çadır ve otağ mimarisine rastlanmıştır. Söz konusu minyatürlerde yer alan çadır ve otağ bezemeleri; kompozisyon, renk, motif ve desen özellikleri bakımından ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. İncelenen eserlerdeki çadır ve otağ bezemeleri detaylı bir şekilde çizimleri yapılmıştır. Gerçekleştirilen bu analizler doğrultusunda, dönemin estetik anlayışıyla birlikte minyatür sanatında çadır ve otağ mimarisine verilen önemin ortaya konulması amaçlanmıştır.

İncelenen çadır ve otağların tamamının yüzeylerinde ve iç kısımlarında bitkisel ve geometrik bezemelere yer verilmiştir. Bu bezemelerde görülen zengin motif anlayışı ile ince işçilik, dönemin üslubunu yansıtmaktadır. Bezemeleri uygulayan nakkaşların kullandıkları çeşitli motifler ve uygulama biçimleri, onların fırçadaki ustalıklarını ortaya koymaktadır.

Eserlere ilk bakışta dikkat çeken en önemli özelliği, minyatürlerin karmaşık ve zarif biçimleri ile kompozisyonlarda yer alan desenlerin zarafetle işlenmiş olmasıdır. Bu durum, sanatçının detaylara verdiği önemi ve dönemin estetik anlayışını yansıtmaktadır. Kompozisyondaki renklerin uyumlu bir biçimde kullanılması, birbirinden ayırt edilebilir tonların tercih edilmesi ve kontrast renklerin dengeli şekilde bir arada sunulması, esere görsel bir zenginlik ve derinlik katmaktadır. Figürlerin sahne içerisinde dinamik ve hareketli biçimde konumlandırılması ise, kompozisyona güçlü bir ritim ve akış hissi kazandırmıştır.

Zeminde kullanılan bitkisel ve geometrik motiflerinin çeşitliliği, eserlerin kompozisyon açısından ne denli özenle tasarlandığını ortaya koymaktadır. Bu desen öğeleri, yalnızca bir arka plan ögesi olarak değil, aynı zamanda eserlerin genel anlatım diliyle bütünleşen birer kompozisyon unsuru olarak işlev görmektedir. Eserlerde yer alan tüm detaylar titizlikle düşünülmüş ve her bir öğede yoğun bir ince işçilik göze çarpmaktadır. Bu durum, eserin dönemin bezeme anlayışını yansıtan güçlü bir temsil niteliği taşıdığını göstermektedir.

Tebriz ve Herat ekolüne ait izler taşıyan bu eserlerde, pastel ve canlı renk tonlarının ustaca bir arada kullanıldığı gözlemlenmektedir. Zeminlerin motiflerden ayırt edilebilir şekilde tasarlanması, kompozisyonların okunabilirliğini artırmakta ve sanatçının renk organizasyonundaki becerisini ortaya koymaktadır. Özellikle ağır renk paletinin kullanımıyla elde edilen *grisaille* etkisi, kompozisyonlara dramatik bir derinlik katmakta; bu durum, dönemsel üslubun karakteristik özellikleriyle örtüşmektedir. Kompozisyonda mimari ve peyzaj öğelerinin yer aldığı bazı sahneler ise, izleyicide portalan tarzı yapılarla karşı karşıya olunduğu hissini uyandırmaktadır. Bu özellik, eserlerin yalnızca figüratif değil, aynı zamanda mimari ve dekoratif anlamda da zengin bir anlatım taşıdığını göstermektedir.

Minyatür sanatı ve sanat tarihi açısından büyük öneme sahip olan Nizami Gencevî-i'nin Hamseleri sanat tarihi ve minyatür sanatı alanında çalışan araştırmacıların ilgisini çekmektedir. Ancak, bu eserlerde yer alan 2000'i aşkın minyatürün, sanatsal ve tarihî değerine rağmen hak ettiği yerde olmadığı anlaşılmaktadır. Tarihsel süreçte, belirli dönemlerde ve önemli şahsiyetler adına

yazdırılan; minyatürleriyle sanat tarihi açısından yüksek sanatsal ve kültürel değere sahip olan Hamse nüshalarının önemli bir bölümü, günümüzde yazıldıkları ve basıldıkları coğrafyalarda değil, farklı ülkelerin müzelerinde ve özel koleksiyonlarında yer almaktadır. Bu durum, söz konusu eserlerin üretim, dolaşım ve istinsah süreçlerine dair tarihsel verilerin tam olarak izlenmesini güçleştirmekte; dolayısıyla bu alanda yapılacak kapsamlı ve sağlıklı bilimsel araştırmaların önünde ciddi bir engel teşkil etmektedir. Ayrıca, müze ve koleksiyonlarda görev yapan personelin tecrübesizliği nedeniyle eserlere farklı envanter numaralarının verilmesi, çalışmamızı daha da güçleştirmektedir.

Etik Komite Onayı: Bu araştırma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-S.A, H.E.; Tasarım- S.A, H.E; Denetleme- S.A, H.E.; Kaynaklar- S.A, H.E.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- S.A, H.E.; Analiz ve/veya Yorum- S.A, H.E.; Literatür Taraması- S.A, H.E.; Yazıyı Yazan- S.A, H.E.; Eleştirel İnceleme- S.A, H.E.; Diğer- S.A, H.E.

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Çalışmanın tamamı yazarlar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: This research does not require ethics committee approval.

Peer Review: External and independent.

Author Contributions: Concept – S.A., H.E.; Design – S.A., H.E.; Supervision – S.A., H.E.; Resources – S.A., H.E.; Data Collection and/or Processing – S.A., H.E.; Analysis and/or Interpretation – S.A., H.E.; Literature Review – S.A., H.E.; Writing – S.A., H.E.; Critical Review – S.A., H.E.; Other – S.A., H.E.

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This research received no financial support.

Artificial Intelligence Usage Statement: The entire study was produced by the authors.

License Information: This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Aslanapa, O. (2016). *Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- Atasoy, N. (2000). *Osmanlı minyatür sanatı*. Antik A.Ş.
- Çağlayan, A. (2017). *Geleneksel Türk sanatında minyatür sanatı ve örnekleri*. Kültür Ajans Yayınları.
- Çam, N. (2012). *İslam'da sanat, sanatta İslam*. Akçay Basım Yayım Pazarlama Şti.
- Doğanay, A. (2017). Akkoyunlu ve Karakoyunlu devletlerinde mimari ve sanat üslubu. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, (21), 33–52.
- Evseev, V. N., & Makasheva, S. D. (2023). Utopian text of the poem “İskander Nameh” by Nizami. *Общество: философия, история, культура*, 28–35.
- Gruber, C. J. (2015). *The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnama): A study of text and image in a Pan-Asian context*. Ediciones Patrimonio.
- Karahan, A. (2006). *Klasik Türk edebiyatında aşk ve Hüsrev ü Şirin mesnevileri*. Akçağ Yayınları.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı minyatür sanatı*. Kabcacı Yayınları.
- Meneghini, D. A. (2022). The word and its representations: A note on the *Maḳzan al-asrār* by Nizami Gencavi. *Annali di Ca' Foscari. Serie Orientale*, 58(1), 361–382.
- Moghaddam, S. S. A., & Nikoubakht, N. (2022). Reification of the described and the five patterns of description in Nizami's *Haft Peykar*. *[Dergi Adı eksik]*, 30(92), 81–109.
- Mohammadinezhad, M. (2021). *Akkoyunlu Sultanı Halil'in kitap sanatı hamiliği* (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Munroe, N. H. (2017). Interwoven lovers: Safavid narrative silks depicting characters from Neẓāmī Ganjavi. *Annali di Ca' Foscari*, 58.
- Safari, E., & Rahbar, I. (2021). Introducing the version of Nezami's *Khamseh* registered under No. 5/39 in the Malek National Museum and its visual, aesthetic and thematic features. *Negareh Journal*, 16(58), 39–55.
- Садігова, С. (2023). Words, speech and national style of expression in Nizami Ganjavi's work. *Вісник науки та освіти*.
- Renda, G. (2006). *Türk minyatür sanatı*. Akbank Kültür Yayınları.
- Shoaliyeva, N., & Golkarian, G. (2024). The legacy of Nizami Ganjavi in Transoxiana: An analysis of *Khamse*'s influence on oral narrative. *Amazonia Investiga*, 13(76), 42–52.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2011). *Sanat: Kavramlar ve terimler sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Tanıncı, Z. (2002). *Osmanlı minyatür sanatı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Topkapı Sarayı Müzesi. (2021). *Yazma eser kütüphanesi* [Fotoğraf: S. Aslan]. Kişisel arşiv, İstanbul.
- Yavuz, H. (2014). Hüsrev ü Şîrin mesnevilerinde anlatım teknikleri. *Turkish Studies*, 9(2), 1081–1095.
- Yazıcı, T. (2019). *Binbir Gece Masalları'nda anlatı yapısı ve kahraman yolculuğu*. Kültür Yayınları.
- Yılmaz, A. (2004). *Türk kitap sanatları tabir ve ıslahatları*. Damla Yayınevi.

Görsel Kaynakçası

Nizâmî-i Gencevî. (1476–1512). *Hamse: Heft Peyker*, varak 46 [Minyatür, TSMK H.762, resim 1–3]. Türk ve İslam Eserleri Müzesi.

Nizâmî-i Gencevî. (1476–1512). *Hamse: Heft Peyker*, varak 90 [Minyatür, TSMK H.762, resim 4–14]. Türk ve İslam Eserleri Müzesi.

Nizâmî-i Gencevî. (1476–1512). *Hamse: Heft Peyker*, varak 187 [Minyatür, TSMK H.762, resim 15–16]. Türk ve İslam Eserleri Müzesi.

EXTENDED ABSTRACT

Aim: The ornaments in the 19 miniatures in Nizâmî-i Ganjvî Khamse numbered H. 762 in the Treasury Library of Topkapı Palace Museum, which is the subject of our study, have been analysed in detail. As a result of the examination, decorations in tent and ottag architecture were found in three of the miniatures titled 'Hüsrev's Killing of Aslan at the Banquet and Drinking Assembly', 'The Wedding of Hüsrev and Şirin' and 'Behram Shah Sitting in the Turquoise Palace on Monday and the Daughter of the King of Maghreb Telling a Story'. The tent and ottag decorations in these miniatures were analysed in detail in terms of composition, colour, motif and pattern features. In line with these analyses, it is aimed to reveal the importance given to tent architecture in miniature art with the aesthetic understanding of the period and to contribute to the motif literature of Traditional Turkish Arts by documenting the motifs in the decorations through drawing.

Method: While analysing the motif compositions on the surface of the miniatures, a descriptive approach was adopted within the framework of qualitative research method. In this direction, the study, which was based on museum research and literature review, gained depth by evaluating the miniature images of Nizâmî-i Ganjvî Khamse numbered H. 762, which is registered in the Treasury Library of Topkapı Palace Museum, with the visual analysis technique. Subsequently, a multi-layered analysis of the pattern, technique, composition, layout, design, colour and stylistic features of the miniatures was carried out, and detailed drawings of the pattern compositions decorating the surfaces of tents and ottaghs were made by the researcher. In the evaluation of the compositions, the method of formal analysis within the traditional Turkish painting art (miniature) was taken as a basis; an interpretative perspective was developed especially in the light of the characteristic features of the Turkmen painting style. With this method, not only the visual elements were analysed, but also the aesthetic perception of the period and the artist's understanding of depiction were discussed within the artistic context.

Argument: Nineteen miniatures in Nizâmî-i Ganjvî Khamse numbered H. 762 in the Treasury Library of Topkapı Palace Museum were analysed in detail. As a result of the analysis, it was determined that elements of tent and ottag architecture were used in three scenes titled 'Husrev's Killing of Aslan at the Banquet and Drinking Assembly', 'The Wedding of Husrev and Shirin' and 'Behram Shah Sitting in the Turquoise Palace on Monday and the Daughter of the King of Maghreb Telling a Story'.

Result: Among the 19 miniatures in the Nizâmî-i Gencevî Pentateuch, numbered H. 762 and housed in the Treasury Library of the Topkapı Palace Museum, it is noteworthy that only three scenes depict tents and ottaghs. For this reason, the three ottaghs and the accompanying ten tents in these three miniatures have been analysed in detail in terms of their formal characteristics and ornamental conception. During the examination process, the functions of these architectural

elements in the composition, their aesthetic arrangements and their symbolic reflections in the context of miniature art were evaluated; detailed drawings were made in line with the data obtained. The study aims to shed light on the representation of portable architectural elements in miniature art and the tent culture of the period.



Kültür Turizmi Bağlamında Artvin'deki Orta Çağ Dönemi Taşınmaz Kültür Varlıklarının Önemi

Özet

Kültür turizmi Türkiye'de en çok tercih edilen turizm çeşitlerinden biri olup, doğal ve tarihsel kültür varlıklarını, kültürel etkinlikleri ve güncel sanat eserlerini, kültür sanayilerinin sonuçlarını, bazı sosyo-ekonomik olguları turistik bir ürün biçiminde gezginlerin hizmetine sunan bir turizm anlayışıdır. Bu makalede; Artvin ilinin genel olarak turizm potansiyeli üzerinden, özellikle kültür turizmini oluşturan Orta Çağ dönemi taşınmaz kültür varlıkları incelenecektir. Çalışmanın yöntemi olarak literatür taraması ve alan gözlemi belirlenmiştir. Literatür taraması sonucu elde edilen bilgilere göre, 4. yüzyılda Hristiyanlığı seçen Gürcü İberya Krallığıyla başlayan Artvin'deki mimari yapılaşma, 5. yüzyılda Tao-Klarceti olarak bilinen bölgenin Klarceti kısmını oluşturan Artvin ili ve ilçelerinde yoğun bir dini mimari ile savunma ve ulaşım yapılarının inşasıyla devam etmiştir. 9-11. yüzyıla gelindiğinde; Bagratlı Krallığı'nın öncülüğünde, öncesinde var olan Gürcü Hristiyan yapılarından daha anıtsal nitelik taşıyan manastırlar inşa edilmiş ve bu yapılar günümüze ulaşmayı başarmışlardır. Bunların yanı sıra, çok sayıdaki küçük ölçekli kilise ve şapel ile bir kısım manastırların zaman içerisinde tahrip oldukları görülmektedir. Oldukça zorlu bir coğrafyaya sahip olan Artvin ili ve ilçelerindeki savunma yapılarından olan kaleler ve bu kale yapıları ile irtibatlı olarak konumlandırılan küçük ölçekli çok sayıda kulelere de rastlamak mümkündür. Çok fazla olmasa da yörede aynı çağa ait günümüze ulaşabilen tek gözlü taş köprüler de bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültür Turizmi, Artvin, Orta Çağ Taşınmaz Kültür Varlıkları

The Importance of Medieval Immovable Cultural Assets in Artvin within the Context of Cultural Tourism

Abstract

Cultural tourism is among the most preferred types of tourism in Türkiye and represents an understanding of tourism that offers natural and historical cultural assets, cultural activities, contemporary art works, the outcomes of cultural industries, and certain socio-economic phenomena as touristic products for travelers. This article examines, through the general tourism potential of Artvin province, the immovable cultural assets from the Medieval period that constitute cultural tourism. Literature review and field observation methods were adopted for this study. According to the information obtained through the

¹ Öğr. Gör. Artvin Çoruh Üniversitesi; Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Turizm İşletmeciliği EABD Doktora Öğrencisi, dilaraaytekin@artvin.edu.tr, Orcid: 0009-0000-3844-0114

² Doç. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Turizm Fakültesi Gastronomi ve Mutfak Sanatları Bölümü, alev-sokmen@hbu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-2143-839X

literature review, architectural structuring in Artvin, which began with the Georgian Iberian Kingdom's adoption of Christianity in the 4th century, continued in the 5th century with the construction of intense religious architecture, defensive, and transportation structures in Artvin province and its districts forming the Klarjeti part of the region known as Tao-Klarjeti. By the 9th–11th centuries, under the leadership of the Bagratid Kingdom, monasteries of a more monumental character than the earlier Georgian Christian structures were built, many of which have survived to the present day. In addition to these, numerous small-scale churches and chapels, as well as some monasteries, have been damaged over time. In the challenging geography of Artvin and its districts, fortresses built for defense purposes and numerous small-scale towers associated with these castles can also be found. Although in small numbers, single-arched stone bridges from the same era have likewise survived to the present day.

Key words: Cultural Tourism, Artvin, Medieval Immovable Cultural Assets

GİRİŞ

Turizmin; ticari hizmetlerden yararlanarak, eğlence, dinlenme ve zevk peşinde evden uzakta zaman geçirme eylemi ve süreci olduğu kabul edilmektedir. Bu tanımlamaya göre turizmin 17. yüzyılda Batı Avrupa'da başlayan modern toplumsal düzenlemelerin bir ürünü olduğu ve kökenlerinin Klasik Antik Yunan Çağı'na kadar indirgendiği görülmektedir. 21. yüzyılın başlarında uluslararası boyut kazanan turizm, dünyanın en önemli ekonomik faaliyetlerden biri haline gelmiştir. Turizmin ortaya çıkışının temel dayanaklardan biri antik Yunan ve Roma eserlerine Batı Avrupa'da duyulan ilgiye bağlanmakta ve Dünyanın Yedi Harikasına vurgu yapılmaktadır. Dünyevi turizmin yanı sıra, Hac yolculukları gibi dini amaçlı seyahatler de tarihte önemli yer tutmaktadır. Doğu toplumlarında, Budistler başta olmak üzere Hristiyan ve Müslümanların Hac ibadetleri için yaptıkları yolculuklar da birer turizm aktivitesi olarak değerlendirilmektedir. 16. yüzyılda Fransa, Almanya ve İtalya'daki kültürel yerlerin aristokratlar tarafından ziyaret edilmeleri; ticari olarak organize edilmiş, iş odaklı bir dizi faaliyete dönüşmüştür. 18. yüzyılın ikinci yarısında hızla büyüyerek coğrafik kapsamını genişletmiş ve Alp manzaraları gezi rotalarına dâhil edilmiştir. 19. yüzyılın başlarına gelindiğinde; sağlık, eğlence ve kültür amaçlı Avrupa seyahatleri orta sınıf arasında yaygın bir uygulamaya evrilmiştir. Bu yoğunluğa paralel olarak da turistlerin gezide ihtiyaç duyduğu rehber kitaplar, temel bilgiler, sanat ve hediyelik eşya pazarlarının gelişimi, ulaşım ve konaklama gibi sistemlerle kolaylaştırmaya gidilmiştir (Erkmen vd., 2019).

Tanzimat'la birlikte Avrupalı ülkelerle olan yakınlaşma sürecine paralel olarak 1863 yılında İstanbul'da düzenlenen Sergi-i Umumi-i Osmanlı organizasyonu, Osmanlılar tarafından turizm amaçlı düzenlenen ilk faaliyet olarak kabul edilmektedir. İstanbul'daki Pera Palas Otel, yabancıların kolaylıkla konaklayabilecekleri işletmelerden biri olmuştur. Agatha Christie ve Pierre Loti gibi yazarların, İstanbul ve Türkiye hakkında yazdıkları romanların Türkiye'ye Batılı turistlerin gelişine önemli katkıları olmuştur. Havacılık başta olmak üzere alternatif taşımacılığın gelişim sürecine göre, ziyaretçilerin ülkemiz coğrafyasına uzaktan gelebilme imkânları doğmuştur (Gülyüz, 2021).

Türkiye'de turizmin gelişimi özellikle Cumhuriyet döneminde başlamış ve çeşitli adımlar atılmış olmakla birlikte 1980'li yıllardan sonra hız kazandığı izlenmektedir. Avrupa'da eğitim görmüş Reşit Saffet Atabinen tarafından, 1923 yılında Türkiye Seyyahin Cemiyeti adı ile kurulup Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu adı altında faaliyetlerini sürdüren cemiyet, Türkiye'de turizm faaliyetlerinin başlamasına ve gelişmesine öncülük etmiştir. Ülke için önemli bir döviz girdisi sağlaması bakımından turizm, bacasız sanayi olarak algılanmıştır. Cumhuriyet Türkiye'sinde yapılan Beş Yıllık Kalkınma Planlarında yer vermeye başlanan turizm faaliyetlerinin, özellikle Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (2001-2005) ile önem kazanmaya başladığı görülmektedir (Kırcı, 2023; Zayim, 2024)

TÜİK 31 Ocak 2025 verilerine göre; turizm geliri 2024 yılında bir önceki yıla göre %8,3 artarak 61 milyar 103 milyon 419 bin dolar olmuştur. Ziyaretçilerden elde edilen turizm geliri 60 milyar 497 milyon 18 bin dolar, transfer yolculardan elde edilen turizm geliri ise 606 milyon 401

bin dolar olarak gerçekleşmiştir. Ziyaretçilerin turizm gelirinin %17'sini ülkemizi ziyaret eden yurt dışı ikametli vatandaşlar oluşturmuştur (TÜİK, 2025).

Artvin'in Sarp Köyü'nden ismini alan Sarp Sınır Kapısı, Türkiye'nin Gürcistan, Kafkasya ve Orta Asya ülkelerine ulaşan bir köprü niteliğindedir. İki ülke arasındaki antlaşma ile vize yerine kimlikle geçiş imkânı sağlanan sınır kapısından 2024 verilerine göre yaklaşık 2,75 milyon kişi yurda giriş yapmıştır.

Artvin'in Tarihi Coğrafyası

Doğu Karadeniz Bölgesi'nin en doğu ucunda yer alan Artvin; batıda Rize ve Karadeniz, kuzeyde Gürcistan, doğuda Ardahan ve güneyde Erzurum ile çevrili olan serhat illerimizden biridir. Kent, 40°35'–41°32' kuzey enlemleri ile 41°07'–42°26' doğu boylamları arasında konumlanmaktadır (Orhan, 2015).

Yüz ölçümü 7.359 km² olan ve 2022 yılı itibarıyla 169.403 kişilik nüfusa sahip bulunan Artvin, Türkiye'nin yüz ölçümü ve nüfus bakımından küçük illerinden biridir. İdari yapısı itibarıyla, Merkez ilçenin yanı sıra Karadeniz kıyısında Arhavi, Hopa ve Kemalpaşa; iç kesimlerde ise batıdan doğuya doğru Borçka, Murgul, Ardanuç, Şavşat ve Yusufeli olmak üzere toplam sekiz ilçeden oluşmaktadır. Ayrıca il genelinde 40 mahalle, 323 köy ve 1.729 küçük yerleşim birimi bulunmaktadır (Baykara, 1988).

Artvin (Artun/Artvani/Artvini), Eskiçağ'da Diaohi ve Kolkhis'in, Orta Çağ'da ise Klarjeti'nin siyasi sınırları içinde yer almış; Osmanlı öncesinde Nigali/Ligani/Nigala, Osmanlı döneminde Livane/Livana, Cumhuriyet'in ilk yıllarında bir süre Çoruh adıyla anılmıştır (Kırzioğlu, 2008; Coşkun, 2013; Artvinli, 2013; Sezen, 2017). Artvin adının özellikle 1878 sonrası Rus hâkimiyetiyle yaygınlaştığı ve muhtemelen Ermenice etimolojiye sahip olduğu belirtilmekte; adın Artun'dan bozma olabileceği de ifade edilmektedir (Umar, 1993; Köroğlu, 1997; Küçükyıldız, 2019).

Kafkasya coğrafyasındaki 1.7–1.8 milyon yıllık “homo erectus” bulguları ve çevre illerdeki arkeolojik materyaller, bölgenin tarih öncesi ve tarihi dönemlerde yoğun kültürel etkilere sahip olduğunu göstermektedir (Mgeladze vd., 2011). Hopa ve Batum'un tarih boyunca deniz ulaşımı açısından önemli olması uluslararası kültürel temasları artırmıştır. Artvin'in en erken dönemlerine ilişkin kanıtlar sınırlı olmakla birlikte, Ksenophon MÖ 5. yüzyılda bölgede Kolkhar, Makaronlar ve Taokların yaşadığını belirtmiştir (Ksenophon, 2017). Murgul'da bulunan MÖ 5–4. yüzyıla tarihlenen ahşap madenci küreği ile Balıklı köyündeki bronz baltalar, yerleşimin MÖ 2. binlere uzandığını göstermektedir. Hurri, İskit ve Urartu hâkimiyetine ilişkin görüşler bulunsu da bunu destekleyecek güçlü arkeolojik kanıt yoktur (Bittel, 1933; Aytekin, 1999; Köroğlu, 2000).

Yusufeli-Savangin mağarasındaki runik yazıtlar ve Arhavi-Demirkapı'daki petroglifler proto-Türk varlığıyla ilişkilendirilmektedir (Ünsal, 2006; Çiğdem, 2006). Strabon aktarımlarına göre bölge önce Pontus'a, Anadolu'nun Roma egemenliğine girmesiyle Roma'ya bağlanmış, fakat yerel krallıkların etkinliği devam etmiştir (Fayda, 1991). Ardanuç ve çevresi, İberya Krallığı (MÖ 302–MS 575/580) ve daha sonra Bagratlılar döneminde önemli bir merkez olmuştur (Kakhidze & Mamuladze, 2016). 11.yüzyıldan itibaren başlayan Türk-İslam akınları Selçuklular ve Saltuklular döneminde artmış; Moğollar ile İlhanlıların bölge hâkimiyetinden sonra Çıldır (Samtshe) Atabekleri yönetimi başlamıştır (Peacock, 2016; Ayhan, 2009). 14–16. yüzyıllarda Karakoyunlu, Timurlu, Akkoyunlu ve Safevi etkisi görülmüştür (Demirel, 2010; Bilgin, 2010).

Osmanlı hâkimiyeti, Yavuz Sultan Selim'in şehzadeliği sırasında Arhavi-Hopa'nın alınmasıyla başlamış (1465), Kanuni döneminde Ardanuç Kalesi'nin 1551'de fethiyle bölge tamamen Osmanlı yönetimine katılmıştır (Gümüş, 1999; Yılmaz, 2007). Osmanlı idaresinde Artvin ve çevresi Erzurum, Trabzon ve Çıldır eyaletleri arasında çeşitli dönemlerde yeniden teşkilatlandırılmıştır (Kırzioğlu, 1993; Aydın, 1998; Başar, 1997). Livane Sancağı zamanla ocaklık şeklinde idare edilmiş; 19. yüzyılda Tanzimat sonrası Artvin Livane Kazası'nın merkezi hâline gelmiştir. Ancak 1877–1878 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) sonrası idari yapı tamamen değişmiş

ve bölge Osmanlı yönetiminden çıkmıştır (Bekadze, 2014; Budak, 1999; Alasania, 2002; Günay, 2012).

Kültür Turizmi

Turizmin birçok çeşidi bulunmasına rağmen Türkiye'de en çok tercih edilen turizm çeşitleri olarak; kış turizmi, kültür turizmi, yayla turizmi, inanç turizmi, kongre ve fuar turizmi, spor turizmi ve sağlık turizmi sayılabilir. Bunlardan kültür turizmi; doğal ve tarihsel kültür varlıklarını, kültürel etkinlikleri ve güncel sanat eserlerini, kültür sanayilerinin sonuçlarını, bazı sosyo-ekonomik olguları turistik bir ürün biçiminde gezginlerin hizmetine sunan bir turizm anlayışı olarak tanımlanmaktadır. Kültür turizminin oldukça geniş içerikli olduğu görülmektedir. Tüm doğal ve kültürel miras (somut ve somut olmayan), arkeolojik, tarihsel kültür varlıkları, müzeler, öğren yerleri, anıtsal yapılar, dinsel yapılar, kırsal ve kentsel sivil mimari örnekleri, saraylar, kaleler, bahçeler, temalı parklar, mezarlar, türbeler ve her türlü güncel sanat eseri ve etkinliği (sahne sanatları, görsel sanatlar, resim, edebiyat, roman, şiir, müzik, dans, heykel, film, fotoğraf, moda, web, grafik tasarımları, festivaller, konserler, "biental"ler, sergiler), zanaatlar, etnografya, botanik, flora ve fauna, folklor, geleneksel ve güncel yaşam biçimleri, mutfak, bazı sosyo-ekonomik olgular (gecekondu, sivil toplum kuruluşları, dinsel motifler, değişik study tours konuları), her türlü kültür ürünü bu tanımın içindedir. Bu nedenle böcekçilik, kuşçuluk, İpek Yolu turizmi, kruvaziyer turizmi, ekoturizm, trekking gibi "alternatif" olduğu belirtilen geziler, doğrudan maç turnuvaları dışındaki spor turları, doğa gezileri, doğrudan hac seferleri dışındaki inanç turizmi, special interest tours, study tours, geographical expeditions, educational tours ile kongre, fuar, sergi ve sağlık turizminin pre ve post gezileri bu tanım kapsamındadır (Meydan Uygur & Selimoğlu, 2007).

Kültür Turizminin Özellikleri:

- Kültür turizmi ekonomik anlamda az bulanık bir üründür. Bu nedenle kültür turizmi ekonomideki "mukayeseli üstünlükler" niteliğine sahiptir.
- Bu "mukayeseli üstünlük" Türkiye'nin sahip olduğu özel ve özgün kültürel çeşitlilik, tarihsel derinlik, "biricik" olma durumu ile doğal ve kültürel mirasın coğrafik yaygınlığından dolayı benzerlerinden de üstündür.
- Arz açısından nadir ürünlerden olan kültür gezileri birçok gezgin açısından "olmazsa olmaz"lardandır. Terör olayları, savaş, çok ağır politik tavır almalar gibi bazı konular dışında turizmin diğer türlerine göre daha istikrarlı bir talebe sahiptir.
- Kültür turizmine katılanların toplumsal statüsü ortalama kitle turizmi müşterilerine göre daha yüksektir.
- Kültür gezilerine katılan gezginler daha eğitilmiş, daha meraklı, daha ilgili, daha özgür, acelesi olmayan, gittiği yerde daha fazla zaman ve para harcayabilen, kültürel ve sanatsal etkinliklere daha duyarlı, gittiği ülkenin günlük yaşamını tanımaya arzulu, doğaya, çevreye, gidilen bölgenin kültürüne ve geleneklerine daha saygılı, yöre insanını tanımaya istekli, gruplar içinde seyahat edebilen kişilerdir.
- Kültür gezinileri, çok önemli alıcılarıdır.
- Kültür turizmi gelişmekte olan sanal ortamdan ve global sermaye hareketlerinden güneş deniz kum turizmine göre çok daha az etkilenmektedir.
- Kültür turizmi turistik gelirlerin ülkesel düzeyde daha geniş alanlara yayılmasında, bölge halkının turizmden daha geniş oranda pay almasına ve bölgelerin kültür düzeylerinin yükselmesine yöneliktir.
- Kültür turizmi turistik etkinliği 12 aya yayma potansiyeline sahiptir.
- Kültür turizmi çevreye, tarihsel ve kültürel mirasa karşı daha duyarlıdır.
- Kültür turizminin bir diğer ana hedefi de o ülkede yaşayanlardır. Kültür turizmi denildiğinde yanlış bir yaklaşımla yalnızca Türkiye'ye gelen yabancı turistler kastedilmektedir.

Kültür Turizmi Bağlamında Artvin'deki Orta Çağ Dönemi Taşınmaz Kültür Varlıklarının Önemi

Dünyada hiçbir müze, hiçbir ören yeri yalnızca dışarıdan gelenlerin ilgisi ve onların getirisi ile ayakta kalamaz, doğal ve tarihi mirası koruyamaz. Kısacası kültür turizmi aynı zamanda iç turizmi geliştirmek zorunda olan ana turizm bileşenidir.

- İyi yönetildiği takdirde kültür turizminin tükenme, tüketilme zaafı yoktur.
- Kültür turizmi, turizmde var olmanın şartıdır.

Tarihi boyunca farklı medeniyetlere ev sahipliği yapan Artvin ili; doğal güzellikler, tescilli kültürel ve tarihi değerler, gelenekler, kültürel mirastan eser ve örnekler barındırmaktadır. Ayrıca sahip olduğu folklor, el sanatları, gastronomi ve mimari; ilin sosyal ve kültürel yapısı hakkında bilgi vermektedir. Hızlı ve alüvyon açısından zengin akarsuların, önemli dağ ve vadilerin yer aldığı Çoruh Havzası, Uluslararası Doğa Koruma Örgütü (International Union for Conservation of Nature) tarafından dünya genelinde seçilen 34 sıcak noktadan biri olarak belirlenmiştir. Yıllık ortalama 6,3 milyar m³ akış hacmine sahip Çoruh Nehri, Türkiye'nin en hızlı akan nehridir ve dünyanın da en hızlıları arasındadır. Çoruh üzerinde enerji amacıyla inşa edilen Borçka, Deriner, Muratlı, Artvin ve Yusufeli barajları yer almaktadır. Bunun yanı sıra; Borçka ilçesi sınırları içerisinde yer alan Camili-Macahel Havzası Biyosfer Rezerv Alanı, 29 Haziran 2005 yılında UNESCO tarafından İnsan ve Biyosfer Ağı'na Türkiye'nin ilk biyosfer rezerv alanı olarak dahil edilmiştir (Koday vd.,2013).

YÖNTEM

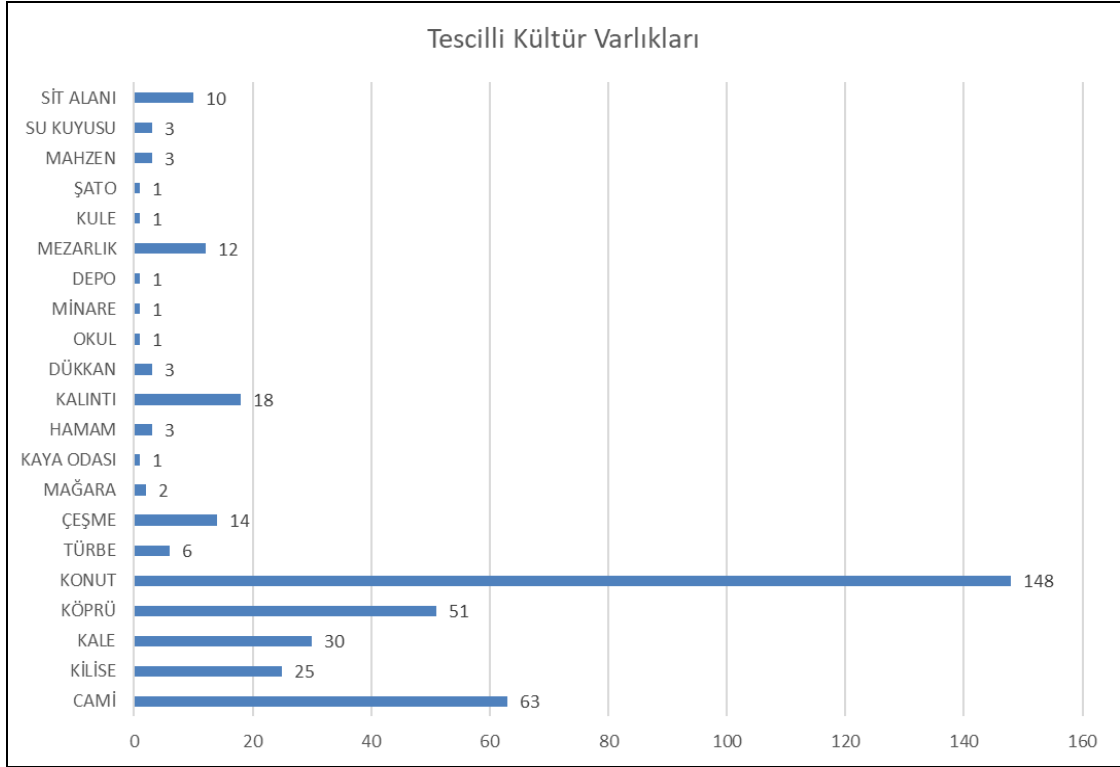
Bu çalışmada, Artvin ilinde bulunan Orta çağ dönemine ait eserlerin kültür turizmi bağlamında değerlendirilmesine yönelik kavramsal çerçeve, kapsamlı bir literatür taraması ile oluşturulmuştur. Literatür taraması, belirli bir konuya ilişkin mevcut bilgi birikiminin sistematik biçimde gözden geçirilmesi ve araştırma probleminin teorik temellerinin belirlenmesini amaçlayan bir yöntemdir (Booth vd., 2016). Bu çerçevede Artvin ili için, kültür turizmi, kültürel miras yönetimi, dini ve tarihi yapıların turizm potansiyeli ve Orta çağ dönemi mimari mirasın korunması üzerine yapılan ulusal ve uluslararası araştırmalar incelenmiştir. Ayrıca, Artvin ve çevresindeki Orta çağ dönemine ait Gürcü ve Bizans etkili mimari yapıların kültür turizmine katkısına ilişkin mevcut akademik ve arkeolojik kaynaklar da değerlendirilmiştir. Bu tarama sonucunda, bölgedeki kültürel mirasın korunmasına ve turistik çekim gücünün artırılmasına yönelik politika ve stratejilerin belirlenmesinde, literatürden elde edilen bulgular temel alınmıştır.

Çalışmada aynı zamanda literatürden elde edilen bilgiler doğrultusunda, mimari yapılar alanda gözlemlenmiştir. Bu sayede doğrudan gözlem yoluyla veri toplanmış, manastır, kilise, kale ve köprülerin mevcut fiziksel durumları, restorasyon süreçleri, ulaşılabilirlik düzeyleri, çevresel sürdürülebilirlik unsurları ve turizm altyapısıyla olan ilişkileri gözlemlenmiştir.

Elde edilen bulgular, literatür taramasından elde edilen teorik bilgilerle karşılaştırılarak yorumlanmış ve Artvin'deki Orta çağ dönemi kültürel mirasın kültür turizmi açısından mevcut durumu ile geliştirme potansiyelleri değerlendirilmiştir.

BULGULAR

Artvin ilinde arkeolojik sit, kentsel arkeolojik sit, tarihi sit, doğal sit, milli park, tabiat koruma alanı, tabiat parkı nitelikli doğal koruma alanı, turizm merkezi, kültür turizm koruma ve gelişim bölgesi gibi çeşitli kanun ve kategoriler kapsamında özel statü konumunda yer alan alanlar mevcuttur.



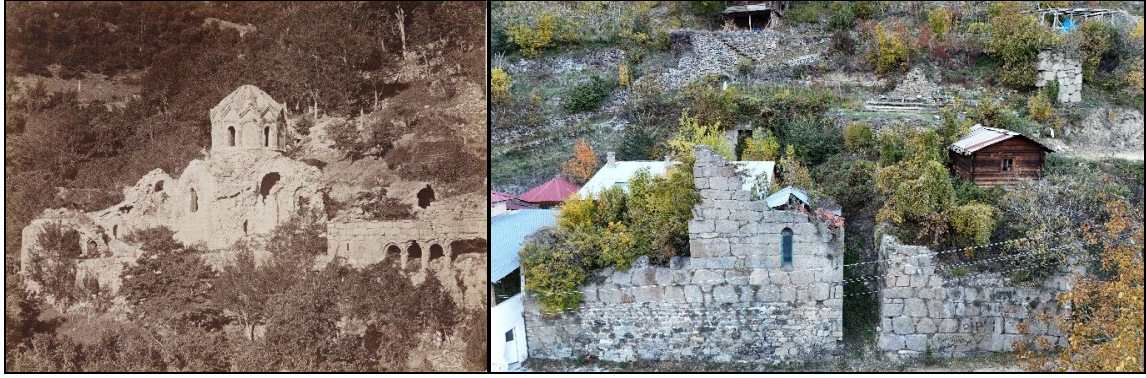
Grafik 1 Artvin'deki Tescilli Kültür Varlıkları, (Artvin İKTM, Eylül-2025)

Artvin'de 397 adet olmak üzere birçok farklı türde tescilli kültür varlığı bulunmaktadır. Bunlardan 148'i konut, 63'ü cami, 51'i köprü, 30'u kale ve 25'i kilisedir (Grafik 1).

Manastırlar-Kiliseler

Çok engebeli bir arazi yapısına sahip olan Artvin ili ve ilçelerinde, günümüzde bile zor ulaşım sağlanabilir yerleşmelere, çok sayıda Hristiyanlık dönemi dinsel yapısı inşa edilmiş ve bunların önemli bir kısmı günümüze ulaşmayı başarmıştır. Bu konuda oldukça fazla yapı olduğundan, bu çalışmada diğerlerinden daha fazla öne çıkan ve yöredeki isimlendirmeleri ile tanınan Opiza Manastırı, Porta Manastırı, Dörtkilise Manastırı, İşhan Manastırı, Barhal Manastırı ve Tibet Manastırı'na yer verilmiştir.

Opiza Manastırı: Berta deresi vadisinin üst kotlarında şekillenen bugünkü Bağcılar Köyü'nün merkezinde yer alan manastırın, 5. yüzyılda Gürcü Kralı Vahtang Gorgaslan tarafından Vaftizci Yahya adına inşa ettirildiği ve sonrasındaki yapılaşmalarla günümüze kadar kısmen ulaştığı anlaşılmaktadır. İlk manastır yapısı, 7. yüzyılda Müslüman Araplar tarafından tahrip edildiğinden 8. yüzyılda, Büyük Aşot zamanında yenilenmiştir. 16. yüzyıla kadar aktif olan yapı, Osmanlı döneminde işlevini kaybetmiştir. 1960'lı yıllarda köye ulaşım sağlayan araç yolunun manastırın ortasından geçirilmesi ile tahrip edilmiştir. Bir kısım manastır yapı taşlarının köy camisi inşasında kullanıldığı bilinmektedir. Ana kilise etrafında şekillenen yapıların fonksiyonlarını belirlemek şu aşamada oldukça zordur. Çan Kulesi'ne sahip olduğu anlaşılan yapıda, farklı dönem işçiliğini yansıtan, oldukça hacimli taş malzemenin kullanıldığı dikkat çekmektedir (Fotoğraf 1-2). Yapı, bölgedeki en erken manastır yapısı olmasıyla ayrı bir öneme sahiptir. 913 tarihinde Grigol adlı bir kişi tarafından burada çoğaltılan "Opiza İncili" günümüzde Yunanistan'ın İveria Manastırı'nda korunmaktadır (Aytekin, 1999, s. 15-21).



Fotoğraf 1-2 A. Mihaloviç Pavlinov “Opiza Manastırı” 1888; Y. E. Aytekin “Opiza Manastırı” 2024

Porta Manastırı: Opiza Manastırının yakınlarında, aynı vadi içerisinde, Pırnallı Köyü’nün bağlılığında ve köyün daha alt kotunda yer alan manastır; kilisesi, çan kulesi, çeşme-şapeli ve diğer yapılarıyla yöredeki en gelişmiş yapı kompleksinden biridir. 7. yüzyılda var olduğu kabul edilen manastırın, Büyük Aşot’un oğulları zamanında, 8-10. yüzyıllarda şekillendiği kabul edilmektedir. Bazı yayınlarda, 780 yılında Grigol Handzteli tarafından kurulduğu geçmektedir. Mimari Amon’dur. 11. yüzyılın sonlarında B. Selçukluların kısmi kontrolünde bulunan bölge, 1268-1625 yılları arasında Cakeli yönetimindeki Samtshe-Saatabego’ya bağımlı olarak Osmanlı hâkimiyetine kadar işlevini sürdürmüştür. Manastırın etrafında var olan evlerin, Osmanlı döneminde yörede bulunan halk tarafından şekillendirildiği görülmektedir (Fotoğraf 3-4). Yakın zamana kadar araç yolu olmayan manastıra, günümüzde zorlu güzergâha sahip olsa da araçla ulaşmak mümkün hale gelmiştir (Aytekin, 1999, s. 21).



Fotoğraf 3-4 Nikolay Marr “Porta Manastırı ve Çevresi” 1904; Y. E. Aytekin “Porta Manastırı ve Çevresi” 2024

Dörtkilise Manastırı: Tekkale Köyü’nün daha üst kotunda, meskûn mahal dışında, vadi içerisinde bulunan manastır; kilisesi, şapeli ve diğer yapılarla birlikte bütünlük oluşturmaktadır. 10. yüzyılda (960) Bagratlı Krallığı tarafından inşa ettirilen yapı, diğer manastırlara göre günümüze daha sağlam olarak ulaşmayı başarmıştır (Fotoğraf 5). 16. yüzyıla kadar işlevini sürdüren yapı topluluğu, günümüzde tescilli taşınmaz niteliğinde koruma altına alınmıştır. Araç yolunun geçtiği güzergahın hemen üst yanında yer alan manastıra kolayca ulaşım sağlanmaktadır. Özellikle kilisesinde düzgün kesme taş ve örtü sisteminde Marsilya kiremiti dikkat çekmektedir. Kilisenin iç duvarlarında freskli süslemelerden az da olsa bölümler izlenebilmektedir. Bu kompleksin daha üst kotunda, ormanlık içerisinde, patika yolla gidilebilen Dağ Manastırı olarak adlandırılan bir yapı daha bulunmaktadır (Aytekin, 1999, s. 78-79).



Fotoğraf 5 O. Aytekin “Dörtkilise Manastırı” 2002

İşhan Manastırı: İşhan Köyü’nün merkezinde, düz bir alan üzerinde yer alan manastırdan günümüze, kilisesi ile yanındaki şapeli ulaşabilmiştir. İlk yapılaşması 7. yüzyıla kadar indirgenmeye çalışılan manastırın, günümüze ulaşan mimari dokusunun 951 tarihli el yazmasına dayanarak 9-10. yüzyıllarda Bagratlı Krallığı tarafından inşa ettirildiği kabul edilmektedir. Zaman içerisinde bazı onarımlar geçirdiği kitabelerle doğrulanan manastır kilisesinin 17. yüzyıla kadar işlevini sürdürdüğü düşünülmektedir. 19. yüzyılda Osmanlı kışlası ve akabinde de bir bölümü cami olarak değerlendirilen yapı, 2012-2019 yılları arasında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı’na restore edilmiş bulunmaktadır (Fotoğraf 6-7). Düzgün taş işçiliği, plastik ve freskli süslemeleri ile yer mozaïği açısından dikkat çekmekte olan yapının, ileriki dönemde ziyarete açılması beklenmektedir (Aytekin, 1999, s. 53-71).



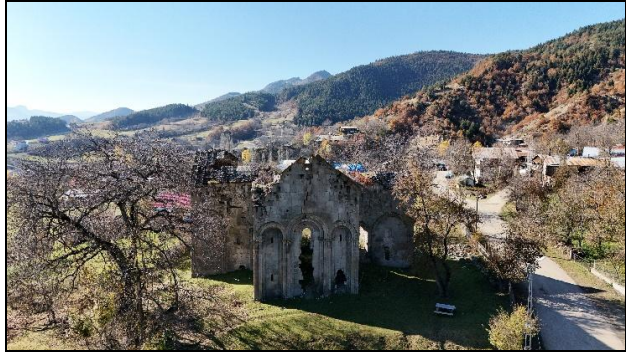
Fotoğraf 6-7 O. Aytekin “İşhan Kilisesi ve Şapeli” 2024; Y. E. Aytekin “İşhan Kilisesi ve Şapeli” 2024

Barhal Manastırı (Kilise-Camii): Yusufeli ilçesinin en yüksek köylerinden biri olan Altıparmak Köyü’nde bulunan manastırdan günümüze sadece kilisesi ulaşabilmiştir. Ayrıca, yapıdan uzakta 2 adet şapeli bulunmaktadır. 973 tarihli “Parhali İnciline” göre manastır, Bagratlı Gürcü Kralı III. Davit tarafından 961-973 yılları arasında inşa ettirilmiştir. 15 ve 16. yüzyıllarda çeşitli onarımlar geçirdiği bilinen yapı, 1677 tarihinde camiye çevrilmiştir. “Şuşanik’in Şهادeti” adlı en eski el yazması kitabın bu manastırda yazıldığı bilinmektedir. Plan ve taş işçiliği açısından Tekkale’deki manastırın kilisesi ile oldukça benzerlik göstermektedir (Fotoğraf 8). 2018 yılında restore edilen yapı, günümüzde kısmi olarak cami işlevini sürdürmektedir. 1987 yılında korunması gerekli taşınmaz kültür varlığı olarak tescillenmiştir (Aytekin, 1999, s. 71-78).



Fotoğraf 8 O. Aytekin “Barhal Kilisesi” 2004

Tibet Manastırı: Cevizli Köyü’nün merkezinde, düz bir bahçe içerisinde yer alan manastırdan günümüze sadece kilisesi ulaşabilmiştir. Bagratlı Gürcü Kralı I. Gürgen’in oğlu Aşot Kuhi tarafından 918 yılı öncesinde inşa edildiği kabul edilen yapının, 11. ve 13. yüzyıllarda önemli tamirlere maruz kaldığı anlaşılmaktadır (Fotoğraf 9). Muhtemelen 18. yüzyıl başlarında köy camisine dönüştürülen yapı, 19. yüzyılın sonlarında terk edilmiştir. 1950’li yıllara kadar önemli ölçüde ayakta olan kilise, dönem yöneticileri tarafından yıkıma maruz kalmış ve üst örtüsü ile batı haç kolu tamamen tahrip olmuştur (Fotoğraf 10). 2019 yılında, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın izinleri ile Erzurum Müze Müdürlüğü Başkanlığında yapılan temizlik çalışmaları, daha sonrasında sürdürülememiştir. Şavşat ilçesinin en bilinen manastırlardandır (Aytekin, 1999, s. 44-53).



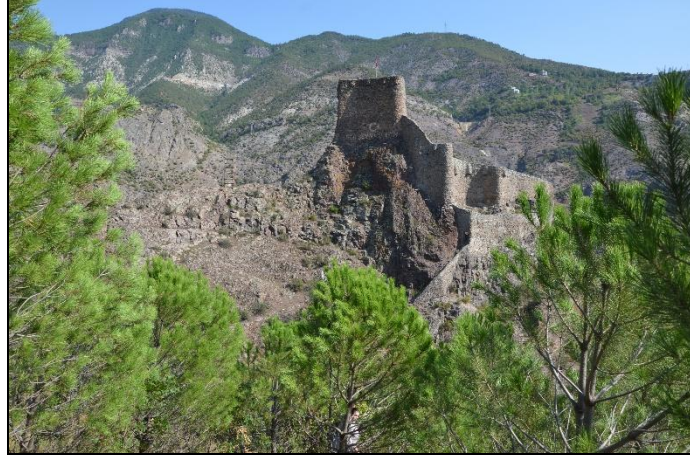
Fotoğraf 9-10 A. Mihaloviç Pavlinov “Tibet Manastırı” 1888; Y. E. Aytekin “Tibet Manastırı” 2024

Kaleler

Artvin ili ve ilçelerinde savunma yapıları olarak çok sayıda kale-kule karşımıza çıkmaktadır. Orta Çağ dönemine ait bu yapıların, zorlu coğrafyada, büyük emeklerle inşa edildikleri gözden kaçmamaktadır. Burada; Artvin (Livane Kalesi), Arhavi Kalesi (Ciha), Gevhernik Kalesi, Göreşet Kalesi ve Şavşat Kalesi’nin detaylı bir anlatımı yapılmıştır.

Artvin (Livane) Kalesi: Artvin kent merkezinin taban kısmında, Çoruh Vadisine hâkim bir konumda yer alan kale, günümüzde askeri bölgeye olan yakınlığı sebebi ile ziyaretçilere açılmamıştır. Üzerinde herhangi bir kitabe bulunmadığından Gürcü Bagratlıları zamanında, 10. yüzyılda inşa edildiği kabul düşünülmektedir. Kalenin sur duvarlarının yanı sıra yüksekçe bir kulesi, şapel kalıntısı ve sarnıç yapıları dikkat çekmektedir (Aytekin, 1999, s. 250-253). 2004

yılında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından kısmen restore edilen yapı (Fotoğraf 11), 2012 yılında Artvin Valiliğince ışıklandırılmıştır.



Fotoğraf 11 Y. E. Aytekin “Artvin Kalesi” 2024

Arhavi Kalesi (Ciha): Arhavi ilçesinin Yukarı Hacılar Mahallesinde; Arhavi ve çevresine hâkim en yüksek konumda yer almaktadır. Kaleye, dar ve bir kısmı oldukça bozuk 8 km lik araç yolu sonrasında 2-3 km lik patika yolla ulaşılmaktadır (Fotoğraf 12). Kalenin tam olarak ne zaman ve kimler tarafından inşa edildiği bilinmemektedir. Roma-Bizans döneminde Egrisi/Lazika Krallığı zamanında 5-7. yüzyıllarda inşa edilmiş olduğu tahmin edilmektedir. Orman arazisinin içinde, adeta gizlenmiş durumda olan kale, kendi içerisinde üç bölüm halinde şekillenmiştir. İlk giriş bölümü kalenin en geniş alanını teşkil etmektedir. Yukarıya çıktıkça daralan ve daha da dikleşen kalenin en üst kısmı, çevreyi gözetlemeye ayrılmıştır (Aytekin, 1999, s. 293). Buradan Hopa’daki Ciha’nın yanı sıra deniz kıyı yerleşmelerini de izlemek mümkün olmaktadır. 2024 yılında T.C. Kültür Bakanlığının izinleri ile Artvin Müze Müdürlüğü Başkanlığında başlatılan arkeolojik kazı çalışmaları, Arhavi Belediye Başkanlığının destekleriyle sürdürülmektedir.



Fotoğraf 12 Y. E. Aytekin “Arhavi Kalesi” 2024

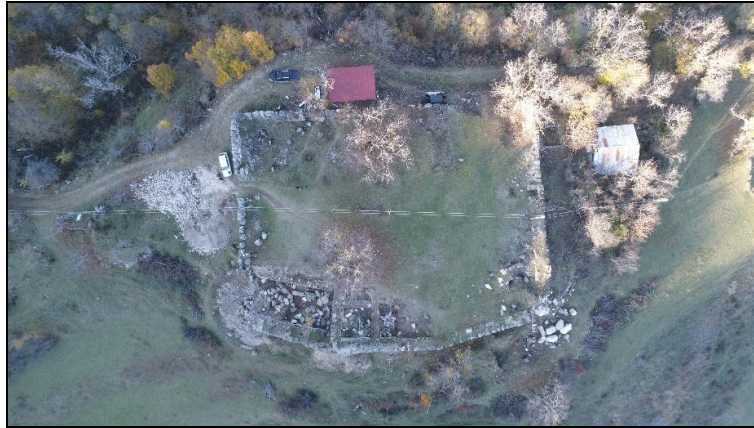
Gevhernik Kalesi: Eski Ardanuç kent merkezi konumundaki kale, kent ve iç kaleden oluşmakta olup, Artvin’deki en kapsamlı kale yapılarından biridir (Fotoğraf 13). Günümüzde Ardanuç ilçesi Merkez Mahallesi Adakale semti olarak yaşatılan alan, 1952 yılında Ardanuç ilçe merkezinin şimdiki yerine taşınması ile eski önemini kaybetmiştir. Orta Çağ döneminde, Gürcü Kralı Vahtang Gorgaslan zamanından beri yörenin yönetim merkezi durumundaki alan, 1551 yılında Osmanlı egemenliğinde de bu yönetsel önemini korumuştur. 19. yüzyıl sonlarında Rus egemenliği zamanında eski önemini yitiren kale, günümüzde Kentsel ve Arkeolojik Sit Alanı

durumunda korunmaya çalışılmaktadır. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığının izin ve destekleri ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesinden Dr. Öğr. Üyesi Osman Aytekin başkanlığındaki ekiple 2021 yılında başlatılan arkeolojik kazı çalışmaları sürdürülmektedir (Aytekin, 2024).



Fotoğraf 13 Y. E. Aytekin “Gevhernik Kalesi” 2024

Kutlu Kalesi/Yapısı: Kutlu Köyü (Göraşet) bağlılığında bulunan yapı, köy yerleşmesinin daha alt kotunda yer almaktadır. Oldukça büyük taş bloklarından oluşan çevre duvarları ile dikkat çeken yapının tam olarak ne zaman ve hangi amaçla inşa edildiği bilinmemektedir (Fotoğraf 14). Ardauç kent merkezine yaklaşık 45 km uzaklıkta bulunan yapıya dar ve oldukça virajlı araç yolu ile ulaşmak mümkündür (Aytekin, 1999, s. 292). 2024 yılında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığının izinleri ile Artvin Müze Müdürlüğü Başkanlığında başlatılan arkeolojik kazı çalışmaları sürdürülmektedir.



Fotoğraf 14 Y. E. Aytekin “Kutlu Kalesi” 2024

Şavşat (Satlel) Kalesi: Şavşat ilçesinin Merkez Söğütlü Mahallesi sınırları içerisinde, Şavşat suyunu oluşturan iki derenin birleşim sağladığı vadide, Ardahan yolu güzergâhında yer almaktadır. Kesin olmamakla birlikte Gürcü Bagratlı Krallığı zamanında 10-11. yüzyılda inşa edildiği kabul edilmektedir. 2007-2018 yılları arasında T.C. Kültür ve Turizm bakanlığının izinleri ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesinden Dr. Öğr. Üyesi Osman Aytekin başkanlığındaki ekiple arkeolojik kazıları yapıp tamamlanmıştır. Burada; kuleler, şapel, depolar, şarap mahzeni, sarnıç, bey konağı ve çeşitli yapı kalıntıları ortaya çıkarılıp tanımlanmıştır. Osmanlı döneminde de tamir edilip kullanıldığı bilinen yapının bu dönemi doğrulayan hamam ve mescit yapı kalıntısı dikkat çekmektedir (Fotoğraf 15). 19. yüzyıl ortalarında tamamen terk edilen yapı günümüzde tescilli taşınmaz olarak varlığını sürdürmektedir. Plan ve projeleri kabul edilen kalenin, restorasyon

uygulanması için kaynak ihtiyacı bulunmaktadır. Kale, şu aşamada düzenli olarak ziyarete açık değildir (Aytekin, 2018).



Fotoğraf 15 Y. E. Aytekin “Şavşat (Satlel) Kalesi” 2024

Köprüler

Orta Çağ'dan günümüze oldukça az köprü yapısı ulaşabilmiştir. Bunların içerisinde en belirgin olanları; Sebzeli Köprüsü ile Taşköprü Köprüsü'dür. Bunların dışında da bazı köprülerin varlığı bilinse bile ya günümüze ulaşamamış ya da tamamen yıkıldıklarından tanımlanması mümkün olmamıştır.

Sebzeli Köprüsü: Sebzeli Köyü'nün girişinde, yöresel ismi ile Kvirala deresi üzerinde bulunmaktadır. Yörede, “Tamara Köprüsü” olarak da bilinmektedir. Orta Çağ'da, Bagratlı Krallığı zamanında inşa edilen yapı, günümüze sağlam denecek şekilde ulaşmayı başarmıştır. Taş malzemeden, yuvarlak kemerli, tek gözlü ve yolunun eğimli olduğu köprüler grubundan olup atlı ve yayaların geçişleri için yapılmıştır. Günümüzde, hemen yakınında betonarme bir köprü yapılmış ve bu köprü işlevini yitirmiştir (Aytekin, 2016).

Taşköprü Köprüsü: Taşköprü Köyü'nün çıkışında, araç yolu güzergâhında, Papart'tan gelen Bocanat deresi üzerinde bulunan yapı, köy arazisine geçişi sağlayan önemli ulaşım yapılarından biridir. Orta Çağ'da Bagratlı Krallığı zamanında inşa edildiği bilinen yapı, günümüze sağlam denecek şekilde ulaşmayı başarmıştır. Taş malzemeden, basık yuvarlak kemerli, tek gözlü ve yolunun yatay düz olduğu köprüler grubundandır. Yapı, halen işlevini sürdürmektedir (Aytekin, 2016).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Eski Çağ (İlk Çağ) dönemi hala tam olarak tanımlanamayan Artvin'in, Orta Çağ döneminden kalma manastırları, kiliseleri ve şapelleri başta olmak üzere kale ve kuleleri ile az da olsa köprülerinin günümüze ulaştığı anlaşılmıştır.

Roma-Bizans ile Pers-Sasani gibi güçlü medeniyetlerin arasında kalan tarihi Gürcistan'ın o çağlardaki bir uzantısı olarak karşımıza çıkan Artvin ili ve ilçelerinde, Orta Çağ dönemine ait çok sayıda taşınmaz kültür varlığı olarak nitelenen dini, askeri ve az da olsa ulaşım yapılarının 5. yüzyıldan başlayarak, 12. yüzyıla kadar aralıksız inşa edildiği anlaşılmaktadır. Özellikle 4. yüzyılın ilk yarısında Pagan, Mitraizm ve Zerdüşlük dinlerinin etkisinde kalan bölgenin 4. yüzyılın ilk yarısında Doğu Roma (Bizans) döneminde Hristiyanlığı seçen Gürcü halkı, Ortodoks inancı ile ekseriyetle Roma-Bizans'la yakın ilişkiler kurmuştur. Bunun karşılığında siyasi ve ekonomik desteklerine kavuşmayı başardığı anlaşılmaktadır.

İlk dönemde Pers-Sasanilerin siyasi ve dinsel baskıları, sonrasında Tiflis ve çevresinde Müslüman Arap Emirliğinin kurulması neticesinde; Hristiyanlık kimliklerini korumak için iki kez

yoğun bir biçimde Artvin'in de içinde bulunduğu İberya ve Tao-Klarceti Beyliği etrafında, büyük orduların ulaşamadığı, derin vadilerden oluşan, saklanmaya çok elverişli dokuya sahip coğrafyaya gelmek mecburiyetinde kalmışlardır. Bunlardan en önemli din adamlarından sayılan Grigol Handzeli ve öğrencilerinin 8. yüzyıl ve sonrasında önemli manastırların kurulmasına öncülük ettiği dikkatlerden kaçmamaktadır.

Daha öncesinde küçük derebeylerin hâkim olduğu bu topraklar, krallık ve devlet organizasyonu altında şekillenmeye başlamış, iyi bir etütle ve özellikle daha öncesinde çok yoğun olmayan bayır ve kıraç alanlarda manastırlar kurarak, Hristiyanlığın kimlik bulmasına çalışılmıştır. Dinsel mimarideki bu gelişim süreci, çok sayıdaki kale-kule ile desteklenerek, güvenlik sorunu çözülmeye çabalanmış ve kısmen de olsa başarı sağlanmış görünmektedir. Ancak, 12. yüzyılda tekrar dağınık durumdaki Gürcü Krallığının toparlanarak eski topraklarına kavuşmasının ardından, bu bölgeden yönetim erkinin çekilmesi ile eski ihtişamını kaybetmeye başladığı anlaşılmaktadır. Bu yüzden, Osmanlı egemenliğine kadar yeni bir yapının yapılamadığı, eskiden var olan anıtsal yapıların bile tamir edilemediği anlaşılmaktadır.

1453'te Bizans'ın, 1461'de Trabzon Rum İmparatorluğunun siyasi hayatına son verilmesinin ardından, dışarıdan siyasi ve ekonomik güç kaybına paralel olarak, bölgenin yalnızlaşmaya başladığı izlenmektedir. Bu durumu fırsat bilen Osmanlı, daha öncesinde tam olarak Türk-İslam hakimiyetinin kurulamadığı bu yörede, 1551 yılında dönemin Erzurum Beylerbeyi olan Çerkez İskender Paşa tarafından Ardanuç/Gevhernik Kalesi'nin uzun uğraşlar sonucunda alınmasıyla, Hristiyan Atabeklerin yönetimine son vermiştir. Bu durum, yüzyıllar içerisinde inanç ve kimlik değişimine evrilmiştir.

Gürcü Hristiyan halkınca Orta Çağ'daki bu yöreye "Gürcistan'ın Sinası" adının verilmesi tesadüfi değildir. Özellikle, SSCB döneminde bölgeye kolay bir şekilde gelemeyen Gürcü halkı, 1991 sonrasında bölgeye adeta akın etmiştir. Eskiden beri literatürden takip ettikleri dini mekânları ziyaret ederek, duada bulunmak, inançları açısından ayrı bir önem taşımaktadır. Akademisyenler başta olmak üzere her fırsat bulanın yöredeki dini yapılara yoğun bir ilgisinin varlığı gözden kaçmamaktadır. Buradan elde ettikleri görselleri, kendi ülkelerinde paylaşmakta ve sahiplenme bilincinin oluşmasına gayret etmektedirler.

İldeki Hristiyanlık dini yapılarının sahipsizliği ve güvenlik zafiyeti gibi nedenlerle, her gelen yabancı turist kolaylıkla yapıyı ücretsiz olarak ziyaret edebilmektedir. İmkân bulunur ise, taşınabilir kültür varlıklarının yurt dışına çıkarılmasına da yönelim olabilmektedir.

2021 yılında Artvin ilinde T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı yetkili Müze Müdürlüğü kurulabilmiştir. Depo seviyesinde eser toplayan Artvin Müzesi'nin kurulması ile bazı sorunlar giderilmeye çalışılmaktadır. Özellikle, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığının izinleri ile yürütülen araştırma ve arkeolojik kazıların, yörede eser koruma bilincinin gelişmesine katkısı olmakla birlikte, daha fazla gayrete ihtiyaç duyulmaktadır. Ayrıca, Artvin Çoruh Üniversitesi bünyesinde, ilgili bölümlerin açılması durumunda, bölgedeki kültür turizmine önemli katkılar sunacağı düşünülmektedir.

Bütün bunlardan sonra; Artvin ili ve ilçelerinde zengin taşınmaz kültür varlığı potansiyeli bulunduğu; kültür turizmi açısından taşınmaz kültür varlıkları başta olmak üzere geniş çeşitliliğe sahip olduğu, ulaşımın iyileştirilmesi başta olmak üzere, turizmin yöreye katkı sunabilmesi için farklı destinasyon merkezlerinin oluşturulması gerektiği; bunun için de doğrudan yetkili birimlerin akademisyenlerle birlikte geliştirecekleri önerilerin, yatırımcı kuruluşlarla birlikte değerlendirilmesini önerilmektedir.

Etik Komite Onayı: Bu araştırma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-D.A.; Tasarım- D.A.; Denetleme-A.S.; Kaynaklar-D.A.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-D.A.; Analiz ve/veya Yorum-A.S.; Literatür Taraması-D.A.; Yazıyı Yazan-D.A.; Eleştirel İnceleme-A.S.

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu çalışma tamamen yazarlar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: This research does not require ethics committee approval.

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: Conceptualization – D.A.; Design – D.A.; Supervision – A.S.; Resources – D.A.; Data Collection and/or Processing – D.A.; Analysis and/or Interpretation – A.S.; Literature Review – D.A.; Writing – D.A.; Critical Review – A.S.

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This research received no specific grant from any funding agency.

Artificial Intelligence Use Statement: The work was entirely produced by the authors.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Alasania, G. (2002). Gürcistan Kıpçakları. *Türkler ansiklopedisi* (Cilt 2, s. 793-797). İçinde. Ankara.
- Artvinli, T. (2013). *Artvin yer adları sözlüğü*. Çiviyazıları Yayınevi.
- Aydın, D. (1998). *Erzurum beylerbeyliği ve teşkilatı kuruluş ve gelişme devri (1535-1566)*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ayhan, E. (2009). *Trabzon rum devleti (1204-1461)*. Trabzon: Serander Yayınları.
- Aytekin, O. (1999). Artvin'deki Osmanlı dönemi camilerden örnekler. *Tarih ve Medeniyet Dergisi*(61), s. 70-72.
- Aytekin, O. (1999). *Ortaçağdan Osmanlı dönemi sonuna kadar Artvin'deki mimari eserler*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aytekin, O. (2000). Artvin ve çevresindeki Türk-İslam eserleri yüzey araştırması-1997. *XVI. Araştırma Sonuçları Toplantısı* (Cilt 1, s. 1-23). içinde Kültür Bakanlığı.
- Aytekin, O. (2006). Artvin'in (livane) kale ve kuleleri. *IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu* (s. 27-34). içinde Kültür Bakanlığı.
- Aytekin, O. (2016). Sakin şehir (cittaslow) Şavşat: Taşınmaz Kültür Varlıklarından Örnekler. *Sosyal ve Liberal Bilimlerde Yeni Yönelimler* (Cilt 1, s. 369-392). içinde Milano, İtalya: Gece Kitaplığı.
- Aytekin, O. (2017). Artvin ili camileri. *Sevgi ve Sabır Abideleri Doğu Karadeniz Camileri* (s. 10-72). içinde İstanbul: ÇAYKUR Yayınları.
- Aytekin, O. (2018). *Taşların hikayesi 2007-2016 Şavşat Kalesi kazı çalışmaları*. (Y. E. Aytekin, Ed.) Ankara: Gazi Kitabevi.
- Aytekin, O. (2019). Arhavi petroglifleri: ön değerlendirme. *Siyasi, Sosyal ve Kültürel Yönleriyle Türkiye ve Rusya*, 3, s. 519-530.
- Aytekin, O. (2024). *Tarihi ardanoç kalesi ve kenti*. (Y. E. Aytekin, Ed.) Gazi Kitabevi.
- Aytekin, O., & Elyiğit, U. (2020). Midyat barıştepe (Salhe) köyü mor yakup manastırı. *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Araştırmaları Yapılar, Buluntular, Müzeler, Çizim ve Fotoğraflar Eşliğinde* (s. 267-288). içinde İstanbul: Hiperyayın.
- Başar, F. (1997). *Osmanlı eyalet tevcihatı (1717-1730)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Baykara, T. (1988). *Anadolu'nun tarihi coğrafyasına giriş-I Anadolu'nun idari taksimatı*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Bekadze, Ş. (2014). *XVI. yüzyıl Çıldır eyaleti Ahıska sancağı'nın politik ve sosyo-ekonomik durumu* (407328) [Yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Bilgin, M. (2010). *Doğu Karadeniz*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Bittel, K. (1933). Artvin'de bulunan tunçtan mamul asarı atika. *Türk Tarih Arkeologya ve Entoğrafya Dergisi*(1), s. 150-156.
- Booth, A., Sutton, A., & Papaioannou, D. (2016). *Systematic approaches to a successful literature review* (2nd ed.). SAGE.
- Budak, M. (1999). Kafkasya ve Osmanlı devleti (XVI-XX. yüzyılları). *Osmanlı Ansiklopedisi* (s. 594-612). içinde Ankara.
- Coşkun, O. (2013). *Doğu Karadeniz yer adları ve söz varlığı (Artvin, Rize, Trabzon)*. Çatı Kitapları.
- Çiğdem, S. (2006). Urartu krallığı'nın Doğu Karadeniz ilişkilerinde Diauehi ülkesinin rolü. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(1), s. 81-97.
- Demir, N. (2005). *Orta ve doğu Karadeniz Bölgesi'nin tarihi alt yapısı*. Kurmay Basımevi.
- Demirel, D. (2010). *Artvin'de Rus mimarisi (617470)* [Yüksek lisans tezi. Bursa Uludağ Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Kültür Turizmi Bağlamında Artvin'deki Orta Çağ Dönemi Taşınmaz Kültür Varlıklarının Önemi

- Erkmen, A. vd. (2019). Uluslararası turizmin tarihi gelişim süreci. içinde, *Uluslararası Turizm Uygulamaları* (s. 3-36). İKSAD Publishing House.
- Fayda, M. (1991). Artvin. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt III, s. 420-422). İçinde. Türkiye Diyanet Vakfı.
- Güleryüz, U. (2021). *Turizmin Tarihsel Gelişimi* (668910) [Doktora tezi. Atatürk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Gümüüş, N. (1999). *Osmanlıların Gürcistan'ı fethi ve islamlaşma hareketleri (XVI. yüzyıl)*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Günay, N. (2012). Osmanlı'nın son döneminde Ahıska Türklerinin Anadolu'ya göç iskanı. *Bilig*(61), s. 121-142.
- Kakhidze, A., & Mamuladze, Ş. (2016). *Archaeological monuments in ajara*. Tbilisi: Cezanne Printing House.
- Kırcı, B. (2023). Cumhuriyetin ilk yıllarında türkiye'de turizmin geliştirilmesine dair örnek bir rapor. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 34(3), s. 230-238.
- Kırzioğlu, F. (1993). *Osmanlılar'ın Kafkas ellerini fethi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kırzioğlu, M. F. (2008). Ahıska-Ardahan-Artvin ve Oltu'da Hristiyan Atabekler Hükümeti-1. *Bizim Ahıska Dergisi*(11), s. 44-48.
- Koday, Z., Kaymaz, Ç. K., & Özşahin, E. (2013). Turizmin doğal çevre ile ilişkisine bir örnek: camili (macahel) biyosfer rezerv alanı (artvin, kd türkiye). A. Demirci, & Y. Arı (Ed.), *Coğrafyacılar derneği yıllık kongresi bildiriler kitabı* (s. 828-837) içinde. Coğrafyacılar Derneği Yayınları.
- Köroğlu, K. (1997). Livane adı ve Livane sancağı. *Livane Dergisi* (9), s. 4-5.
- Köroğlu, K. (2000). Urartu krallığının kuzey yayılımı ve qulha ülkesinin tarihi coğrafyası. *Belleten*, XIV, s. 717-747.
- Ksenophon. (2017). *Anabasis*. Say Yayınları.
- Küçükyıldız, N. (2019). *Artvin ve çevresinin yer adları üzerine bir değerlendirme*. Kriter Yayınları.
- Meydan Uygur, S., & Selimoğlu, E. (2007). Kültür turizmi ve turizmin kültürel varlıklar üzerindeki etkileri. *G.Ü. Ticaret ve Turizm Eğitim Fakültesi Dergisi*(2), s. 30-49.
- Mgeladze, A., Lordkipanidze, D., Moncel, M.-H., Desprée, J., Chagelishvili, R., Nioradze, M., & Nioradze, G. (2011). Hominin occupations at the Dmanisi site, Georgia, southern caucasus: raw materials and technical behaviours of Europe's first hominins. *Journal of Human Evolution*, 60(5), s. 571-596.
- Orhan, F. (2015). *Şavşat'ın beşeri ve ekonomik coğrafyası*. Şavşat Belediyesi Yayınları.
- Peacock, A. S. (2016). *Selçuklu Devleti'nin kuruluşu (yeni bir yorum)*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sezen, T. (2017). *Osmanlı yer adları*. T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Top, M. (2001). Nasturi kiliselerinin plan tipleri üzerine. *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyum Bildirileri* (s. 512-536). İçinde. Kültür Bakanlığı.
- TÜİK. (2025). Turizm istatistikleri. Erişim:<https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Turizm-Istatistikleri-IV.-Ceyrek:-Ekim-Aralik-ve-Yillik,-2024-53660> Erişim Tarihi: 05 12, 2025
- Umar, B. (1993). *Türkiye'deki tarihsel adlar*. İnkılap Yayınevi.
- Ünsal, V. (2006). Doğu Karadeniz'in tarihi coğrafyası. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(2), s. 129-144.
- Yılmaz, M. (2007). *Artvin tarihi-göçe komşu topraklar*. Artvin Valiliği Yayını.
- Zayim, M. (2024). Türkiye'de turizmin gelişimi. *Türkiye'de Beşeri Coğrafya* (s. 254-284). İstanbul Üniversitesi Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Artvin İKTM. (2025). Artvin'deki tescilli kültür varlıkları [Grafik].

Aytekin, O. (2002). Dörtkilise manastırı [Fotoğraf].

Aytekin, O. (2004). İşhan kilisesi ve şapeli [Fotoğraf].

Aytekin, O. (2004). Barhal kilisesi [Fotoğraf].

Aytekin, Y. E. (2024). Opiza manastırı [Fotoğraf].

Aytekin, Y. E. (2024). Porta manastırı ve çevresi [Fotoğraf].

Aytekin, Y. E. (2024). İşhan kilisesi ve şapeli [Fotoğraf].

Aytekin, Y. E. (2024). Tibet manastırı [Fotoğraf].

Aytekin, Y. E. (2024). Artvin kalesi [Fotoğraf].

Aytekin, Y. E. (2024). Arhavi kalesi [Fotoğraf].

Aytekin, Y. E. (2024). Gevhernik kalesi [Fotoğraf].

Aytekin, Y. E. (2024). Kutlu kalesi [Fotoğraf].

Aytekin, Y. E. (2024). Şavşat (satlel) kalesi [Fotoğraf].

Marr, N. (1904). Porta manastırı ve çevresi [Fotoğraf].

https://tr.wikipedia.org/wiki/Handzta_Manast%C4%B1r%C4%B1

Pavlinov, A. M. (1888). Opiza manastırı [Fotoğraf].

https://tr.wikipedia.org/wiki/Opiza_Manast%C4%B1r%C4%B1

Pavlinov, A. M. (1888). Tibet manastırı [Fotoğraf].

https://tr.wikipedia.org/wiki/Tbeti_Kilisesi

EXTENDED ABSTRACT

Aim: The aim of this study is to examine the Medieval-period cultural heritage of Artvin province—one of the most preferred destinations for cultural tourism in Türkiye—and to evaluate its significance in terms of tourism potential.

Method: This study employed the literature review method to investigate domestic and international articles, books, and online sources related to the topic and the immovable cultural assets located in Artvin province. In addition, the cultural assets identified through the literature review were visited and observed in situ. Examining the administrative structures that dominated Artvin during the Medieval period and associating the architectural works created in different eras with their respective periods were considered the most appropriate methodological approaches.

Findings: It can be stated that the structures built by the civilizations dominating the region during the Medieval period are the earliest surviving architectural examples in Artvin. No architectural cultural assets predating this era have been identified. Architectural activity in Artvin began in the 4th century with the Georgian Iberian Kingdom's adoption of Christianity and expanded in the 5th century across the Klarjeti part of the Tao-Klarjeti region, where religious, defensive, and transportation structures were intensively constructed. During the 9th–11th centuries, the Bagratid Kingdom erected more monumental Christian buildings compared with previous ones. Examples include the monasteries of Hamamlı (Dolishana), Pırnallı (Porta), Bulanık (Rabat), Cevizli (Tbeti), İşhan (İşhani), Dörtkilise (Dörtlü), and Altıparmak (Parhali), all of which have survived. Considering the challenging terrain, many castles and towers were also constructed for defense purposes, some of which remain today, such as the Artvin Livane Castle, Ardanuç Gevhernik

Castle, and Şavşat Castle. Though few in number, single-arched stone bridges from the same period also survive as cultural assets.

Conclusion and Discussion: Situated historically between the powerful civilizations of Rome-Byzantium and Persia-Sasanian, Artvin and its districts—then part of historic Georgia—witnessed uninterrupted construction of religious, military, and transportation structures from the 5th to the 12th centuries. Initially governed by local feudal lords, these lands began to take shape under kingdoms and organized states that, through careful planning, established monasteries in sparsely populated and rugged areas to strengthen the Christian identity. This development in religious architecture was supported by the construction of numerous castles and towers aimed at ensuring security, which was achieved to some extent. However, following the reunification of the fragmented Georgian Kingdom in the 12th century and the withdrawal of administrative authority from the region, the area began to lose its former prominence. Consequently, no new buildings were constructed, and even monumental structures from earlier periods could no longer be repaired until the Ottoman domination.

It is no coincidence that the Georgian Christian people referred to this region during the Middle Ages as “the Pupil of Georgia.” During the Soviet period, access to the area was restricted, but after 1991, Georgian visitors began to flock to the region to visit the sacred sites known to them through literature and to pray there, which carries significant religious meaning. Academics and many other visitors have shown great interest in these religious structures, sharing images of them in their own countries and fostering a sense of ownership.

The lack of caretakers or guards for Christian religious buildings in the province allows foreign tourists to visit these sites freely and without charge. In some cases, movable cultural assets are at risk of being taken abroad. In 2021, an official Museum Directorate affiliated with the Republic of Türkiye’s Ministry of Culture and Tourism was established in Artvin. With the foundation of the Artvin Museum, which currently collects artifacts at the depot level, certain issues have begun to be addressed. Research and archaeological excavations conducted under the Ministry’s authorization have contributed to developing awareness of heritage conservation in the region, though further efforts are needed. Moreover, establishing relevant departments within Artvin Çoruh University is expected to make significant contributions to the development of cultural tourism in the region.

In conclusion, Artvin province and its districts possess a rich potential of immovable cultural assets. The region demonstrates a wide variety of cultural resources—particularly immovable heritage—from the perspective of cultural tourism. However, for tourism to effectively contribute to the region, it is necessary to improve transportation and to create diverse destination centers. Therefore, it is recommended that authorized institutions collaborate with academics to develop proposals and evaluate them jointly with potential investors.

23/06/2025

25/11/2025

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.82715>

Ebru ÇATALKAYA GÖK¹

Ruhi KONAK²

Tuğçe AKKAYA³

David Samling Müzesi'nde Bulunan Bir Grup Büyük Selçuklu Kumaşının Kompozisyon Düzeni

Orta Asya'dan başlayarak Anadolu'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada hüküm süren Selçuklu Devleti, fethettiği bölgelerde karşılaştığı farklı kültür, sanat ve zanaat anlayışını kendi mirasıyla harmanlayarak, özgün bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Selçuklu üslubu olarak ifade edilen bu yaklaşım hem dönemin estetik anlayışını şekillendirmiş hem de sonraki dönemlerin sanat üretimine öncülük etmiştir. Büyük Selçuklu dönemine ait kumaşlar, sadece dönemin tekstil sanatını yansıtmaları bakımından değil, üzerlerindeki kompozisyonlar aracılığıyla geleneksel Türk resim sanatı hakkında önemli bilgiler sunmaları açısından değerlidir. Büyük Selçuklu döneminde kâğıt malzeme üzerine resim örneğinin sınırlı olduğu düşünülürse, kumaş yüzeylerindeki resimler bu döneme kaynaklık etmeleri bakımından önemlidir. Büyük Selçuklu dönemi kumaşlarının çoğu, günümüzde yurt dışındaki farklı müzelerde yer almaktadır. Araştırmada David Samling Müzesi'nde bulunan bir grup Büyük Selçuklu dönemine ait tasvirli kumaşların kompozisyon düzenlerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden alanyazın tarama ve betimleme kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini söz konusu dönemin kumaş sanatı oluştururken, örneğini David Samling Müzesi'nde yer alan dört adet özgün tasvirli kumaş örneği oluşturmaktadır. Araştırma bulguları, bu kumaşlarda simetrik yerleşim, geometrik tekrarlar, figüratif betimlemeler ve yazı unsurlarının özgün kompozisyonlarla bir araya getirildiğini ortaya koymuştur. Ayrıca motif ve kompozisyonların, benzer şekilde diğer sanat dallarında da tekniğe uygun şekilde yorumlandığı gözlemlenmiştir. Bu yönüyle Büyük Selçuklu döneminde sanat dalları arasında ortak üslup birliğinin gözetildiği anlaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Büyük Selçuklu, Kumaş Sanatı, Kompozisyon Düzeni, Minyatür

Composition Order of A Group Of Great Seljuk Fabric Found In The David Samling Museum

The Seljuk State, which ruled over a wide geography starting from Central Asia and extending to Anatolia, developed an original understanding of art by blending the different cultures, arts and crafts it encountered in the regions it conquered with its own heritage. This approach, referred to as the Seljuk style, both shaped the aesthetic understanding of the period and pioneered the art production of subsequent periods. Fabrics from the Great Seljuk period are valuable not only in terms of reflecting the textile art of the period, but also in terms of providing important information about traditional Turkish painting through the

¹ Doç. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, ebrugok@mgü.edu.tr, Orcid: 0000-0002-9746-8456

² Prof. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, ruhi.konak@mgü.tr, Orcid: 0000-0003-2936-5647

³ Arş. Gör. Dr. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, tugce.akkaya@mgü.edu.tr, Orcid: 0000-0001-8680-9676

compositions on them. Considering that the number of paintings on paper during the Great Seljuk period was limited, the paintings on the surfaces of the fabrics are important in terms of being a source for this period. Most of the fabrics from the Great Seljuk period are currently located in different museums abroad. The aim of the study is to examine the compositional arrangements of a group of depicted fabrics from the Great Seljuk period in the David Samling Museum. The qualitative research methods used in the study are literature review and description. The universe of the research is the fabric art of the period in question, while the sample is four original depicted fabric samples in the David Samling Museum. The research findings revealed that symmetrical placement, geometric repetitions, figurative descriptions and text elements were brought together in original compositions in these fabrics. It was also observed that motifs and compositions were interpreted in a similar way in other branches of art in accordance with the technique. In this respect, it is understood that a common style unity was observed among the branches of art in the Great Seljuk period.

Key words: Great Seljuk, Fabric Art, Composition Order, Miniature

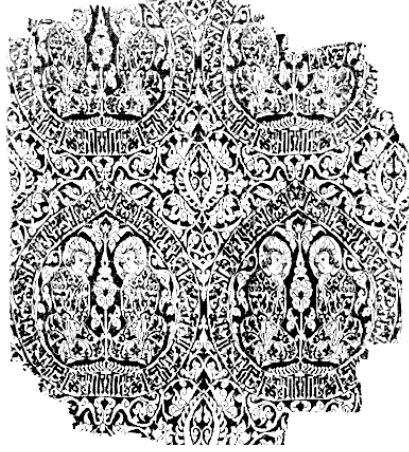
GİRİŞ

XI. yüzyılda Selçuklu Türklerinin istilas, Ortadoğu tarihinde önemli bir kırılma noktası oluşturmuş ve Selçuklular, bugünkü Çin Batı sınırından Doğu Akdeniz'e kadar uzanan bir imparatorluk kurmuştur. Büyük Selçuklu Devleti, bir yandan uzun bir geçmişe dayanan emperyal siyasi kültürünü, diğer yandan fethettikleri toprakların İran ve İslam geleneklerini harmanlayarak kendine özgü bir sanat tarzı oluşturmuştur (Peacock, 2022). "Selçuklu üslubu" olarak bilinen bu yaklaşım, İslam dünyasının farklı bölgelerine taşınarak, sonraki yüzyıllara da yön veren bir sanat anlayışının temelleri atılmıştır (Konak ve Akkaya, 2025).

Yazılı kaynaklarda Orta Asya sanat üslubunun, yalnızca bölgesel değil, Samarra ve Selçuklu üslubunu da etkilediği, bu bağlamda Türk-İslam kültürünün biçimlenmesinde Oğuzlar'ın önemli rol oynadığı vurgulanmaktadır (Esin, 1978). Bununla birlikte çeşitli eserlerde Uygurların Selçuklu döneminde de varlıklarını sürdürdükleri ve kültürel etkilerini göstermeye başladıklarından söz edilmektedir (Esin, 1985).

Büyük Selçuklular döneminde diğer sanat dallarında olduğu gibi kumaş sanatında da gelişme olmuş, ancak bu kumaşlar zamanla yıpranmış ve günümüze sadece az sayıda örnek ulaşabilmiştir. Alan yazına bakıldığında en çok karşılaşılan örnek Resim 1'de yer alan ipek kumaş parçasıdır. Bu kumaş XI. yüzyıl sonuna tarihlendirilmekte ve Londra Victoria & Albert Müzesi'nde bulunmaktadır (Resim 1) (Aslanapa, 1989). Büyük Selçuklu döneminde kâğıt üzerine resim örneklerinin azlığı göz önünde bulundurulduğunda, bu döneme ait kumaşlar üzerindeki tasvirler, yalnızca kumaş sanatını değil, aynı zamanda geleneksel Türk resim anlayışını da belgeleyen önemli görsel kaynaklardır. Yapılan araştırmalar sonucunda Büyük Selçuklu dönemine ait farklı kumaş örneklerinin yurt dışında farklı müzelerde sergilendiği görülmektedir. Bu müzelerden biriside David Samling Müzesi'dir.

Bu bağlamda David Samling Müzesi'nde sergilenen Büyük Selçuklu dönemine ait bir grup tasvirli kumaş örneklerinin kompozisyon düzeninin incelenmesi araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Çalışma Büyük Selçuklu dönemine ait dört adet tasvirli kumaş örneği ile sınırlandırılmıştır. Araştırma, resimli (tasvirli) kumaş sanatının incelenmesi bakımından olduğu kadar dönemin resim sanatını günümüze taşıması ve bu yöndeki araştırmalara olanak sağlaması bakımından da önemlidir.



Resim 1 XI. yüzyıl sonuna ait Selçuklu İpek Kumaşı. (Aslanapa, 1989)

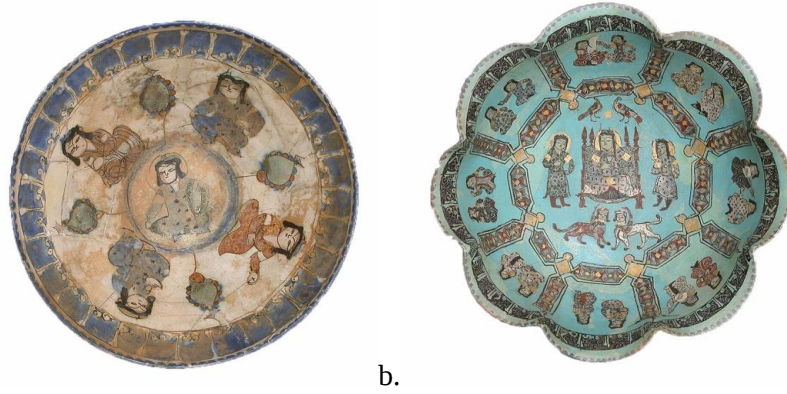
YÖNTEM

Bu çalışmada David Samling Müzesi'nde sergilenen Büyük Selçuklu dönemine ait bir grup tasvirli kumaş örneklerinin kompozisyon düzeninin incelenmesi amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden alanyazın taraması ve betimsel analiz kullanılmıştır. Araştırmanın evreni Büyük Selçuklu dönemi kumaş sanatı, örnekleme ise David Samling Müzesi'nde bulunan Büyük Selçuklu dönemine ait dört adet tasvirli kumaş örneğidir. Bu kapsamda Büyük Selçuklu dönemi sanatının kurgu ve kompozisyon gibi özelliklerini analiz edebilmek amacıyla, kompozisyon açısından benzer örnekler araştırılmış ve bu örnekler üzerinden incelemelerde bulunulmuştur. Aynı zamanda döneme ait sanatsal yaklaşımlar üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Bu bağlamda kumaşların yüzeyinde yer alan tasvirlerin kompozisyon düzeni incelenirken, minyatür (geleneksel Türk resim) sanatının biçim anlayışı ve Büyük Selçuklu resim üslubunun temel özellikleri dikkate alınmıştır.

Büyük Selçuklu Döneminde Kompozisyon Düzeni

Büyük Selçuklu dönemi Türk kültür ve sanatında önemli bir yer teşkil etmektedir. XII. yüzyıla ait cami, minare, mezar anıtları, türbe, medrese, kervansaray gibi mimari yapılarında süslemelerde, sekizgenlerin kesişimi ile oluşan düğüm motifleri, altıgen temelli geometrik şekiller, yıldızlar, gamalı haçlar ve çeşitli geometrik düzenlemeler içerisinde kufi ve nesih yazıların birlikte kullanıldığı gözlemlenmektedir (Aslanapa, 1989). Bununla birlikte yurtdışına ait müzelere bakıldığında maden, seramik, çini, el yazması, kumaş gibi farklı örneklerden de Büyük Selçuklu dönemi üslubu değerlendirilebilmektedir.

Büyük Selçuklu döneminde Sultan Kale'de yer alan seramik atölye ve fırınlar, bu alandaki üretimin önemi hakkında fikir vermektedir (Eravşar vd.,2014). Bu üretim süreçlerinde farklı malzeme denemeleriyle form arayışlarına gidildiği, süslemelerde ise sırlı, sırsız, sıraltı, sırustü, lüster, minai tekniklere yer verildiği görülmektedir (Resim 2a) (Karpuz ve Karpuz, 2013). Bulunan form ve teknikler sayesinde Büyük Selçuklu resim sanatı ve Büyük Selçuklu seramik sanatı arasındaki ilişkiler gelişmiştir (Konak ve Akkaya, 2025). Seramik kaplamaların iç ya da dış yüzeylerinde yer alan figüratif süslemelerde, büyük ölçüde Şehname kaynaklı Behram ve av sahneleri ile saray yaşamını yansıtan kabul sahneleri görülmektedir. Kompozisyonlarda figürlerin etrafına bazen sfenks, grifon, ejder gibi mitolojik varlıklar eklenerek, bazen de kitabeler eklenerek bütünlük sağlanmıştır (Resim 2b) (Eravşar vd., 2014).



Resim 2 a. Mina'i Kâse, İran, b. Mina'i Kâse, İran (URL-1, URL-2)

Seramik ve çini sanatında görülen figüratif tasvirler, maden sanatında uygulanan kazıma, kakma, dövme, savatlama teknikleriyle yeniden yorumlanmıştır. Kanatlı keçi, ejder, zodiac figürleri, sfenksler, ördekler, kuşlar, balıklar, yırtıcı hayvanlar gibi mitolojik ya da doğaya dayalı öğeler ile müzisyen, akrobat, rakkase, deveye veya ata binmiş insan figürleri gibi gündelik yaşama dair sahneler farklı malzeme yüzeyinde özgün biçimde uygulanmıştır (Aslanapa, 1989). Ayrıca bazı örneklerde harfler insan ve hayvan figürleriyle tasvir edilmesi ile anlatının ve biçimin nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir (Resim 3a). Gümüş, altın, tunç ve pirinç gibi metallerden yapılan buhurdanlık, ibrik, havan, ayna, tepsi, şamdan, divit, bakraç gibi çeşitli işlevsel objeler, söz konusu süslemelerin uygulandığı başlıca yüzeyler olmuştur (Resim 3b) (Eravşar vd.,2014).



Resim 3 a. Bronz İbrik, 1180-1210 İran, Metropolitan Sanat Müzesi, b. Gümüş tabak, XI. yüzyıl İran, David Samling Müzesi, (Eravşar vd.,2014)

El yazmalarının sayfalarında günümüze ulaşan Büyük Selçuklu resim sanatı örnekleri oldukça azdır. Büyük Selçuklu yaşamını ve tipolojisini realist bir anlayışla yansıtan seramik ve çini sanatı örnekleri Büyük Selçuklu üslubuna dair önemli ipuçları verirken, bu üslubu minyatür düzeyinde yansıtan örnekler ancak XII. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmaktadır (Aslanapa, 1989). Konak ve Akkaya'ya göre seramik yüzeylerdeki kompozisyonlar, mutlak mekân ve mutlak zaman anlayışı doğrultusunda, hiyerarşik olarak merkeze yerleştirilen figür cepheden tasvir edilirken diğer figürler ana figürün çevresine konumlandırmaktadır (Resim 2 a.) (Konak ve Akkaya, 2025).

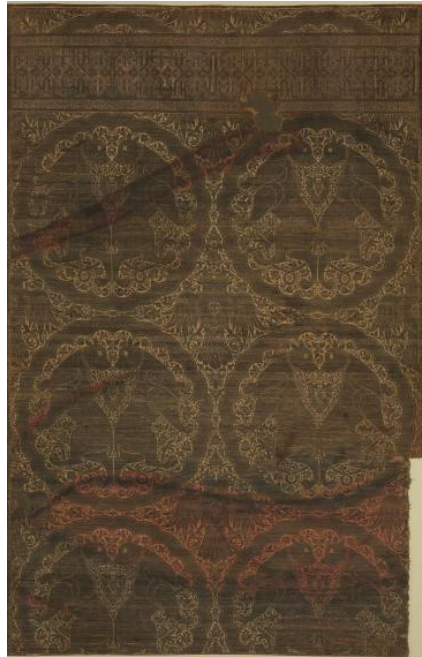


Resim 4 a. İpek kaftan, İran, XI.-XII. yüzyıl, Sarikhani Collection, b. İpek kumaş, İran, XI.-XII. yüzyıl, Boston, Museum of Fine Arts, a.(Peacock, 2022, s.95), b. (Eravşar vd., 2014)

Büyük Selçuklu dönemi kumaş örneklerine bakıldığında kompozisyonlarda geometrik, figürlü, yazılı ve nebati motifler görülmektedir. Desen tekrar sistemlerinde birim raporun hem dikey, hem de yatay ekseninde bağlantısız sıralanması karakteristiktir. Kumaş yüzeylerinde kompozisyonlar bazen dairesel düzen içerisinde bazen de bordür düzeninde oluşturulmaktadır. Düzenler içerisinde kullanılan insan ve hayvan figürleri genellikle simetrik şekilde dokunmuştur. Bu tasvirler arasında kuş, aslan, kartal ve grifon gibi hayvan figürleri gözlemlenmektedir. Kitabelerde kufi ve nesih yazı türü tercih edilmektedir. Birim raporların kesişim noktaları bazen figürler ile bazen de bitkisel motifler ile tamamlanmaktadır (Resim 1, 4a, 4b).

BULGULAR VE YORUM

Örnek 1



Resim 5 İpek, altın kılaptan iplikli kumaş, İran, XI.-XII. yüzyıl, (Env. No. belirtilmemiş), (Eravşar vd., 2014)

Kumaşın üst kısmında ince ve kalın şekilde oluşturulmuş bordür bulunmaktadır. İnce bordürlerde geometrik, kalın bordürlerde kufi kitabe görülmektedir. Kumaş başında görülen bordür özelliği Osmanlı döneminde görülmeye başlayan çatma yastık yüzlerini anımsatmaktadır. Çatma yastık yüzlerinin karakteristik özelliği alt ve üst kısımlardaki bordürler ile kapalı kompozisyona sahip olmasıdır. Resim 5'de yer alan örneğin alt kısmı kesildiği için net bir yorum yapılamamakla birlikte gelecek yüzyıllarda görülen bu kompozisyon özelliğinin başlangıcına işaret ettiği söylenebilir.

Kumaşın yüzeyi, daire formlarının ulama şeklinde yerleştirilmesiyle birim raporlarına ayrılmıştır. Hem yatay hem de dikey yönde tekrar eden daire formu dilimli bir bordür ile çevrelenmiştir. Bordürün zemini desensiz bırakılmış; bordürün içine ve dışına ise desen yerleştirilmiştir. Söz konusu desenler rumi ve bitkisel kompozisyonlardan oluşmaktadır. Birim raporun içerisinde sırt sırta simetrik şekilde yerleştirilmiş iki aslan figürü bulunmaktadır. Aslan⁴ figürlerinin zeminindeki bitkisel – rumi desende bu yerleşime göre simetrik şekilde düzenlenmiştir. Birim raporların birleşimi ile oluşan orta alanda yine zemini bitkisel ve rumi kompozisyondan oluşan desen ile dolgulanmış ve alanın ortasına çift başlı kartal⁵ motifi yerleştirilmiştir. Çift başlı kartalın kuyruğu iki yandan kıvrılan ejderha ile nihayetlenmiştir. Aslan figürlerinin kuyrukları ejderha başı ile tamamlanmaktadır. Kompozisyona genel olarak bakıldığında figürlü, geometrik, yazılı ve bitkisel motiflerin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Daire formlarının armayı andırmasından ve figürlerin sembolik anlamlarından yola çıkarak kumaşın sancak amaçlı dokunmuş olabileceği düşünülmektedir.

Örnek 2



Resim 6 Atkıdan desenli ipek kumaş, XI.-XII. yüzyıl, Env.No.25/1992 (URL-3)

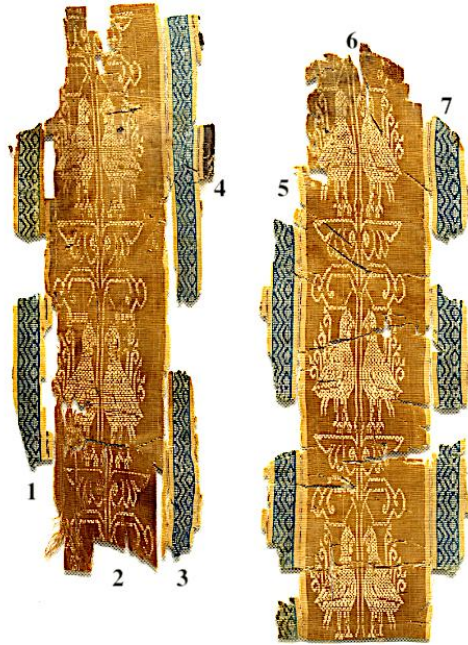
⁴ Desende kullanılan aslan figürü sembolik olarak genellikle alplik, yiğitlik ve hükümdarlık anlamlarını taşımaktadır. Detaylı bilgi için bkz. (Çoruhlu, 2014).

⁵ Çift başlı kartal motifi ise sembolik olarak iktidar ve saltanat sembolü olarak kabul edildiği için Türk sanatının birçok sanat dalında tekniğe uygun şekilde yorumlanmıştır. Detaylı bilgi için bkz. (Peacock, 2022).

Resim 6'da yer alan kumaş mevcut hali ile yapısal bütünlüğünü kaybettiği için iki parça olarak günümüze ulaşmıştır. Örnek farklı kalınlıklarda bordürlere ayrılarak kompoze edilmiştir. Bu bordürlerden 1 ve 7, 3 ve 9, 2 ve 8, 4 ve 6 numaralı olanların birbirinin aynı olduğu tespit edilmiştir. Tekrarı olmayan 5 numaralı bordürün ise farklı olduğu anlaşılmaktadır. 1 ve 7 bordürlerde merkezde penç motifinin bulunduğu sekiz köşeli yıldız motifi diyagonal olarak yerleştirilmiş, buna bağlı olarak ara boşluklarda haç biçimli⁶ geometrik düzen oluşmuştur. Bu özelliği ile Anadolu Selçuklu döneminde çini sanatında sık görülen bu kompozisyon düzenin başlangıcına işaret ettiği söylenebilir.

3 ve 9 numaralı bordürlerde üst üste yerleştirilmiş öndeki yatar, arkadaki oturur pozisyonda iki aslan figürü yerleştirilmiştir. Aslan figürlerinin üst tarafında bir alıcı kuş yer almaktadır. Figür alanı zemini rumi ve kıvrık dallar ile doldurulmuştur. Aynı paftanın bordüründe birim rapor tekrar edilmiştir. Tekrarı olmayan 5 numaralı bordür ise tanınamayacak kadar tahrip olmuş durumdadır. 2,4,6,8 numaralı bordürlerde ise kufi yazılı bir düzenleme olduğu görülmektedir. Müzedeki envanter bilgilerine göre kitabede "El-mülk illahi" yani saltanat Allah'ındır yazmaktadır. 1,3,5,7,9 bordürlerde zemin siyah, motif ve figürler sarı renkte verilmiştir. 2 ve 8 numaralı bordürlerde zemin sarı, yazı mavi-gri tonu, 4 ve 6 numaralı bordürlerde zemin ve yazı sarı renkte kullanılmıştır.

Örnek 3



Resim 7 Desenli ipek kumaş, XI.-XII. yüzyıl, Env.No.24/1992 (URL-4)

Günümüze yalnızca iki parça halinde ulaşabilen Resim 7'deki kumaş, zaman içerisinde yapısal bütünlüğünü yitirmiştir. Kumaştaki kompozisyon farklı kalınlıklarda bordürlerle bölümlendirilerek düzenlenmiştir. 1 ve 3, 2 ve 6, 5 ve 7 numaralı bordürlerin birbiri ile aynı, 4 numaralı bordürün ise zemin renginden ve desen detayından kaynaklı farklı olduğu anlaşılmaktadır. Tekrarlanmayan 4 numaralı bordürün devamı günümüze ulaşamadığı için daha

⁶ Kubad Abad çinilerinde de benzer şekilde sekiz köşeli yıldız ve haç biçimli aralıkların meydana getirildiği geometrik düzenler görülmektedir. Detaylı bilgi için bkz. (Arık, 2000)

fazla yorum yapılamamaktadır. Birbiriyle aynı olan 1 ve 3 ile 5 ve 7 numaralı ara bordürlerde, baklava dilimi ve zig zag şeklindeki geometrik formların konturları koyu renk, geriye kalan kısımlar mavi gri renklendirilmiştir.

2 ve 6 numaralı bordürde karşılıklı birbirine bakan horoz⁷ ve aralarında hayat ağacı mantığında stilize edilmiş bir ağaç motifi yer almaktadır. Simetrik şekilde betimlenmiş figür ve bitkisel motifler birim rapor oluşturmakta ve dikey eksenle tekrar etmektedir. Kahverengi zemin üzerine, sarı renkte motifler dokunmuştur.

Örnek 4



Resim 8 İpek kumaş, XI.-XII. yüzyıl, Suriye, Irak, (Env.No. belirtilmemiş), (Eravşar vd., 2014)

Resim 8'deki orijinal bütünlüğü bozulmuş olan kumaş, iki parça halinde günümüze ulaşmıştır. Kumaşın bütününe ulaşamadığı için formun tamamı bilinmemektedir. Ancak mevcut parçalardan anlaşıldığı üzere merkezde daire formundaki bordürlerin birbirine geçmesiyle oluşan bir kompozisyon yer almaktadır. Daire formundaki bordürün zemininde rumi ve bitkisel motifler arasında tavşan⁸ ve dağ keçisi⁹ figürlerine rastlanmaktadır. Koşar pozisyonda ifade edilen tavşanın baş kısmı arkaya bakar pozisyonda ifade edilmiştir. Aynı biçimde keçi figürü de koşar pozisyonda canlandırılmıştır. Söz konusu desende dal hareketleri figürlere göre şekillenmiştir. Merkezde bordürdekine oranla daha büyük hayvan figürlerinin olduğu düşünülmektedir. Söz konusu figürün

⁷ Erken örneklerine Pazırık kurganında rastlanan horoz figürü* lahitler üzerinde veya elbiselerde yer alması Williams'ın ifade ettiğine göre, cinlerden veya ruhlardan koruyan bir semboldür. Ancak ışığın habercisi ve bekçisi veya Türk kozmolojisinde "sulh içinde gelmek" anlamlarına da gelmektedir. Detaylı bilgi için bkz. (Rudenko 1970), (Ögel, 1995), (Çoruhlu, 2019).

⁸ Tavşan figürü sembolik olarak iyi şans, yaşam mücadelesi ve kurnazlık ile ilişkilendirilmekle birlikte, uğur ve bereket ile de özdeşleştirilmektedir. Detaylı bilgi için bkz. (Peacock, 2022).

⁹ En erken devirlerden itibaren kaya resimlerinde rastlanan dağ keçisi sembolik olarak güç, kuvvet ve yiğitliği temsil etmektedir. Detaylı bilgi için bkz. (Çoruhlu, 2019).

sadece ayakları görüldüğü için hangi hayvanın stilize edildiği anlaşılmamaktadır. Koyu zemin üzerine altın sarısı ipliklerle motifler dokunmuştur.

SONUÇ

Bu çalışmada David Samling Müzesi'ndeki dört farklı örnek üzerinden Büyük Selçuklu dönemi tasvirli kumaşlarında kompozisyon düzenleri incelenmiş ve bu kompozisyonların Türk sanatına ait farklı örnekler ile benzerlikleri değerlendirilmiştir. İncelenen kumaşlarda uygulanan desenlerde figür, yazı, bitkisel ve geometrik motiflerin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Desenlerde genel olarak birim raporun hem dikey hem de yatay ekseninde tekrar ettiği ulama kompozisyonlar kullanılmıştır. Ancak bölümlü ve kapalı kompozisyon özelliği gösteren örneklerde mevcuttur.

Araştırma sonucunda elde edilen veriler, seramik, çini, maden ve kitap sanatı gibi diğer sanat dallarıyla kumaş sanatında uygulanan süslemelerin üslup birliği sergilediğini ortaya koymuştur. Kompozisyonların simetrik olarak tasarlanması figürlerin yerleşimlerinin bu simetrik düzen doğrultusunda olması ve yazının süsleyici unsur olarak kullanılması bu ortak yaklaşımın temel özelliklerindendir. Çift başlı kartal, aslan, tavşan ve dağ keçisi gibi figürler ile geometrik, yazılı ve bitkisel motiflerin benzerliği de Büyük Selçuklu döneminde farklı sanat dalları arasında biçimsel bir bütünlük arayışını göstermektedir.

İncelenen tasvirli kumaş örnekleri, aynı zamanda Büyük Selçuklu döneminde ipekli dokumacılığın teknik olarak gelişmişliği hakkında da fikir vermektedir. Figürlerdeki detaylar, yazılardaki ve bitkisel motiflerdeki yumuşak hatlı geçişler için 1 santimetreye çok fazla çözgü ipliğinin sığmasını gerektiren teknik detayların hesaplanarak uygulanabildiğine işaret etmektedir. Aynı zamanda kompozisyonların kumaş yüzeyine aktarılabilmesi için gerekli olan lampas, ilave atkı ve çözgü ipliği gibi çift katlı dokuma bilgilerine hâkim olunduğu görülmektedir. Bu bağlamda Büyük Selçuklu kumaş sanatının hem teknik hem de estetik açıdan ulaştığı olgunluk gözlemlenebilmektedir.

Bununla birlikte elde edilen veriler, Büyük Selçuklu dönemi kumaş sanatı örneklerinin İslam sanatının genel estetik ilkeleriyle benzer yönler taşısa da özgünlük ve yenilik açısından farklılar taşıdığını açığa çıkarmaktadır. Özellikle kumaş yüzeylerinde yer alan figürlerin, yazı çeşitleri, geometrik ve bitkisel formlar ile bir arada kullanılarak kompozisyonlarda bütünleşmesi dikkat çekmektedir. Bu noktada figüratif etkiler Orta Asya'da başlayan hayvan üslubunun Büyük Selçuklu döneminde de devam ettiğini göstermekte, ancak kompozisyon içerisinde kullanımlarında farklı bir yaklaşım sergilenmektedir.

Son olarak makale farklı müzelerde bulunan Büyük Selçuklu dönemi miraslarından sadece David Samling Müzesinde yer alan kumaş örneklerinden dört tanesini kompozisyon düzenleri açısından incelemiştir. Ancak zengin mirasa sahip olan Büyük Selçuklu Devletinin yurt dışında farklı müzelerde yer alan çok fazla sayıda eserleri bulunmaktadır. Bunların araştırılıp incelenmesi kültür ve sanatımızı anlamada fayda sağlayacaktır.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma etik kurul izni gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış Bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir- E.Ç.G.,; Tasarım- E.Ç.G., R.K., T.A.; Denetleme- R.K., E.Ç.G.,; Kaynaklar- E.Ç.G.,T.A.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- E.Ç.G., R.K., T.A.; Analiz ve/veya Yorum- E.Ç.G., R.K., T.A.; Literatür Taraması- E.Ç.G., R.K., T.A.; Yazıyı Yazan- E.Ç.G., R.K., T.A.; Eleştirel İnceleme- E.Ç.G., R.K., T.A.; Diğer- E.Ç.G., R.K., T.A.

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Araştırmanıza destek veren kurum, kuruluş veya kişiler bulunmamaktadır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu araştırma tamamen yazarlar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: This study does not require ethics committee approval.

Author Contributions: Conception- E.Ç.G.,; Design- E.Ç.G., R.K.,; Supervision- R.K., E.Ç.G.,; Resources- E.Ç.G., T.A.; Data Collection and/or Processing- E.Ç.G., R.K., T.A.; Analysis and/or Interpretation- E.Ç.G., R.K., T.A.; Literature Review- E.Ç.G., R.K., T.A.; Manuscript Writing- E.Ç.G., R.K., T.A.; Critical Review- E.Ç.G., R.K., T.A.; Other- E.Ç.G., R.K., T.A.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest.

Financial Support: There are no institutions, organizations or individuals supporting your research.

Artificial Intelligence Use Statement: This research is entirely produced by the authors.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

Aslanapa, O. (1989). *Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.

Arık, R. (2000). *Kubad abad selçuklu saray ve çinileri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2019). *Türk sanatında hayvan sembolizmi 2*. Ötüken Yayınları.

Esin, E. (1978). *İslamiyetten önceki türk kültür tarihi ve islama giriş*. Edebiyat Fakültesi.

Esin, E. (1985). *Türk kültür tarihi: iç asya'daki erken safhalar*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Eravşar, O., & Karpuz, H., & Dıvarcı, İ., & Kuş, A., & Şimşek, F. (2014). *Büyük selçuklu mirası müzeler* (Cilt 1). Kristal Matbaacılık.

Karpuz, H., & Karpuz, E. (2013). Selçuklular Döneminde Sanat ve Estetik. İslam, Sanat ve Estetik. *Dini yayınlar kongresi*. 185–198.

Konak, R., & Akkaya, T. (2025). Büyük selçuklu dönemine ait bir grup çini kâsenin yüzeyindeki tasvirlerin kompozisyon düzeni. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, 8(18), 57–67.

Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi II*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Peacock, A. C. S. (2022). *Saray ve kosmos: Selçukluların muhteşem çağı* (E. Gökyaran, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Aslanapa, O. (1989). *Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.

Eravşar, O., Karpuz, H., Dıvarcı, İ., Kuş, A., & Şimşek, F. (2014). *Büyük selçuklu mirası müzeler* (Cilt 1). Kristal Matbaacılık.

Peacock, A. C. S. (2022). *Saray ve kosmos: selçukluların muhteşem çağı* (E. Gökyaran, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

URL-1: The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). Bowl with abstract floral motifs and figures [Ceramic, Object no. 12.206.2].<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446262>

URL-2: The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). Bowl with abstract floral motifs and figures [Ceramic, Object no. 17.120.41]<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453850>

URL-3: David Samling Museum of Art. [Textile, Object no. 25/1992], <https://www.davidmus.dk/art-from-the-islamic-world/textiles-carpet-and-leather/item/155>

URL-4: David Samling Museum of Art. [Textile, Object no. 24/1992], <https://www.davidmus.dk/art-from-the-islamic-world/textiles-carpet-and-leather/item/1251>

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

The Seljuk State, which ruled over a vast geography extending from Central Asia to Anatolia, developed a unique understanding of art by integrating various cultural, artistic and craftsmanship traditions encountered in the conquered lands with its own heritage. This unique approach, defined as the "Seljuk style", not only shaped the aesthetic understanding of the period, but also inspired artistic productions in later periods. The textiles of the Great Seljuk period not only reveal the qualities of textile art, but also provide valuable information about traditional Turkish painting thanks to the figurative compositions on them. Considering that the number of paintings on paper during this period was small, it is understood that the depictions on the surfaces of the fabrics were important sources in terms of documentation and art. Today, many textile samples from this period are preserved in museums in different countries of the world. This study aims to examine the compositional arrangements of the figurative fabrics of the Great Seljuk period in the David Samling Museum collection.

Method

In this study, literature review and descriptive analysis were used as a qualitative research method in order to examine the composition structure of the depicted fabric samples from the Great Seljuk period exhibited in the David Samling Museum. While the universe of the research was the fabric art of the Great Seljuk period, four depicted fabrics in this museum were selected as a sample. Within the scope of the study, similar visual examples were investigated and analyses were carried out on these examples in order to analyze the fiction and composition understanding of Seljuk art. During the examinations, approaches specific to the art of the period were also evaluated. In this direction, while examining the placement and order of the figurative scenes on the fabrics in question, the formal structure of the miniature art tradition and the characteristic features of the Great Seljuk painting style were taken into consideration.

Findings

In the Great Seljuk period, compositions on fabric surfaces were sometimes created in a circular order and sometimes in a border order. Human and animal figures used in the orders were generally

woven symmetrically. Animal figures such as birds, lions, eagles and griffins are observed among these depictions. Kufic and Naskh scripts are preferred in inscriptions. The intersection points of unit reports are sometimes completed with figures and sometimes with plant motifs. A balanced composition approach is seen in the examined fabrics, where figurative, geometric, written and plant elements are used together. In general, the ulama approach, where the unit report is repeated on both the vertical and horizontal axes, was used in the compositions. However, there are also examples that show sectional and closed composition features. In terms of these features, the fabric constitutes the basic examples of design elements and basic design approaches. This analysis, conducted on a group of fabrics from the Great Seljuk period, revealed that a common style unity was used with other branches of art such as ceramics, tiles, metalwork and book art. It is observed that the symmetrical order in the motifs, the placement of the figures and the writings were used in similar ways in compositions as decorative elements. The similarity of figures such as the double-headed eagle, lion, rabbit and mountain goat with geometric, written and plant motifs shows the search for a formal integrity between the branches of art in the Great Seljuk period.

Conclusion and Discussion

The illustrated fabric samples examined also provide an idea about the technical development of silk weaving in the Great Seljuk period. The details in the figures indicate that technical details that required a lot of warp thread to fit into 1 centimeter for soft-lined transitions in the writings and plant motifs could be calculated and applied. At the same time, it is seen that the necessary double-layer weaving information such as lampas, additional weft and warp thread to transfer the compositions to the fabric surface was mastered. In terms of color, it is seen that golden yellow, red, blue and black tones were preferred on dark grounds, and figures were emphasized with color contrasts. These fabrics may have been woven for functional purposes such as protocol, gift-giving, banners and clothing in the palace life of the period. In conclusion, these four fabrics in the David Samling Museum reveal not only the technical but also the conceptual and aesthetic aspects of the Great Seljuk weaving art; the holistic relationship established by figurative expression with the elements of writing and decoration shows that the artistic understanding of the period had a common expression system with other branches of crafts.

Dokuma Resim Sanatında Zümrüt-ü Anka Kuşu ile Özgün Uygulamalar

Özet

Dokuma sanatı, geçmişten günümüze kadar gelen en eski sanatlarından birisidir. Dokuma resim terimi, betisel anlatımla yapılan resimsel dokumalar için kullanılmaktadır. Dokuma resim sanatı çok eskilerden beri yapılmış ve 14. yüzyıldan sonra hızla gelişmeye başlamıştır. Dönemin tablolarında görülen konular, dokuma üzerine işlenerek farklı boyut kazanmışlardır. Dokuma resim sanatı uygulamalarında kilim uygulayım ve tekstil gereçleri kullanılmaktadır. Kilim uygulayım ile dokunan ürünlerin atkı yüzü dokuma yapısına sahip olması nedeniyle dokuma resimlerin yüzey görüntülerinde de atkı iplikleri etkili olmaktadır. Uygulama aşamasında, desen tasarımın gerektirdiği her bir renk için farklı atkı ipliği kullanılmakta, bu nedenle renk konusunda herhangi bir sınırlama bulunmamaktadır. İnsanoğlu içinde yaşadığı doğada ve çevresinde gördüğü varlıklar dışında da farklı bir evrenin olduğunu ve başka yaratıkların olabileceğini aklında hep canlı tutmuştur. Dolayısıyla zamanla oluşan kültür ve sanatımızda, daha önceden çevremizde alıştığımız varlıklar dışında birtakım mitolojik yaratıkların da yer aldığı görülmektedir. Gerçek olmayıp ve hayal ürünü olan bu soyut yaratıklar arasında kuşlar da önemli bir yer tutmaktadır. Mitolojik olarak bilinen kuşların her türünün kendine has değişik özellikleri ve anlamları bulunmaktadır. Genel olarak özgürlüğü, ölümsüzlüğü, bilgeliği, barışı vb. simgeleyen kuşlar, farklı sanat alanlarında da sıklıkla kullanılan simgelerdendir. Çalışmada Zümrüt-ü Anka Kuşunun anlamlarından yola çıkılarak yapılan özgün tasarımlar, dokuma resim uygulayımı ile dokunmuştur. Böylelikle tasarım, düzenleyim, uygulayım ve gereç bakımından irdelenmesi ve özgün ifade biçimlerinin örneklenmesi amaçlanmıştır. Dokuma resim sanatının zaman içinde gelişerek devam edeceği ve farklı noktalara evrilebileceği göz önünde bulundurulduğunda, günümüzdeki durumunun saptanması ile yapılan bu çalışmanın alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dokuma, Motif, Tapestry, Zümrüt-ü Anka, Sembolizm.

Unique Applications in Textile Painting with the Phoenix

Abstract

The art of weaving is one of the oldest arts that has survived from past to present. The term weaving painting is used for pictorial weavings made with figurative expression. The art of textile painting has been practiced since ancient times and began to develop rapidly after the 14th century. The subjects seen in the paintings of the period gained a different dimension by being embroidered on textiles. Rug application and textile materials are used in weaving art practices. Since the products woven with the kilim application have a weft-faced weaving structure, the weft threads are also effective in the surface images of the woven images. During the application phase, different weft threads are used for each color required by the pattern design, so

¹ Öğretmen, Milli Eğitim Bakanlığı, mehmetkahta0225@hotmail.com, Orcid: 0000-0002-2441-5687

there is no limitation regarding color. Human beings have always kept in mind that there is a different universe and that there may be other creatures other than the nature they live in and the creatures they see around them. Therefore, it can be seen that in our culture and art that has developed over time, there are also some mythological creatures other than the creatures we are used to in our environment. Birds also have an important place among these abstract creatures that are not real and are imaginary. Each species of mythologically known birds has its own different characteristics and meanings. In general, freedom, immortality, wisdom, peace, etc. Symbolizing birds are among the symbols frequently used in different fields of art. In the study, original designs based on the meanings of the Emerald Phoenix were woven with weaving painting. Thus, it is aimed to examine it in terms of design, arrangement, application and materials and to exemplify original forms of expression. Considering that the art of weaving painting will continue to develop over time and may evolve to different points, it is thought that this study, conducted by determining its current situation, will contribute to the field.

Key words: Weaving, Motif, Tapestry, Phoenix, Symbolism.

GİRİŞ

Dokuma sanatı, insanlık tarihinin en eski sanat dallarından biri olup, başlangıçta insanoğlunun ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla ortaya çıkmış, zamanla estetik bir değer kazanarak gelişmiştir (Gürsu, 1988). İnsanlar, tarih boyunca kendilerini ifade etme çabasıyla düşüncelerini ve duygularını çeşitli araçlarla aktarmışlardır; mağara duvarları, kayalar ve dokumalar bunlardan sadece birkaçıdır. Eski toplumların bıraktığı işaretler ve semboller, sonraki kuşaklara mesaj iletmeye amacını taşımıştır (Ateş, 2000). Dokuma ürünleri de, ürettikleri toplumların kültürel değerlerini, inançlarını ve sosyal yaşamlarını yansıtan aynalar niteliğindedir (Mülayim, 1998).

Kültürel birikimin bir parçası olarak dokuma sanatı içinde resimli ürünler de önemli bir yere sahiptir. Dokuma resim sanatı, kilim dokuma uygulamaları ile benzer teknikler kullanmakla birlikte, özgün ifade biçimleri ve tasarım anlayışı ile dikkat çeker. Atkı iplikleriyle yapılan renklendirme, desenin ortaya çıkmasını sağlar ve çözgü iplikleri desenin altında veya üstünde geçerek ürünün biçimlenmesini mümkün kılar (Sipahioğlu ve Yalın, 2021). Modern dokuma resimlerde ise sanatçıların özgün ifade biçimleri ön plana çıkmakta, bazı sanatçılar geleneksel teknikleri genişletirken, bazıları ise özgün görsel üsluplar geliştirmektedir (Erzurumlu Jorayev, 2020). Türkiye’de dokuma resim sanatı, özellikle güzel sanatlar fakültelerinin akademisyenleri tarafından geliştirilmiş ve günümüze kadar aktarılmıştır (Özay, 2001).

Kuşlar, tarih boyunca insan yaşamında farklı roller üstlenmiş, sanatta, edebiyatta ve mitolojilerde sıkça yer almıştır. Mitolojik kuşların her türü farklı özellik ve anlamlar taşır. Zümrüt-ü Anka (Simurg) kuşu, farklı kültürlerin mitolojilerinde efsanevi bir varlık olarak yer almış, sonsuz yaşamı, yeniden doğuşu ve ateşi simgelemiş, kırmızı ve altın tüyleri ile tasvir edilmiştir (Ateş, 2000). Kuşlar genel olarak özgürlük, ölümsüzlük, bilgelik, barış, güç ve yeniden doğuş gibi kavramları temsil eder ve tarih boyunca farklı uygarlıkların sanatında kullanılmıştır (Özdağ, 2017).

Bu çalışmada, Zümrüt-ü Anka kuşu betisinin dokuma resim sanatı üzerindeki etkisi incelenmiştir. Çalışma kapsamında, kuşun simgesel anlamları ve stilize edilmiş formları üzerinde durulmuş, geleneksel dokuma teknikleri ile modern plastik sanat uygulamaları harmanlanarak özgün tasarımlar oluşturulmuştur. Kullanılan iplik türleri makrome pamuk ve akrilik olup, atkı iplikleri ile yapılan renk çalışmaları, motifin özgün ifade biçimlerini ortaya koymak amacıyla tasarlanmıştır. Bu bağlamda çalışma, Zümrüt-ü Anka kuşu betisinin Anadolu dokumalarında taşıdığı kültürel ve sanatsal değeri ortaya koymayı, farklı stilize formları ile modern dokuma resim sanatına katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Anadolu, tarih boyunca birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış ve zengin bir kültürel altyapıya sahip olmuştur. Bu nedenle Türk dokuma sanatı, Anadolu kültürünün değerli bir yansıması olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Dokumalar, insanların duygu ve düşüncelerini aktardıkları, estetik ve işlevsel birer kültürel üründür. Anadolu kadını, sosyal yaşamda karşılaştığı olayları, duygularını ve düşüncelerini dokumalar üzerindeki motifler aracılığıyla ifade etmiştir. Evcilleştirilen hayvanların sağladığı yünler gibi doğal malzemeler, dokuma sanatının temel gereçleri olarak kullanılmıştır.

Türk dokuma sanatı, zaman içinde teknolojik gelişmelere uyum sağlayarak estetik değerini ve sürekliliğini korumuştur.

Bu çalışmanın sınırı, Anadolu dokumalarında yer alan Zümrüt-ü Anka kuşu betisi ile sınırlıdır. Çalışmada betinin tarihsel ve kültürel temelleri incelenmiş, özgün tasarım ve dokuma uygulamaları örneklenerek günümüz modern dokuma resim sanatına katkı sağlanması amaçlanmıştır. Böylelikle Zümrüt-ü Anka kuşu betisinin anlamları ve farklı stilize formları ortaya konularak gelecek kuşaklara aktarılabilir.

YÖNTEM

Bu çalışma, "Dokuma Resim Sanatında Zümrüt-ü Anka Kuşu İle Özgün Uygulamalar" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir. Çalışmada, Zümrüt-ü Anka kuşu betisinin kaynakları, simgesel anlamları ve dokuma uygulamaları bütüncül bir yaklaşımla incelenmiştir. Öncelikle Zümrüt-ü Anka kuşunun mitolojik ve kültürel temelleri üzerine yazılı kaynak taraması yapılmış, kuşun tarihsel, simgesel ve sanatsal bağlamda taşıdığı anlamlar ortaya konmuştur. Elde edilen veriler doğrultusunda kuş betisinin farklı stilize formları tasarlanmış ve modern dokuma resim teknikleri ile uygulanmıştır. Dokuma işlemlerinde çözgü ipliği olarak yün, atkı ve dokuma ipliği olarak ise pamuk kullanılmıştır; ayrıca bazı uygulamalarda makrome pamuk ve akrilik iplikler de tercih edilmiştir. Çalışmada geleneksel dokuma teknikleri, plastik sanat uygulamalarıyla harmanlanarak özgün ifade biçimlerinin ortaya çıkması sağlanmıştır. Atkı iplikleri ile yapılan renklendirme ve desen oluşturma süreci, çözgü ipliklerinin altından ve üstünden geçirilerek ürünün yapısını ve estetik görünümünü şekillendirmiştir. Bu yöntem sayesinde, Zümrüt-ü Anka kuşu betisinin farklı stilize formları ortaya çıkarılmış, özgün tasarımlar geliştirilmiş ve dokuma resim sanatı açısından hem geleneksel hem de modern bir uygulama alanı oluşturulmuştur. Çalışmanın amacı, Anadolu dokumalarında yer alan bu efsanevi kuş motifinin kültürel ve sanatsal değerini günümüz uygulamalarıyla zenginleştirmek ve geleceğe aktarmaktır.

BULGULAR VE YORUM

Türk Dokuma Kültüründe Kuş Motifi

Anadolu'nun zengin kültürel geçmişinden beslenen geleneksel dokuma sanatı, farklı uygarlıkların etkisi ve yerel değerlerin senteziyle oluşmuş bir kültürel mozaik niteliğindedir. Türk halkı için dokuma, yaşamın doğumdan ölüme kadar olan her aşamasında yer alan, kültürel hayatın ayrılmaz bir parçası olmuştur (Aliyeva, 2012). Toplumların inanç ve kültür anlayışları doğrultusunda şekillenen motifler, yüzyıllar boyunca çeşitli değişimler geçirerek günümüze ulaşmıştır (Karamağaralı, 1997). Bu motifler, yalnızca görsel bir süsleme aracı değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal değerleri yansıtan anlamlı simgelerdir (Balcı, 2012).

Türk dokumalarında motifler, dokuyan kadının kendini ifade etme biçimidir; duygular, düşünceler, sosyal ve ekonomik durumlar simgesel bir dil ile motiflere aktarılmıştır. Bu yönüyle motifler, tarih boyunca toplumların zihniyet ve değerlerini yansıtan kültürel bir göstergedir (Mülayim, 1998).

Düğümlü halılar, Anadolu dokuma sanatının temel örneklerindendir ve ana vatanlarının Orta Asya olduğu bilinmektedir (Deniz, 2000). MÖ 3. yüzyıla tarihlenen Pazırık Halısı, dünyanın bilinen en eski halısı olarak kabul edilmektedir ve Rus arkeolog C. İ. Rudenko tarafından Altay Dağları'nda ortaya çıkarılmıştır (Aslanapa, 2005). Doğu Türkistan, Eski Kahire (Fustat) ve Selçuklu Anadolu'su gibi farklı coğrafyalarda bulunan tarihi halılar, Türk dokuma sanatının gelişim sürecini göstermektedir. Selçuklu halıları, Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan geleneklerin bir devamı niteliğinde olup, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde gelişerek zenginleşmiştir (Yetkin, 1991).

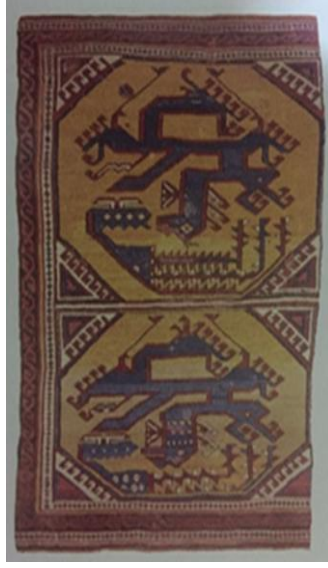
Özellikle Osmanlı döneminde halılar, saray ve günlük yaşam için farklı gruplar halinde dokunmuştur. XVI. yüzyılda Anadolu halıları klasik Osmanlı üslubuna kavuşmuş, Saray ve Uşak halıları olarak adlandırılan gruplar Avrupa'ya ihraç edilmiştir. Bu dönemde kullanılan çözü ve atkı iplikleri ile düğüm teknikleri, Anadolu'nun geleneksel halı dokumacılığıyla benzerlik göstermektedir. İpek, yün ve pamuk gibi malzemeler, halılarda estetik ve dayanıklılığı bir arada sunmuştur. Betili ve hayvan motifli halılar, tarih boyunca önemli bir yer tutmuş ve düzenleyim açısından genellikle geometrik düzenlerle desteklenmiştir. Kuş ve hayvan betileri, simetrik yerleşimler ve stilize edilmiş sahnelerle halıların estetik yapısını zenginleştirmiştir. Orta İtalya ve Fustat gibi yerlerde bulunan örnekler, bu tür halıların tarihsel yayılımını ve estetik önemini göstermektedir (Aslanapa, 2005).

Türk dokuma sanatında kuş betileri hem estetik hem de sembolik bir değere sahiptir. Kuşlar, gökyüzü ile yeryüzü arasındaki bağlantıyı simgeleyen ruhani varlıklar olarak kabul edilmiştir. Uğur veya uğursuzluk, güç, sevgi, mutluluk ve ölümsüzlük gibi farklı anlamlar, kuş türlerine göre değişiklik göstermektedir (Erbek, 2002). Örneğin baykuş ve karga uğursuzluğu, güvercin ve bülbül ise uğuru simgeler. Orta Asya Türk inancında kuşlar, ruhların gökyüzüne yükselmesi ve yeniden doğuşla bağlantılı olarak kutsal sayılmıştır (Deniz, 2000). Şaman inancında ruhlar kuşlarla temsil edilmiş, olgunluk ile ruhsal olgunluk arasında bağlantı kurulmuştur (Ögel, 1993). Ural-Alтай mitolojisinde kuş ve ağaç, evrenin oluşumunu ve koruyucu ruhları simgelemekte, Türk mitolojisinde turna ve karga gibi kuşlar, insan ile Tanrı arasında aracılık eden önemli simgeler olmuştur (Çobanoğlu, 2012).

Türk dokumalarında kuş betileri genellikle stilize edilerek hayvan sahnelerinde veya ağaç motifleriyle birlikte yer almıştır. Selçuklu döneminde kuş motifleri, koruyucu ruh inancının etkisiyle silah ve süslemelerde sıkça kullanılmıştır (Öney, 1992). Beylikler ve Anadolu Türk halılarında ise kuş betileri stilize edilerek farklı düzenlemelerle dokumalara aktarılmıştır (Aslanapa, 2005). Mitolojik kuşlar, Anka ve Hüma gibi türlerle Türk kültüründe öne çıkmıştır. Bu kuşlar, ölümsüzlük, koruyuculuk ve gökyüzüne yükseliş gibi kavramları temsil etmektedir. Her bir kuş türü, toplumun inanç, kültür ve estetik anlayışı doğrultusunda farklı anlamlar kazanmış ve kuşaktan kuşağa aktarılmıştır (Buğrul, 2019).

Orta İtalya'daki bir kilisede, bir antikacının eline geçen halı, "Ming Halısı" olarak adlandırılmış ve hayvan motifli halıların bilinen ilk örneği olarak kabul edilmiştir. 1890 yılında Berlin Müzesi adına Wilhelm Von Bade tarafından satın alınan bu halı, o dönemde dünyanın en eski halısı olarak tanınmış ve büyük bir ilgi uyandırmıştır. Daha sonra yapılan araştırmalar, 1925 yılında İsveç'in Jämtland bölgesindeki Marby köyü kilisesinde başka bir hayvan motifli halının bulunduğunu ortaya koymuştur. Ayrıca Fustat (Eski Kahire) civarında ele geçirilen ve parçalar halinde bulunan üç hayvan halısı örneği, bu tür dokuma eserlerinin sayısının zamanla arttığını göstermektedir. Türkiye'deki müzelerde ise günümüze ulaşmış üç orijinal hayvan motifli halı sergilenmektedir (Aslanapa, 2005).

"Ming Halısı" (15. yy. Anadolu halısı), günümüzde Doğu Berlin Müzesi'nde korunmaktadır. Halı, ejder ve Zümrüt-ü Anka kuşunun mücadelesini konu alan özgün bir hayvan dokumasıdır. Düzenleyimde zemin iki büyük kareye bölünmüş, köşeler çengellerle süslenerek sekizgen formu oluşturulmuştur. Sekizgen içerisindeki desenler iki kez tekrarlanmış ve stilize edilmiş ejder ile Anka kuşu motifleri dikkat çekmektedir. Sekizgenin zemin rengi olan sarı, Çin İmparatorluğu ile ilişkilendirilen özel bir renktir. Mücadele sahnelerindeki motiflerdeki farklılıklar, halıyı dokuyan ustaların yaratıcılığını ve esnek tasarım yeteneklerini göstermektedir. Betilerin renkleri mavi, konturları ise kırmızı olarak kullanılmıştır. Halının geniş kenar suyunda ise bir dal üzerine yerleştirilmiş kanca motifleri görülmektedir (Aslanapa, 2005). Fotoğraf 1'de Ming Halısı görülmektedir.



Fotoğraf 1 Oktay Aslanapa, ‘‘Ming Halısı’’, 2005.

Zümrüt-ü Anka Kuşunun Mitolojik ve Simgesel Anlamları

Yazılı kaynaklarda ‘‘Zümrüt-ü Anka’’ olarak geçen Anka kuşu, İran kökenli bir mitolojik varlık olup İranlılar tarafından ‘‘Simurg’’ adıyla anılmaktadır. Türk mitolojisinde yer alan Karakuş ile Anka kuşu arasında bağlantılar kurulduğu belirtilmektedir (Ögel, 1993). Her ne kadar somut bir varlık olmasa da, Anka kuşu insanoğlunun hayal dünyasında güçlü bir yere sahip olmuş ve özellikle küllerinden yeniden doğma özelliğiyle manevi bir simge haline gelmiştir (Gezgin, 2007). Anka, uzun boyunlu, görkemli ve tüyleri güzel bir kuş olarak tasvir edilir. Boynunu çevreleyen halka biçimindeki beyaz tüylerden dolayı bu adı almış, ‘‘Anka’’ kelimesi de ‘‘gerdanlık’’ anlamına gelmiştir. Gözle görülemeyecek kadar yükseklerle uçtuğu anlatılmaktadır (Apak, 2015).

Simurg’un kökeni İran mitolojisine dayanır ve kelime anlamı ‘‘otuz kuş’’tur. Bu ismin, otuz farklı kuşun özelliklerini üzerinde topladığına işaret ettiği kabul edilmektedir. Ayrıca Simurg’un, ‘‘devlet kuşu’’ olarak da bilindiği aktarılır. Türk sanatında sıkça görülen Anka, minyatürlerde hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle resmedilmiştir. Seramik ve çini gibi süsleme sanatlarında daha çok olumlu bir anlam taşımış; kahramanların koruyucusu, iyilik simgesi gibi işlevler üstlenmiştir (Çoruhlu, 1988). Halı ve kilim gibi dokumalarda ise özellikle Ejder–Anka mücadele sahneleriyle karşımıza çıkmaktadır (Erbek, 2002).

İslamiyet öncesi Türk sanatında ise grifon figürleri sıkça kullanılmıştır. Altaylar, bu dönemin önemli sanat merkezlerinden biri olmuş; kartal başlı grifon tasvirleri daha sonra Anadolu’ya taşınarak Simurg ve Phoenix gibi kuş tasavvurlarıyla birleşmiştir. Kartal veya yırtıcı kuş başlı bu figürler, Hint ve Budist mitolojisindeki Garuda kuşuyla da ilişkilendirilmektedir (Çoruhlu, 2002). Hayali bir kuş olan Zümrüt-ü Anka/Simurg, hem İslamiyet öncesi hem de sonrası efsanelerde önemli bir yer edinmiştir. Zümrüt-ü Anka kuşu, inanç sistemlerindeki değişimlerden doğrudan etkilenmiştir. Selçuklu döneminde sıkça rastlanan bu beti, İslamiyet’in kabulünden sonra eski önemini kaybetmiş; daha çok yol gösterici ya da şifa verici özellikleriyle anılmıştır. Bunun nedeni, yeniden doğuş inancının İslam kültüründe yer bulmamasıdır. 16. yüzyıldan itibaren Kafkas halılarında gelişen en önemli düzenlemelerden biri de ejder halılarıdır ve bu halıların temel motifleri arasında Ejder ile birlikte Zümrüt-ü Anka figürü bulunmaktadır. ‘‘Simurg’’ adıyla da bilinen bu kuşun kökeni İran mitolojisine dayanır. Rivayetlere göre otuz ayrı kuşun özelliklerini taşıdığı için ‘‘otuz kuş’’ anlamına gelen bu isimle anılmıştır. Tasvirlerde iri gövdeli, rengârenk tüyleriyle güçlü bir görünüme sahip olan Simurg, ‘‘Devlet Kuşu’’ olarak da bilinmektedir. Bazı anlatılarda Ejder ile savaşılabilecek kadar kudretli olduğu, hatta insan gibi konuşabilen, ateşten ve güneşten yaratıldığı ifade edilmektedir (Hançerlioğlu, 1975).

Çeşitli kültürlerde farklı adlarla anılan bu mitolojik varlık, olağanüstü özelliklere sahip bir kuş olarak kabul edilir. Phoenix Mısır mitolojisinde, Simurg İran mitolojisinde, Anka ise Arap-İslam kültüründe görülmektedir. Hint mitolojisinde Garuda, Çin’de Fenghuang, Yunan uygarlığında Phoenix (Feniks) ve Mısır’da Bennu olarak anılması bu çeşitliliğin örneklerindendir (Ateş, 2000). Özellikle Şehname’de Simurg’un Zal ile olan ilişkisi güçlü bir anlatımla betimlenmiştir. Türkçeye, Arap-İslam kültüründeki Anka kuşundan geçen “Zümrüt-ü Anka” ifadesi, kuşun tasvir edilen yeşil renginden dolayı bu şekilde adlandırılmıştır (Ateş, 2000).

Türkiye’de Dokuma Resim Sanatına Kısa Bakış

“Tapestry” sözcüğü, Yunanca Tapi ve Latince Tapesium kelimelerinden türemiş olup, farklı tekniklerle üretilen örtü anlamına gelmektedir. Antik Yunan ve Roma dönemlerinde dekoratif amaçlı kullanılan bu dokumalar, yalnızca işlevsel değil aynı zamanda estetik değerleriyle de öne çıkmıştır. Dokuma resim sanatı ise, çok eski çağlardan beri dünyanın farklı bölgelerinde uygulanagelen; resimsel düzenlemeler içeren, atkı ve çözgü ipliklerinden oluşan çift yönlü bir sistemle dokunan kumaş türü olarak tanımlanabilir (Erzurumlu Jorayev, 2019). Bu tür dokumalar, yatay ya da dikey tezgâhlara gerilen çözgü ipliklerinin arasına atkı ipliğinin bez ayağı tekniğiyle geçirilmesi sonucu oluşur. Motifler, renk alanları ve desenler bu yöntemle ortaya çıkar. Dokuma resimlerin kesin olarak hangi dönemde ve nerede başladığı bilinmemekle birlikte, günümüze ulaşan örnekler kökenlerinin oldukça eskiye dayandığını göstermektedir. Nitekim bilinen en eski örneklerden biri, M.Ö. 1400 yıllarına tarihlenen ve Mısır’daki bir mezarda bulunmuş olan parçalardır (Sipahioğlu ve Yalın, 2021).

Dokuma resim sanatı, betimleyici desenlerin kompozisyon hâlinde işlenmesiyle ortaya çıkan resimsel dokumalardan oluşur. Kirkitli dokumalar grubunda yer aldığı için kilim dokumalarıyla benzerlik gösterir. Uygulama aşamasında yatay ve dikey iplik sistemi esas alınır; haysız bir yapıya sahip olduklarından dolayı atkı yüzü dokumalar arasında değerlendirilir. Bu üretim süreci, genellikle yatay veya dikey tezgâhlarda gerçekleştirilir (Erzurumlu Jorayev, 2019). Dokuma resim, farklı gereçler, yapılar ve teknikler barındıran bir sanat alanı olup tarih boyunca geniş kullanım imkânı bulmuştur (Sürür, 1981). Resimsel dokumaların etkili bir görsel ifade gücüne sahip olması, dokumacının ustalığı, kullanılan ipliklerin kalitesi ve renk çeşitliliğiyle doğrudan ilişkilidir (Özay, 2001). Bu eserler yalnızca estetik kaygılarla değil, aynı zamanda dönemsel ve kültürel yansımalarla da dikkat çeker. Kahramanlık öykülerinden dini ve toplumsal değerlere, dokundukları şehir ve kültüre dair birçok unsur, bu sanatın en önemli tematik kaynaklarını oluşturur (Akbostancı, 2000).

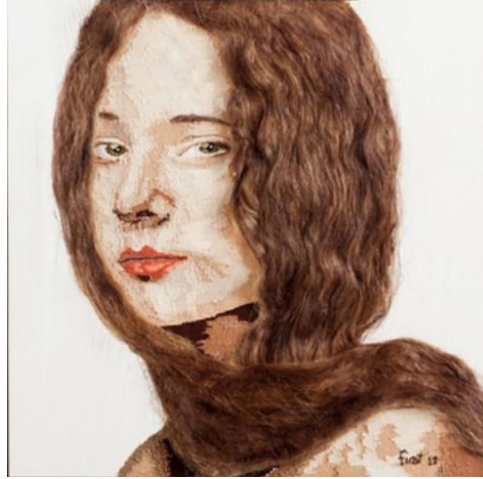
Türkiye’de dokuma resim sanatının gelişimine bakıldığında, özellikle güzel sanatlar fakültelerinde görev yapan akademisyenlerin katkılarıyla bu alanda önemli ilerlemeler kaydedildiği görülmektedir. Konuya ilişkin kayda değer çalışmaların 1970’li yıllardan itibaren yoğunlaştığı anlaşılmaktadır (Özay, 2001). Akademik bağlamda genç kuşakların ilgisini çeken ilk uygulamalar, sanatçı Özdemir Altan tarafından gerçekleştirilmiştir. Altan, kendi tablolarını yeniden yorumlayarak dokuma resim formuna aktarmış ve bu alana özgün bir yaklaşım kazandırmıştır. Bu dönemin öne çıkan bir diğer ismi Devrim Erbil’dir. Sanatçı, “Halı Resim” adını verdiği çalışmalarıyla dikkat çekmiş; 1975 yılında Özdemir Altan’ın Cihangir Atölyesi’nde dokunan ve 180x130 cm boyutlarında olan “Kalkan Ağacı” adlı kilim, bu üretimlerin önemli örneklerinden biri olmuştur. Fotoğraf 2’de Devrim Erbil’in “Kuşlar” isimli eseri görülmektedir. Dokuma resim geleneğini sürdüren sanatçılar arasında Burhan Doğançay da yer almaktadır. Doğançay’ın 1983’ten itibaren üzerinde çalıştığı “Kurdeleler ve Gölgeleleri” adlı serisi, Fransa’nın önde gelen tapestry merkezlerinden biri olan Aubusson’da, Aymond Picaud atölyesinde üretilmiştir. 2010 sonrası dönemde bu alana katkı sunan sanatçılardan biri de Mustafa Aslier’dir. Sanatçı, tablolarında kullandığı ince detayları dokuma teknikleriyle yeniden yorumlamış, bu eserlerini “Kilim Dokuma Duvar Resmi” olarak adlandırmıştır. Aslier’in bu üretimleri ilk kez Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından düzenlenen “Geçmişten Sergi 1947-2010” adlı sergide sanatseverlerle buluşmuştur. 20. yüzyıldan itibaren teknolojinin gelişmesiyle birlikte tapestry üretimlerinde de biçimsel dönüşümler yaşanmıştır. Bu dönemde modern sanatçıların tabloları

dokuma tekniğiyle yeniden hayat bulmuş; özellikle yüzyılın ikinci yarısından itibaren modern dokuma resim sanatının daha da yaygınlaştığı gözlemlenmiştir (Arslan, 2012).



Fotoğraf 2 Suhandan Özay, “Devrim Erbil, Kuşlar”, 2001.

20. yüzyılda sanat akımlarının etkisiyle biçimsel yenilikler kazanan dokuma resim, figüratif anlatımda fotoğrafın gerçekçiliğinden ilham almıştır. Bu geleneğe modern bir yorum getiren Fırat Neziroğlu, Anadolu’nun ata mirası olan atkı yüzlü dokuma tekniğini kendine özgü biçimde yeniden yorumlamıştır. En dikkat çekici yeniliği, çözgü ipliği olarak misina kullanmasıdır. Bu sayede ışık, gölge ve boşluk kavramlarını sanatının merkezine taşıyan Neziroğlu, dokuma yüzeyinde hem varlık hem de yokluk hissi yaratmıştır. Geleneksel dokumayı çağdaş bir anlayışla buluşturan sanatçı, dokuma resim sanatına özgün bir bakış kazandırmıştır (Güleş ve Saatçioğlu, 2021). Fotoğraf 3’te Fırat Neziroğlu’nun “Rönesans Kızı Olga” adlı bir çalışması görülmektedir. Çalışmada çözgü ipliği olarak misina ipi, atkı ipliğinde ise yün ip tercih edilmiştir. Portre kısmı dokunmuş, çözgü iplikleri boş bırakılarak çalışmaya estetik bir değer kazandırılmıştır.



Fotoğraf 3 Duygu Güleş ve Kenan Saatçioğlu, “Fırat Neziroğlu, Rönesans Kızı Olga”, 2021.

Özgün Uygulamalar

Dokuma resim sanatı, oldukça eski dönemlerden beri varlığını sürdüren ve farklı kültürlerde kendine özgü yorumlarla ortaya çıkan bir ifade biçimidir. Çözgü ve atkı olmak üzere iki temel iplik sisteminin kullanıldığı bu teknikte, kumaş yüzeyine benzeyen resimsel dokumalar oluşturulmaktadır. Dokuma sırasında, dikey çözgülerin arasından geçirilen atkı iplikleri ile desen ortaya çıkarılmakta ve bu yöntem çoğunlukla bez ayağı tekniğiyle uygulanmaktadır (Sipahioğlu ve Yalın, 2021).

Teknik açıdan bakıldığında, dokuma resim sanatında iki iplik sistemi temel alınmaktadır. Kilim tekniğine dayalı olan bu uygulamalar, yüzeyinde hav bulunmayan ve atkılarının öne çıktığı kirkitli dokuma türleri olarak tanımlanabilir. Çoğunlukla figüratif ve manzara temalarının işlendiği bu eserlerde, ilik yok etme yöntemleri kullanılarak görsel bütünlük sağlanmaktadır. Çin, Peru, İskandinavya ve Kuzey Afrika gibi coğrafyalarda da uzun yıllardır yaygın biçimde üretildiği bilinmektedir. Kullanılan malzemeler ve teknikler açısından bakıldığında dokuma resim sanatı, anlatım dili itibarıyla tekstil sanatına yakın durmaktadır. Kökeninde duvar resimlerinin etkisi bulunan bu sanat, zamanla farklı gereçlerin devreye girmesiyle çeşitlenmiştir. Yatay ve dikey tezgâhların yanı sıra yün, pamuk, ipek gibi iplikler ile altın ve gümüş yaldızlı iplikler de dokumalarda tercih edilmiştir (Arıgil, 1999).

Dönemin önemli yağlıboya tablolarında işlenen konular ve figürler, usta eller tarafından dokuma resimlerde de hayat bulmuş ve bu ürünler "dokunmuş resim" olarak adlandırılmıştır. Özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren dokuma sanatı, geleneksel yöntemlerin sınırlarını sorgulamaya başlamış ve yeni sanat akımları ile farklı disiplinlerin etkisi altında çeşitlenmiştir (Zaimoğlu, 2011). Duvar resimleri, freskler ve tablolarla benzer bir anlayışla, doğanın ve objelerin gerçekçi biçimde aktarılması amaçlanmıştır. Bu nedenle dokuma resimler, yalnızca sanatsal bir ürün değil, aynı zamanda tarihsel olayların, kırsal yaşamın, kutsal anlatıların ve mitolojik figürlerin yansıtıldığı kültürel belgeler niteliği taşımıştır (Akbostancı, 2000).

Bu araştırma, uygulamalı bir çalışma niteliği taşımaktadır. Anadolu dokumalarında yer alan Zümrüt-ü Anka kuşu motifi temel alınarak özgün tasarımlar geliştirilmiş ve dokuma resim sanatı çerçevesinde eserlere dönüştürülmüştür.

Çalışma iki aşamada yürütülmüştür. İlk aşamada yazılı kaynaklardan yararlanılmış, Zümrüt-ü Anka kuşunun ikonografik özellikleri, Anadolu dokumalarındaki yansımaları ve motif örnekleri incelenmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda kuş figürü; geometrik, stilize ve çeşitli motif türleri açısından sınıflandırılmış ve değerlendirilmiştir.

İkinci aşamada ise kaynaklardan elde edilen bilgiler ışığında özgün tasarımlar hazırlanmış ve bu tasarımlar dokuma resim uygulamalarına aktarılmıştır. Tüm tasarımlar 40x55 cm ölçülerinde planlanmış, beyaz resim kâğıdına çizilmiş ve daha sonra çözümlerin arka kısmına yerleştirilmiştir. Desenler siyah kalem yardımıyla çözümler üzerine geçirilerek dokuma için rehber oluşturulmuştur.

Uygulama sürecinde tasarımlarda belirlenen formlar dokunmuş, boş bırakılan çözümler kısımları ise eserin görsel etkisini artıracak şekilde kullanılmıştır. Böylelikle desen ve boşluk arasında kurulan denge, estetik bir görünüm sağlamıştır. Dokuma işlemi tamamlandıktan sonra her iki uca ince yuvarlak ahşap çubuklar yerleştirilmiş, zincir örgü tekniği ile bitiş yapılmıştır.

Bu çalışmada 40x55 cm boyutlarında bir Tapestry dokuması yapılmıştır. Öncelikle ahşap çerçeve tezgâh üzerine çözümler gerilmiş, çözümler sayısı hesaplanarak alt kısma zincir örgü yapılmış ve ince bir ahşap çubuk yerleştirilmiştir. Daha sonra çözümler üzerine desen aktarılmış ve atkı iplikleri kullanılarak dokumaya başlanmıştır. Uygulama sürecinde düz kilim ve eğri atkılı kilim teknikleri tercih edilmiştir. Dokuma tamamlandıktan sonra üst kısma zincir örgüsü eklenmiş, ince ahşap çubuk takılarak eser tezgâhtan çıkarılmıştır. Tablo 1’de dokumaların özellikleri gösterilmiştir.

Tablo 1. Dokumaların Özellikleri.

Eserlerin adı	Zümrüt-ü Anka Kuşu
Dokuma uygulayımı	Atkı yüzölü düz kilim-eğri atkılı kilim
Boyutları	40x55cm
Kullanılan gereçler	Tezgâh, makas, iplik, desen kâğıdı, ahşap çubuk
Çözgü ipliği	Yün
Atkı ipliği	Pamuk
Renkler	Kırmızı, siyah, mavi, yeşil, kahverengi, krem

Bu çalışmada elde edilen dokuma resimler, biçimsel ve renk yönünden incelendiğinde, geleneksel dokuma estetiği ile çağdaş anlatım dili arasında güçlü bir denge kurulduğu görülmektedir. Zümrüt-ü Anka kuşu motifi, biçim olarak simetrik bir düzen içinde ele alınmış, kanat ve kuyruk bölümlerinde kullanılan eğrisel formlar ile hareket ve süreklilik duygusu güçlendirilmiştir. Kompozisyonda figürün merkezde konumlandırılması, eserin görsel ağırlık merkezini belirlemiş; çevresindeki boşluklar ise bilinçli olarak tasarlanarak figürün varlığını ön plana çıkarmıştır. Boşluk ve doluluk arasında kurulan bu denge, hem geleneksel dokuma anlayışının ritmik yapısına hem de modern sanatın soyut estetik değerlerine göndermede bulunmaktadır.

Renk çözümlemesi açısından değerlendirildiğinde, eserde sıcak ve soğuk tonların dengeli biçimde kullanıldığı görülmektedir. Kuşun gövdesinde tercih edilen sıcak kırmızı, turuncu ve sarı tonları yaşam enerjisini, yeniden doğuşu ve dirilişi simgelerken; çevrede yer alan mavi ve yeşil tonlar, gökyüzü ve doğa unsurlarıyla bütünlük kurmuştur. Renk geçişlerinde yapılan yumuşak tonlamalar, dokuma yüzeyinde derinlik etkisi oluşturmuş ve figürün üç boyutlu algısını güçlendirmiştir. Bu yaklaşım, dokuma resim sanatında sıklıkla görülen düz yüzey etkisini kırarak görsel dinamizm yaratmıştır.

Sonuç olarak, yapılan analizler göstermektedir ki dokuma resim çalışmaları, yalnızca teknik bir üretim sürecinin sonucu değildir; aynı zamanda renk, form ve boşluk gibi plastik unsurların bilinçli bir estetik düzenlemeyle harmanlandığı özgün sanat eserleridir. Bu yönüyle araştırma, dokuma resim sanatının çağdaş yorumlarına katkı sunmakta ve Anadolu motif geleneğini yeni bir ifade diliyle yeniden tanımlamaktadır.

Zümrüt-ü Anka kuşu temalı dokumalar Fotoğraf 3'ten Fotoğraf 7'ye kadar görsellerle detaylandırılmıştır.



Fotoğraf 3 Mehmet Doğan, “Zümrüt-ü Anka kuşu”, 2021.



Fotoğraf 4 Mehmet Doğan, “Zümrüt-ü Anka kuşu”, 2021.



Fotoğraf 5 Mehmet Doğan, “Zümrüt-ü Anka kuşu”, 2021.



Fotoğraf 6 Mehmet Doğan, “Zümrüt-ü Anka kuşu”, 2021.



Resim 7 Mehmet Doğan, “Zümrüt-ü Anka kuşu”, 2021.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Dokuma resim sanatı, geçmişten günümüze değişen toplumsal, kültürel ve teknolojik koşullar içinde varlığını koruyarak sürekli dönüşüm geçiren bir sanat dalıdır. Türk kültüründe köklü bir yere sahip olan kuş betileri, bu sanatın en dikkat çekici öğelerinden biridir. Kuş figürleri, yalnızca estetik bir unsur değil; aynı zamanda toplumların inanç sistemlerini, sosyal yapısını ve hayata bakışını yansıtan güçlü bir sembol niteliği taşımaktadır. Mitolojik ve gerçekçi betimlemeler aracılığıyla kültürel belleğin önemli bir parçası haline gelen bu figürler, farklı dönemlerde farklı anlamlarla yeniden yorumlanmıştır. Güzellik, özgürlük, sadakat, bilgelik ve direniş gibi olumlu değerleri simgeleyen kuş figürleri, kimi zaman da kibir, gurur ve aldatma gibi olumsuz özelliklerin temsilcisi olmuştur. Bu çeşitlilik, kuş figürlerinin kültürden kültüre ve dönemden döneme taşıdığı çok yönlü anlam dünyasını ortaya koymaktadır.

Dokuma resim sanatının gelişim süreci incelendiğinde, özellikle 14. yüzyıldan itibaren hızlı bir ilerleme kaydettiği, ustaların teknik ve estetik açıdan yeni ufuklar açtığı görülmektedir. Zamanla yağlıboya tablo görünümüne yaklaşan dokumalar, sanatın zirveye ulaştığı dönemlerin göstergesidir. Ancak 18. yüzyıldan itibaren teknolojik ve ekonomik değişimlerin etkisiyle dokuma resim sanatına olan ilgi azalmış, seri üretimin yaygınlaşmasıyla birlikte el emeğine dayalı bu sanat dalı gerilemeye başlamıştır. Buna rağmen dokuma resim sanatı hiçbir zaman tamamen yok olmamış, farklı dönemlerde değişen ifade biçimleriyle varlığını sürdürmüştür. 20. yüzyılda fotoğraf ve modern malzemelerle desteklenen uygulamalar sayesinde gerçekçi görünümde elde edilmiş, günümüzde ise soyut ve çağdaş yorumlarla yeniden hayat bulmuştur.

Günümüzde dokuma resim sanatı, geleneksel kurallara bağlı kalmakla birlikte çağın gerektirdiği yeniliklere uyum sağlamaktadır. Dijital teknolojilerin gelişmesi, bilgiye erişimin kolaylaşması ve sanatçılar arasındaki iletişimin artması, bu sanatın ifade biçimlerini çeşitlendirmiştir. Farklı düzenleme ve yorumların sergilere yansmasıyla birlikte dokuma resim sanatı toplumun sanatsal beğenisine sunulmuş, etki alanını genişletmiştir. Zümrüt-ü Anka Kuşu motifinden hareketle yapılan çalışmalar da bu bağlamda önemlidir. Kaynak taramaları sonucunda elde edilen bilgiler ışığında stilize edilerek dokumalara aktarılan bu mitolojik figür, çağdaş Türk sanatında yeniden anlam kazanmış ve estetik açıdan zengin bir ifade biçimine dönüşmüştür. Böylece geçmişten gelen kültürel birikim, günümüz sanat anlayışıyla buluşturularak kuşaklar arası bir bağ kurulmuştur.

Bu çalışmada, Zümrüt-ü Anka kuşunun ikonografik özellikleri incelenmiş, Anadolu dokumalarındaki yansımaları araştırılmış ve elde edilen veriler doğrultusunda özgün tasarımlar

oluşturularak dokuma resim uygulamalarına aktarılmıştır. 40x55 cm boyutlarında gerçekleştirilen uygulamalarda, desen ve boşluk ilişkisi estetik bir anlayışla yorumlanmış, düz kilim ve eğri atkılı kilim teknikleri ile geleneksel dokuma sanatına çağdaş bir yaklaşım kazandırılmıştır. Çalışmanın sonucunda, hem motiflerin sanat tarihi açısından anlamı ortaya konmuş hem de bu anlamların dokuma pratiğine yansıtılarak estetik değer taşıyan eserler üretilmiştir. Böylelikle, geleneksel kültürel birikim çağdaş sanatsal bir ifade biçimine dönüştürülmüş ve dokuma sanatına yeni bir yorum kazandırılmıştır.

Sonuç olarak, Zümrüt-ü Anka Kuşu betisinin çağdaş dokuma resim sanatı içinde yeniden yorumlanması hem kültürel mirasın korunmasına hem de sanatın gelecekteki gelişimine katkı sağlayan önemli bir adımdır. Sanatçıların yapı, malzeme ve uygulama tekniklerine getirdikleri yenilikler, dokuma resim sanatının estetik çeşitliliğini artırmakta ve bu alanın gelecekte daha güçlü bir şekilde var olacağına işaret etmektedir. Dokuma sanatının korunması ve genç kuşaklara aktarılması, yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal bir sorumluluk olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda dokuma resim sanatı hem tarihsel tanıklığı hem de estetik zenginliği ile Türk kültürünün evrensel düzeyde değer kazanmasına katkıda bulunmaya devam edecektir.

Etik Komite Onayı: Bu araştırma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-M.D.; Tasarım- M.D.; Denetleme-M.D.; Kaynaklar-M.D.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-M.D.; Analiz ve/veya Yorum-M.D.; Literatür Taraması-M.D.; Yazıyı Yazan-M.D.; Eleştirel İnceleme-M.D.; Diğer-M.D.

Çıkar Çatışması: Yazarın çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu çalışma tamamen yazar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: This research does not require ethics committee approval.

Peer Review: External independent.

Author Contributions: Concept-M.D.; Design-M.D.; Supervision-M.D.; Resources-M.D.; Data Collection and/or Processing-M.D.; Analysis and/or Interpretation-M.D.; Literature Search-M.D.; Writing-M.D.; Critical Review-M.D.; Other-M.D.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest.

Financial Support: This research did not receive any funding support.

Artificial Intelligence Use Statement: This work was produced entirely by the author.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

KAYNAKÇA

Akbostancı, İ. (2000). Yapıldıkları dönemin uygarlık yansıması: Duvar halıları. *Tombak: Antika Kültürü, Koleksiyon ve Sanat Dergisi*, (31), 40-45.

Aliyeva, M. (2012). Ahıska Türklerinde halı kültürü. *Arış Dergisi*, (8), 16-25.

Apak, F. T. (2015). “Elma ağacı” masalı üzerinde mitolojik bir çözümleme denemesi. *Studies of the Ottoman Domain*, 5(9), 60.

Arıgil, S. (1999). Geçmişten günümüze dokuma resim sanatına bakış. *Ev Tekstili Dergisi*, (22), 66–67.

Arslan, S. (2012). Resmin dokunması (Weaving of Painting). *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (7), 45–57.

- Aslanapa, O. (2005). *Türk halı sanatının bin yılı*. İnkılap Yayınları.
- Ateş, M. (2000). *Mitolojiler ve semboller: Ana tanrı ve doğurganlık sembolleri*. Kabalcı Yayınları.
- Balcı, N. (2012). Türk halı sanatında mitolojik kaynaklı bazı motifler. *Arış Dergisi*, (8), 38-51. <https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.38>
- Buğrul, H. (2019). Van-Hakkâri illeri kültür ve sanatında kuşlar. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(36), 477–512.
- Çobanoğlu, Ö. (2012). Türk mitolojisinde al dini ve okra ilişkisi. 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: Tarih ve Medeniyetler Tarihi* (C. II, ss. 981–986). AYK Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (1988). *Anadolu Selçuklularının taş tezyinatına Orta Asya ile bağlantılar* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalcı Yayınları.
- Deniz, B. (2000). *Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygıları*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erzurumlu Jorayev, Ö. (2019). Tapestry sanatı ve Türkiye’de gelişim süreci. *Sanat-Tasarım Dergisi*, (10), 47–54.
- Erzurumlu Jorayev, Ö. (2020). Modern tapestry uygulamalarda yer alan farklı ifade biçimleri. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, (3), 89–115.
- Gezgin, D. (2007). *Hayvan mitosları*. Sel Yayıncılık.
- Güleş, D., & Saatçioğlu, K. (2021). Dokuma sanatçısı Fırat Neziroğlu’nun eserlerinde yer alan boşluk, ışık ve gölge kavramlarının incelenmesi. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 7(2), 308-321. <https://doi.org/10.46641/medeniyetsanat.1020362>
- Gürsu, N. (1988). *Türk dokumacılık sanatı: Çağlar boyu desenler*. Redhouse Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1975). *Düşünce tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Karamağaralı, B. (1997). Türk halı sanatındaki motiflerin yorumu üzerine. *Arış Dergisi*, 1(3), 28-39.
- Mülayim, S. (1998). Tanımsız figürlerin ikonografisi. *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri* (Mayıs 1996, Kayseri, s. 201–215). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (1993). *Türk mitolojisi* (Cilt 1). Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu süslemesi ve el sanatları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özay, S. (2001). *Dünden bugüne dokuma resim sanatı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özdağ, D. E. (2017). Çağdaş Türk sanatında gerçek dışı kuş figürleri. *Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 17–32.
- Sipahioğlu, O., & Yalın, F. (2021). Dokuma resim sanatına kilim tekniği ile fotogerçekçi yaklaşım. *Arış Dergisi*, (18), 98–121.
- Sürür, A. (1981). Duvar halıcılığı. *Türkiyemiz Dergisi*, (35), 21.
- Yetkin, Ş. (1991). *Türk halı sanatı*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Zaimoğlu, Ö. (2011). Tapestry (Goblen) dokumaları. *Arış Dergisi*, (5), 144–151.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Aslanapa, O. (2005). Ming halısı (Fotoğraf). *Türk halı sanatının bin yılı* (s. 42). İnkılâp Yayınları.
- Güleş, D., & Saatçioğlu, K. (2021). Rönesans kızı olga (Fotoğraf). Dokuma sanatçısı Fırat Neziroğlu'nun eserlerinde yer alan boşluk, ışık ve gölge kavramlarının incelenmesi. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 7(2), 308-321. <https://doi.org/10.46641/medeniyetsanat.1020362>
- Doğan, M. (2021). Zümrüt-ü Anka kuşu (Fotoğraf). Kişisel Arşivi.
- Özay, S. (2001). Kuşlar, 175x190 cm, Devrim Erbil (Fotoğraf). *Dünden bugüne dokuma resim sanatı* (s. 176). Kültür Bakanlığı Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

Aim: The primary objective of this study is to reveal the historical, cultural, and symbolic dimensions of the Zümrüt-ü Anka bird figure, which holds a significant place in Anatolian textiles. By applying various stylized forms of this motif to modern weaving techniques, it combines traditional and contemporary forms of expression. The art of weaving has evolved in response to human needs and aesthetic perceptions, and for centuries, it has existed as an art form reflecting the beliefs, culture, and social lives of societies. The motifs found in carpets, rugs, and woven paintings, particularly in Anatolia, have been important indicators of the society's mentality, religious beliefs, and social structure. In this context, bird motifs have found their reflection in works of art, both in daily life and in mythological and symbolic meanings. The aim of this study is to reveal the cultural and artistic value of the Zümrüt-ü Anka bird figure, to contribute to the art of weaving painting through original designs, and to support the transmission of this tradition to future generations.

Method: The research primarily examined the historical and cultural contexts of the Zümrüt-ü Anka bird through a review of written sources. The mythological, cultural, and artistic meanings of the bird were analyzed in light of the literature. As a result of these theoretical studies, different stylized forms of the motif were designed and implemented using modern weaving techniques. Wool was used as the warp threads in the weaving process, while cotton was used as the weft and weaving threads. In some applications, macrame cotton and acrylic threads were used, combining plastic arts and weaving techniques. The weft threads were interlaced over and under the warp threads in accordance with the pattern design, thus creating both structural and aesthetic integrity of the motif. The study employed a holistic approach in terms of design, arrangement, materials, and application to uncover unique forms of expression in the woven paintings. The results both reflect the fundamental characteristics of traditional Turkish weaving art and are enriched by modern artistic practices.

Findings: The research revealed that the Zümrüt-ü Anka figure carries multilayered meaning, both culturally and symbolically, in Anatolian weavings. The bird's mythological context represents values such as immortality, rebirth, power, knowledge, and sanctity. Furthermore, the motif's stylized forms stand out as an aesthetic and creative form of expression in woven art. The resulting designs retain the bird's classic Phoenix characteristics, while modern color and material choices give it a contemporary interpretation. The wool warp and cotton weft threads used in the weaving applications ensured the motifs' durability and visual integrity, while the macrame cotton and acrylic threads increased the variety of colors and textures, allowing for the emergence of diverse stylized forms. The stylizations employed in the study contributed to the revealing of different aspects of the bird's figure and its visual enrichment. Furthermore, the arrangement of the motifs and the coloring process performed with the weft threads demonstrated that the technical aspects of woven art can be applied in detail.

Conclusion and Discussion: The study demonstrated that the cultural, mythological, and artistic value of the Zümrüt-ü Anka bird figure, found in Anatolian textiles, can be sustained through modern applications. The stylized designs developed in the study serve as an example of how traditional motifs can be integrated with modern art. The findings demonstrate that it is possible to develop unique forms of expression in woven painting, and that material selection, design, and

application methods play a decisive role in this process. Furthermore, integrating the symbolic meanings of bird figures with contemporary design approaches supports the continuity of Turkish weaving art and facilitates its transmission to future generations. In this context, the study contributes both to academic literature and facilitates the development of new approaches in the field of applied art. Applying the Zümrüt-ü Anka bird figure to woven painting in various stylized forms allows the motif's historical and cultural context to be preserved and its interpretation within a contemporary artistic perspective. In conclusion, it can be said that the study both demonstrates the value of traditional Turkish weaving art and contributes to the development of unique forms of expression in modern art.

Kültürel Bir Sanat Formunun Yüzey Tasarımına Yansımaları: Mozaik Sanatı Işığında Giysi Tasarımı

Özet

Mozaik sanatı; Antik dönemlerden günümüze kadar ulaşmış, taş, seramik ve cam gibi küçük parçaların çeşitli ifade biçimleri ile bir araya getirilmesiyle oluşturulan yüzeylerin görsel anlatım gücüyle sanat tarihinin önemli bir unsurudur. Tarih boyunca mozaikler, dekoratif işlev taşımanın yanı sıra dönemin sembolik anlatım dilini yansıtan bir araç olarak değerlendirilmiştir. Sanatın her dalı gibi güçlü bir görsel ifade aracı olan mozaik, zaman zaman moda tasarımcılarının giysi tasarım sürecinde yaratıcı bir ilham kaynağı olarak aktif rol oynamıştır. Bu çalışmanın amacı, mozaik sanatının tarihsel ve estetik özelliklerini sanat tarihi perspektifiyle ele alarak, bu geleneksel sanat formunun giysi tasarım sürecinde yüzey tasarımı ögesi olarak kullanılabilme durumunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda, nitel araştırma ve yaratıcı uygulama temelli araştırma yöntemleri kullanılarak mozaik estetiğinin kapsamında olan biçim, renk ve doku ilişkilerinin çağdaş giysi tasarımına aktarılabilme biçimleri değerlendirilmiştir. Mozaik tekniğinden esinle hazırlanan özgün giysi tasarımları ile mozaik estetiğinin güncel tasarım yaklaşımına uyumu disiplinler arası bir çerçevede ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mozaik Sanatı, Giysi Tasarımı, Koleksiyon Hazırlama

Reflections Of A Cultural Art Form On Surface Design: Clothing Design In The Light Of Mosaic Art

Abstract

Mosaic art, which has endured from ancient times to the present, is a significant component of art history due to the strong visual expression of surfaces created by assembling small pieces such as stone, ceramic, and glass. Beyond its decorative function, mosaic art has historically served as a medium reflecting the symbolic, cultural, and aesthetic values of different periods. As a powerful visual art form, mosaic has also acted as a creative source of inspiration in fashion and garment design processes. The aim of this study is to examine the historical and aesthetic characteristics of mosaic art from an art historical perspective and to explore its potential use as a surface design element in garment design. Within this scope, qualitative research and creative practice-based research methods are employed to analyze how form, color, and texture relationships inherent in mosaic aesthetics can be transferred to contemporary garment design. Original garment designs inspired by mosaic techniques are developed, and the integration of mosaic aesthetics into contemporary design approaches is evaluated within an interdisciplinary framework.

Key words: Mosaic Art, Clothing Design, Collection Preparation

¹ Doç. Dr. Uşak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, sengul.erol@usak.edu.tr, Orcid: 0000-0002-8254-9069

1. GİRİŞ

Sanat tarihi, geçmişin kültürel ve estetik değerlerinin tarihsel süreçte yaşadığı dönüşümleri günümüze aktaran en güçlü disiplinlerden biridir. Estetik ve kültürel değerleri analiz ederek geçmişe ait sanatsal çalışmaların günümüz şartlarına uygun biçimde yeniden yorumlanmasını mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda tarihsel sanat formlarının yeniden yorumlanması, estetik bir yaklaşımın yanı sıra kültürel sürekliliğin sağlanması için yapılan anlamlı bir çabayı da ortaya koymaktadır. Bir toplumun kimliğine sahip çıkarak kültürel değerlerini yaşatabilmesi; sanat alanlarına sahip çıkılması, korunması ve sürdürülebilir kılınmasıyla mümkündür (Güzel Öztürk ve Sofuoğlu, 2018). Antik dönem Yunan ve Roma uygarlıklarından günümüze kadar ulaşan mozaik sanatı, çeşitli ifade biçimleri ile yüzey üzerine uygulanan ve kurduğu görsel anlatım gücüyle dikkati çeken bir sanat dalıdır. Taş, seramik ve cam gibi küçük parçaların düzenli bir biçimde bir araya getirilmesi prensibi ile oluşturulan mozaikler, dönemin sembolik anlatım dilini yansıtan, dekoratif işleve sahip bir araç olarak değerlendirilmiştir.

Sanatın her dalı sahip olduğu zengin görsel kaynaklar sayesinde moda tasarımına yön veren güçlü bir etken olmuştur. Uzun ve köklü bir geçmişe sahip olan mozaik sanatı da zaman zaman moda tasarımcılarının giysi tasarım sürecinde etkili rol oynamış, hatta bazen bütün bir koleksiyonun görünümüne etki eden bir ilham kaynağı olmuştur. Bu çalışma, mozaik sanatının tarihsel ve estetik niteliklerini sanat tarihi perspektifinden ele alarak, bu geleneksel sanat formunun giysi tasarımında yüzey düzenlemesi ögesi olarak nasıl kullanıldığını incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle yüzeyde yer alan biçim, renk ve doku ilişkilerinin mozaik sanatı bağlamında ele alınarak giysi tasarımına aktarılabilirliği incelenmiştir. Çalışma kapsamında gerçekleştirilen giysi tasarım uygulamaları örneklenmiş, bu tasarımlar aracılığıyla disiplinler arası bir yaklaşım çerçevesinde mozaik estetiğinin güncel tasarım yaklaşımına uyumu incelenmiştir. Böylelikle mozaik sanatı özelinde sanat tarihi bilgisi ile tasarım pratiği arasında kurulan etkileşimin, yaratıcı sürece olan katkısı ortaya konulmuştur. Bu yaklaşım doğrultusunda, geçmişin sanatsal birikiminin günümüz tasarım diliyle yeniden yorumlanmasına yönelik disiplinler arası bir bakış açısı sunulmaktadır. Bu bağlamda yürütülen çalışmada ilk olarak mozaik sanatının tarihsel gelişim süreci ele alınmıştır.

2. Mozaik Sanatının Tarihsel Gelişimi

Mozaik sanatı, insanlık tarihi boyunca gelişim gösteren ve malzeme, teknik ve sunuş biçimleri açısından sürekli yenilenen, en eski resimleme, betimleme, tasvir etme biçimlerinden biridir. Malzeme çeşitliliği, dayanıklılığı ve estetik potansiyeli sayesinde mozaik, geçmişten günümüze uzanan evrimiyle hem kültürel hem de sanatsal açıdan zengin bir ifade biçimi sunmaktadır (Küplemez ve Güngör, 2023).

Mozaik sanatı, tarihsel süreç boyunca farklı kültürler tarafından benimsenmiş ve her dönemin sanat anlayışına göre biçimlenmiştir. Bu nedenle; tarihsel kökenlerini anlamak, bu sanat formunun zaman içindeki dönüşümünü kavrayabilmek açısından önemlidir.

Mozaik, yüzeyler üzerine belirli formlarda kesilerek küçültülen taş, cam, seramik ve ahşap gibi malzemelerin yerleştirilmesiyle oluşturulmuş sanat eserini tanımlamaktadır. Tarihsel gelişim sürecine bakıldığında, ilk olarak Mezopotamya'da doğduğu ve zamanla Antik Yunan ve Roma medeniyetlerine yayıldığı görülmektedir. Antik Yunan Dönemi'nde teknik açıdan büyük bir gelişim gösteren mozaik, Roma İmparatorluğu'nun etkisiyle Anadolu'ya taşınmış ve burada özellikle mitolojik temalar, günlük yaşam ve yerel kültür öğeleriyle zenginleşerek uygulanmıştır (Ercan, 2022; Kaplan, 2019).

Anadolu'da tarihsel olarak Neolitik Dönem'e kadar uzanan mozaik sanatı (Braidwood-Çambel, 1983, Akt. Erkan, 2006) bu erken örneklerden itibaren, yapım teknikleri açısından büyük bir evrim geçirmiştir. Klasik Yunan Dönemi'nde daha yaygın hale gelerek Roma Dönemi'nde zirve noktasına ulaşmıştır. Roma İmparatorluğu'nda mozaikler, özellikle yer döşemeleri ve duvar süslemeleri olarak kullanılmış ve estetik açıdan büyük bir gelişim göstermiştir (Erkan, 2006).

Helenistik Dönem'de, mozaik yapımında önemli yenilikler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, tessera adı verilen küçük taş parçaları kullanılarak mozaiklerin daha hassas ve detaylı bir şekilde

yapılması sağlanmıştır. Helenistik Dönem'in mozaiklerinde, kompozisyonların merkezinde yer alan yuvarlak sahneler ("Emblema") dikkat çekmektedir. Ayrıca, ışık, gölge ve üç boyut etkisi gibi görsel unsurlar kullanılarak, sadece döşemelerde değil, resim sanatı örneklerinde de mozaik uygulamaları görülmüştür (Erkan, 2006; Önsoy, 2021).

Roma ve Helenistik Dönem'lerde çakıl taşları, doğal taşlar ve cam kullanılarak yapılan mozaiklerin yanı sıra, figürlü mozaikler de dönemin öne çıkan özellikleri arasındadır. Bu dönemde, duvar mozaiklerinde cam sıklıkla kullanılmış ancak sağlam olmaması nedeniyle yer mozaiklerinde tercih edilmemiştir (Önsoy, 2021; Alpaslan, 2000). Mozaik sanatının tarihsel evrimi, teknik yenilikler ve estetik anlayışlar açısından büyük bir çeşitlilik göstermektedir. Antikçağ mozaiklerinin estetik özellikleri; yumuşaklık, incelik ve derinlik gibi unsurlara sahip olmasıyla dikkati çekmektedir.

Mozaik sanatı; Antik Dönem'in ardından Bizans ve İslam coğrafyasında yeni biçimsel özellikler ve sembolik anlamlar kazanmıştır. Bizans Dönemi'nde, mozaik sanatı özellikle dini yapılarda yoğun bir şekilde kullanılmıştır (Alpaslan, 2000). Bu mozaik uygulamaları ile sanatın hem teknik hem de mesaj veren anlatı boyutunda çeşitlenme sağlanmıştır.

Bizans Dönemi, Roma İmparatorluğu'nun doğudaki devamı olarak mozaik sanatının önemli bir dönüşüm yaşadığı bir dönemdir. Bizans mozaikleri, Hristiyanlık dininin etkisiyle farklı bir biçimde şekillendirilmiştir. Mozaikler, genellikle dini figürleri, kutsal sahneleri ve Hristiyanlıkla ilgili temaları betimleyerek duvarlarda ve tavanlarda yer almıştır. Bizans'taki mozaik sanatında, antik dönemin esnek formları yerini daha stilize edilmiş figürlere bırakmıştır. Mozaiklerde sıklıkla altın ve metalik malzemeler kullanılmış, bu sayede mistik bir atmosfer yaratılması amaçlanmıştır (Erkan, 2006).

Bizans mozaiklerinin en karakteristik özelliği, dini sahnelerin betimlenmesinde kullanılan parlak cam tessera, altın ve gümüş gibi malzemelerin yoğun olarak kullanılmasıdır. Bu malzemelerin ışıkla etkileşiminin izleyiciye ilahi bir atmosfer sunması hedeflenmiştir (Önsoy, 2021). Geç Bizans Dönemi olarak bilinen dönemde sanatçıların dekoratif mozaik motifleri kullanarak daha özgün ve yaratıcı mozaik tasarımları yapmalarına olanak sağlanmıştır. Bizans mozaikleri, yalnızca estetik değil, aynı zamanda sosyolojik bir belge olarak da büyük önem taşımaktadır. Örneğin, figüratif betimlemelerde yer alan kıyafet detayları, dönemin giyim kültürü hakkında önemli bilgiler sağlamaktadır (Typelish, t.y.).

İslam coğrafyasındaki mozaik sanatı, Bizans ve diğer antik kültürlerin etkisiyle şekillenmiştir. 13. yüzyılda Artuklu Sarayı'nda kullanılan mozaiklerde görülen düzenli geometrik yapılar, Roma ve Bizans mozaikleriyle biçimsel olarak benzeşmektedir (Can, Gülbudak ve Gökler, 2017). İslam sanatında mozaikler Bizans Dönemi'nde olduğu gibi sadece dekoratif öğeler değil aynı zamanda bir inanç ve medeniyetin estetik temsili olarak da değerlendirilmiş, zamanla kendi estetik anlayışını geliştirerek özgün bir kimlik kazanmıştır. Figüratif temalardan kaçınan İslam sanatı, bunun yerine soyut motifler, geometrik desenler, arabesk süslemeler ve hat sanatına dayalı yazı kompozisyonlarına yönelmiş; bu yaklaşım mozaik uygulamalarına da yansımıştır. Özellikle cami ve türbelerde kullanılan mozaik süslemeler; altın yaldız zemin üzerinde bitkisel motifler, yazı kompozisyonları ve zaman zaman pastoral sahnelerle zenginleştirilmiştir. Emevi Dönemi'nde ise, dini yapılar dışında saraylarda figürlü mozaik örneklerine de rastlanması, mozaik sanatının yalnızca dini değil, siyasi ve estetik bir araç olarak da kullanıldığını göstermektedir (Alpaslan, 2000; Öztürk Bütow, 2020).

Selçuklu Dönemi'nde mozaik sanatı, malzeme ve teknik bakımından dikkat çekici bir gelişim göstererek hem estetik hem de teknik açıdan zenginleşmiştir. Bu dönemde taş yerine sırlanmış seramik parçalarının kullanılması, İslam sanatında figüratif unsurların yerini alan soyut geometrik formlarla birleşerek görsel bir derinlik yaratmıştır. (Öztürk Bütow, 2020). Ayrıca İslam sanatında önemli bir yere sahip olan çini mozaik tekniğinin hızla yaygınlaşmasıyla, klasik mozaik uygulamaları giderek eski önemini yitirmiş ve arka planda kalmıştır. Çini mozaik tekniği farklı geometrik şekillerde kesilen çini parçalarının alçı zemin üzerine yerleştirilmesiyle uygulanır. Bu

teknik, hem estetik çeşitliliğe hem de kalıcı yüzey düzenlemelerine olanak tanımıştır. Genellikle iç mekânlarda kullanılan bu yöntem, hem görsel hem de yapısal zenginlik yaratmıştır (Hakan, 2003).

Tarihsel süreçte bir süreliğine geri planda kalan mozaik sanatı, 19. Yüzyılın sonlarından itibaren yeniden ilgi görmeye başlamış, 20. Yüzyılda ise çağdaş sanat ve tasarım alanlarında farklı yorumlarla tekrar gündeme gelmiştir. Yeniden doğuş ve dönüşüm olarak adlandırılabilen bu dönem, mozaik sanatının disiplinler arası bağlarla yeniden canlanışına tanıklık etmektedir.

Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında önemli bir canlanma sürecine giren mozaik sanatı bu dönemde, kamu binalarında dekoratif unsur olarak yeniden ön plana çıkmıştır. Genellikle seri üretim cam ve seramik tesseralardan oluşturulan desen ve resimlerle süslenen bu yapılar, mozaik sanatının tekrar görünürlük kazanmasını sağlamıştır. 19. Yüzyıldaki bu canlanmanın arka planında mimarideki Gotik Uyanış'ın etkileri ile Venedik cam endüstrisindeki teknik ilerlemeler etkili olmuştur. 20. Yüzyıla gelindiğinde, mozaik sanatı sadece mimari yapılarda değil, sanatın farklı disiplinlerinde de kendine yer bulmuştur. Gustav Klimt ve Antoni Gaudí gibi sanatçılar mozaik formunu sanat pratiklerinin merkezine yerleştirmiştir (Akıncı, 2022).

Türkiye'de ise mozaik sanatının modern anlamda yeniden yorumlanması, özellikle Cumhuriyet Dönemi ile birlikte ivme kazanmıştır. Türk mozaik sanatının çağdaş temsilcilerinden biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneksel Türk el sanatlarından ilhamla oluşturduğu mozaik kompozisyonlarıyla dikkat çekmiş ve bu alanda özgün bir ekol yaratmıştır. Ayrıca Anıtkabir'in Şeref Holü'nde yer alan altın zemin üzerine renkli cam tesseralarla yapılan mozaik tavan süslemeleri, İslam sanatının erken dönem teknik anlayışlarını çağdaş bir bakış açısıyla yaşatmaktadır. Bu yaklaşım, aynı zamanda gelenekselin modernle buluştuğu bir tasarım anlayışını da yansıtmaktadır (Güvenir, 2014, akt. Can, Gülbudak ve Gökler, 2017). Günümüzde ise mozaik, yalnızca bir süsleme sanatı olmaktan öte, çağdaş sanatçılar için güçlü bir anlatı aracı olarak yeniden değer kazanmıştır. Pek çok çağdaş sanatçı, bu antik sanat formunu modern tasarım diliyle harmanlayarak özgün ve etkileyici eserler üretmektedir (Akıncı, 2022).

3. Mozaik Sanatının Estetik Özellikleri ve Sembolik Anlamları

Mozaik sanatının tarihsel gelişimi kadar, biçimsel ve anlamsal boyutları da tasarıma ilham verecek zenginliktedir. Mozaik yüzeylerde kullanılan renk, ritim, tekrar ve düzen unsurları; estetik kurgunun yanı sıra derin sembolik anlamlar da taşımaktadır. Bu bağlamda, mozaik sanatının biçimsel yapısı giysi tasarımında yaratıcı dönüşümlere zemin hazırlamaktadır.

Mozaik sanatı, tarihsel gelişim seyrinde estetik ve sembolik açıdan büyük bir gelişim göstermiştir. Mozaik sanatı, zaman içinde kullanılan malzemelerin çeşitliliğiyle estetik bir derinlik kazanmıştır. Kullanılan tessera adı verilen küçük taşlar veya cam parçaları, büyük bir görsel etki yaratacak şekilde birleştirilmiştir (Kaplan, 2019). Bu estetik yönler, mozaiklerin görsel güzelliği ötesinde, dini ve kültürel sembolik anlamlar taşır.

Antik Çağ mozaikleri, içerdiği konu ve motifler bağlamında oldukça farklı eğilimleri bir arada taşır. Örneğin, M.Ö. 5. yüzyıldan önceki mozaiklerde figürlü kompozisyonlardan çok geometrik motifler göze çarpar. Klasik ve Helenistik Dönem'lerde ise, geometrik düzenlemelerin yanında mitolojik figürler de kullanılmıştır. Roma Dönemi'nde mozaikler, genellikle mitolojik sahneler ve figürlü kompozisyonlarla zenginleştirilmiştir. Geometrik formlar ve hayvan figürleri de yaygın olarak kullanılan motifler arasında yer almaktadır. (Önsoy, 2021). Bizans ve İslam coğrafyasındaki mozaiklerde kutsal figürler ve doğa ile ilgili semboller sıklıkla yer alır. Bizans mozaiklerinde İsa, Meryem Ana ve Azizler gibi figürler, tanrısal gücü ve kutsallığı simgelerken; İslam dünyasında geometrik desenler ve bitkisel motifler, Allah'ın yaratıcı gücünü ve evrenin düzenini simgelemektedir. Mozaikler, aynı zamanda bir güç ve ihtişam simgesi olarak kabul edilmektedir. Bizans İmparatorluğu'nda, kiliseler ve saraylar, imparatorluğun gücünü yansıtmak amacıyla mozaiklerle süslenmiştir (Erkan, 2006).

Mozaik sanatının en önemli estetik özelliklerinden biri, kullanılan renkler ve desenlerin sadece görsel değil, aynı zamanda dönemin kültürel kimliğini ve sosyal yapıyı yansıtmasıdır. 20. yüzyıldan sonra, sosyo-ekonomik ve teknolojik gelişmelerle paralel olarak mozaik sanatı, kamusal

alanlarda yaygınlaşmış ve izleyiciyle etkileşim hâlinde olan mekanlarda yer almaya başlamıştır. Bu, mozaik sanatının işlevsel bir ifade aracı hâline gelmesini sağlamıştır (Öztürk Bütow, 2020).

4. Mozaik Sanatında Teknik Unsurlar

Mozaik, taş, metal, cam, çini ya da deniz kabuğu gibi dayanıklı malzemelerin; kenar uzunluğu yaklaşık 1 cm olan parçalar hâlinde, harç ya da yapıştırıcı bir zemin üzerine yerleştirilmesiyle oluşturulan yüzey bezemesidir. Bu tek tek yerleştirilen mozaik parçalarına tessera adı verilmektedir. Tesseralar, 2-5 mm kadar küçük boyutlarda da üretilebilmekte ve bu küçük boyutlar sayesinde minyatür mozaiklerin üretilmesine ve daha detaylı kompozisyonların oluşmasına olanak sağlamaktadır (Kavrakoğlu, t.y.).

4.1. Mozaik Türleri ve Teknik Özellikleri

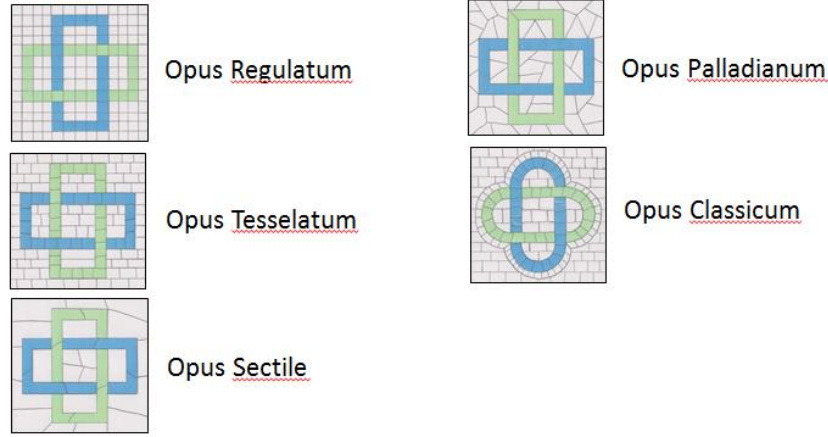
Mozaik sanatı, kullanılan malzemelere göre farklı türlere ayrılmaktadır:

- Taş Mozaik: 5000 yıllık geçmişiyle, genellikle yer döşemelerinde kullanılmıştır. Deniz ve nehir taşları, yıkanıp parlatılarak uygulanmıştır.
- Mermer Mozaik: Helenistik dönemde gelişmiş, üç boyutlu ve optik etkilerin yaratıldığı örnekler sunmuştur.
- Cam Mozaik: Özellikle Bizans döneminde dini yapılarda kullanılmıştır.
- Seramik Mozaik: Geleneksel, endüstriyel ve çağdaş biçimlerde uygulanmaktadır. Çini mozaik, sırlı ve sırsız tuğla mozaik gibi türleri vardır.
- Kağıt Mozaik: Kolaj tekniğiyle, kesilmiş ya da yırtılmış kağıt parçalarının yüzeylere yapıştırılmasıyla oluşturulur.
- Dijital Mozaik: Bilgisayar yazılımlarıyla oluşturulan, grafik tasarım alanında yaygın olarak kullanılan modern bir türdür.

Bu çeşitlilik, mozaik sanatının yalnızca tarihi değil, çağdaş sanat ve tasarım dünyasında da yaşayan bir disiplin olduğunu göstermektedir (Yıldırım, 2015).

4.2. Geçmişten Günümüze Mozaik Teknikleri

Mozaik sanatı, desenin küçük parçalarla yüzey üzerinde düzenlenmesi esasına dayanan ve binlerce yıllık geçmişe sahip önemli bir sanat formudur. Antik çağlardan bu yana mimari süsleme sanatının temel unsurlarından biri olarak kullanılan mozaik, özellikle Roma İmparatorluğu döneminde gelişen tekniklerle zenginleşmiştir. Tesseraların akışı ve yönünü anlatan bu teknikler andamento olarak adlandırılmaktadır (Dimosaico, t.y.). Teknikler; taşların ızgara şeklinde düzenlendiği Opus Regulatum, tuğla örme biçimini andıran Opus Tessellatum, kıvrımlı hatlarda kullanılmasıyla solucan şeklini andıran, derinlik etkisi yaratan ve yüksek işçilik gerektiren Opus Vermiculatum, rastgele kesilmiş ve yerleştirilmiş taşlarla oluşturulan çağdaş görünümlü Opus Palladium, büyük parçalarla yapılan ve pişmiş tuğla gibi malzemelerden oluşan Opus Sectile ya da Florentine, ve nihayetinde farklı tekniklerin birleşiminden oluşan, çok katmanlı görsellik sunan Opus Classicum gibi çeşitlilik göstermektedir. Bu teknikler, yalnızca estetik değil, aynı zamanda işlevsel ve simgesel anlamlar da taşımaktadır. Mozaiklerin bu teknik çeşitliliği, farklı dönem ve coğrafyalarda hem sanatsal hem kültürel anlatım biçimlerinin gelişmesine olanak sağlamış, böylece bu sanat formu tarihsel süreklilik içinde evrilerek günümüz tasarım anlayışlarına da ilham vermeye devam etmiştir (ChicMozaic, 2024; Sanatperver, 2021). Görsel 1’de bazı mozaik tekniklerine ait şematik örnekler verilmiştir.



Görsel 1. Dimosaico, “Mozaik Teknikleri”, (URL-1).

5. Moda Tasarımında Mozaik Sanatının İzleri

İnsanlık tarihiyle başlayan örtüme ve giyim, temel ihtiyaçların giderilmesi noktasından trendlere ve sezonlara göre değişen, gelip geçici heves olarak tanımlanan moda olgusuna dönüşmüştür. Moda olgusu ile birlikte öne çıkan tasarım ve yaratıcılık kavramları, moda koleksiyonlarının oluşturulmasına temel teşkil etmiştir. Yaratıcılık kavramını besleyen esin kaynakları ise tasarımcıların koleksiyonlarını hazırlamalarına, koleksiyonlardaki tasarımların şekillendirilmesi için ihtiyaç duyulan yaratıcı fikre ulaşmaya yardım etmektedir (İşgören, Bayburtlu, Öznaz ve Acar Büyükpehlivan, 2018). Mozaik sanatının yüzey tasarımı özelliklerinden esinlenilerek modern giysi tasarımlarına dönüştürülmesine dair örnekler, bu sanat formunun modern dünyada etkili bir ifade biçimi sunduğunu göstermektedir.

Mozaik sanatı, içerdiği ritim, tekrar, doku ve renk çeşitliliği, özellikle yüzey düzenlemesi ve biçimsel kurgu açısından moda tasarımcılara önemli bir referans sunmaktadır (Ok, 2020). Tarihsel açıdan bakıldığında, Bizans, Roma ve İslam sanatında gelişen mozaik teknikleri, moda tasarımcılarına yalnızca biçimsel değil, kültürel ve sembolik açılardan da zenginleşen bir zemin oluşturmuştur. Moda tasarımında bu etkiler; yalnızca görselliği artırmakla kalmamış, giysilere tarihsel bir anlatı değeri de eklemiştir (Öztürk Bütow, 2020; Dogan, 2023).

Moda dünyasında mozaik estetiğinin yansıması, desen ve yüzeyin ötesine geçerek modülerlik, katmanlı yapı ve kompozisyonel denge gibi temel tasarım ilkeleriyle de örtüşmektedir. Wong’un (1993) da vurguladığı gibi, “bir tasarımın bütünlüğü, parçalar arasındaki ilişki kadar parçaların bireysel karakterleriyle de anlam kazanır.” Ayrıca mozaik estetiği, sürdürülebilirlik ve etik üretim perspektifleri açısından da değerlidir. Mozaik tekniğinde kullanılan malzemeleri yeniden değerlendirme uygulamalarına imkan vermesi çevresel duyarlılığı ön plana çıkarırken zanaatkarlık ve el işçiliğini de yeniden görünür kılmaktadır (ChicMozaic, 2025). Bu durum, hızlı modanın tek tipleştirici etkisine alternatif olarak daha bilinçli ve özgün tasarımların öne çıkmasını sağlamıştır. Çağdaş moda trendlerinde mozaik etkisi, yalnızca kumaş ve desen ilişkileriyle sınırlı kalmayıp, aksesuarlar, dikiş detayları ve yüzey manipülasyonları aracılığıyla da kendini göstermektedir. Renkli taşlar, seramik unsurlar ve cam parçaları gibi malzemeler, mozaik estetiğinin çağdaş bir yorumunu oluşturmaktadır (ChicMozaic, 2025; Ok, 2020).

Tasarımcıların koleksiyonlarında bu estetik yaklaşıma sıkça yer verdiği görülmektedir. Örneğin, Chanel’in 2011 Pre-Fall “Paris–Byzance” koleksiyonu, “Bizans mozaiklerinden ilhamla” tasarlanmış; altın tonlar, iri taşlı mücevherler ve dönemin sembolik unsurlarıyla zenginleştirilmiştir (Görsel 2). Karl Lagerfeld, bu koleksiyonla İmparatoriçe Teodora gibi figürlerin estetik izlerini çağdaş moda diliyle yeniden yorumlamıştır (Dogan, 2023).



Görsel 2. Chanel, “Paris–Byzance”, 2011 Pre-Fall, (Soldan sağa, URL-2, URL-3, URL-4).

Alexander McQueen'in “Angels and Demons” (2010-2011) koleksiyonu da mozaik estetiğine dayanan güçlü bir anlatıyı örneklemektedir (Görsel 3). Dijital olarak işlenmiş dini motifler jakar kumaşlara dönüştürülerek hem görsel hem de teknik anlamda Bizans mozaiklerinin detaycılığı çağdaş biçimde yorumlanmıştır (Vogue, 2010).



Görsel 3. Alexander McQueen, “Angels and Demons”, 2010-2011, (Sol URL-5, Sağ URL-6).

Benzer şekilde Dolce & Gabbana, 2013 Sonbahar/Kış koleksiyonunda Sicilya'daki Santa Maria Nuova Katedrali'nin mozaiklerinden esinlenerek yaptığı giysi tasarımlarında Bizans estetiğini güçlü biçimde yansıtmıştır (Görsel 4). Koleksiyonda kullanılan altın işlemeler, değerli taşlar ve kırmızı gibi dramatik renkler, yalnızca tarihsel bir referans değil, aynı zamanda kutsal bir atmosfer yaratmaktadır (Dogan, 2023).



Görsel 4. Dolce & Gabbana, “2013 Sonbahar/Kış Koleksiyonu”, (Soldan sağa URL-7, URL-8, URL-9).

Koleksiyonda sadece giysi tasarımları değil, genel koleksiyonla uyumlu biçimde tasarlanan ayakkabı, çanta ve tac gibi aksesuarlarda da mozaik esintilerini görmek mümkündür (Görsel 5).



Görsel 5. Dolce & Gabbana, “2013 Sonbahar/Kış Koleksiyonu”, Aksesuar Örnekleri, (Soldan sağa URL-10, URL-11, URL-12).

Türk tasarımcı Özgür Masur, 2020 yılındaki ilk koleksiyonu "Byzantium" da; mozaikler, freskler, dönem çalgıları ve taşlar gibi Bizans unsurlarını modern moda diliyle harmanlamıştır (Görsel 6). Bu koleksiyon, hem feminen hem de maskülen öğelerin dengelendiği özgün bir stil önerisi sunmaktadır (Terim, 2020).



Görsel 6. Özgür Masur, "Byzantium", 2020, (Soldan Sağa URL-13, URL-14).

Mozaik estetiği moda sektöründe sadece giysilerde değil, koleksiyonların görsel şovlarla desteklendiği defile sahnelerinde de etkili biçimde kullanılmaktadır. Örneğin, Dior'un 2018 İlkbahar/Yaz koleksiyonu, (Görsel 7) aynalardan oluşan mozaik biçimli metalik bir mağara içinde sunularak sanat ve moda arasındaki sınırları yeniden tanımlamıştır (Matera, 2017).



Görsel 7. Dior, "2018 İlkbahar/Yaz Koleksiyonu Sunum Sahnesi", (URL15).

Mozaik estetiği, moda tasarımında görsel çekicilik sağlamanın yanı sıra kültürel ve sanatsal bir derinlik de sunmaktadır. Mozaiklerin sunduğu renk ve doku çeşitliliği, çağdaş tasarımlarda hem estetik hem de anlatı açısından güçlü olanaklar yaratmaktadır. ChicMozaic (2024), modern moda tasarımında mozaik estetiğinin geçmişin sanatsal ifadelerini günümüzün yenilikçi yaklaşımlarıyla birleştirerek etkileyici koleksiyonların ortaya çıkmasına katkı sağladığını belirtmektedir. Dijital tekstil baskı teknolojileri, patchwork tekniği, aksesuar tasarımları ve geleneksel el işçiliği tekniklerinden olan nakış ve boncuk işleme uygulamaları yüzeylerde hem dokusal hem de görsel bir zenginlik oluşturarak, mozaik estetiğinin moda tasarımında güçlü biçimde hissedilmesini sağlamaktadır.

6. Mozaik Esintili Giysi Tasarımı Uygulamaları

Kültürel bir sanat formu olan mozaik sanatının estetik ve teknik özelliklerinden ilhamla geliştirilen giysi tasarım sürecinde, tarihsel mirasın çağdaş giysi tasarımına nasıl aktarılabilceği üzerine yoğunlaşmıştır. Bu nedenle çalışmada, nitel araştırma ve yaratıcı uygulama temelli araştırma yöntemleri bir arada kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemi kapsamında, literatür taraması yoluyla mozaik estetiğine ilişkin temel öğelerin belirlenerek özgün giysi tasarımları sürecine aktarılmasına yönelik kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Yaratıcı uygulama temelli araştırma yöntemi ile kuramsal çerçeve uygulamaya geçirilmiştir.

Araştırmacı ve arkadaşları ile daha önce yürütülen bir çalışmada mozaik sanatının biçimsel yapıları ve yüzeysel düzenlemelerinden esinlenerek yapılan giysi tasarımları örneklendirilmiştir (Pamuk, Erol, Sunerli Topan ve Yalçın, 2023). Giysi tasarımlarının motif detaylarında kültürel sürdürülebilirlik ve sanatsal ifade gücünü bir araya getirmesi amacıyla atık deri malzemeler kullanılmıştır (Görsel 8).



Görsel 8. “Deri Yüzey Üzerine Mozaik Tekniği İle yapılan Giysi Tasarımları”, Kişisel Arşiv.

Giysi tasarımı ve üretimlerinden önce deri parçalarla mozaik tekniği uygulamasına ilişkin tasarım çizimi ve denemelerini içeren bir hazırlık süreci gerçekleştirilmiştir (Görsel 9).

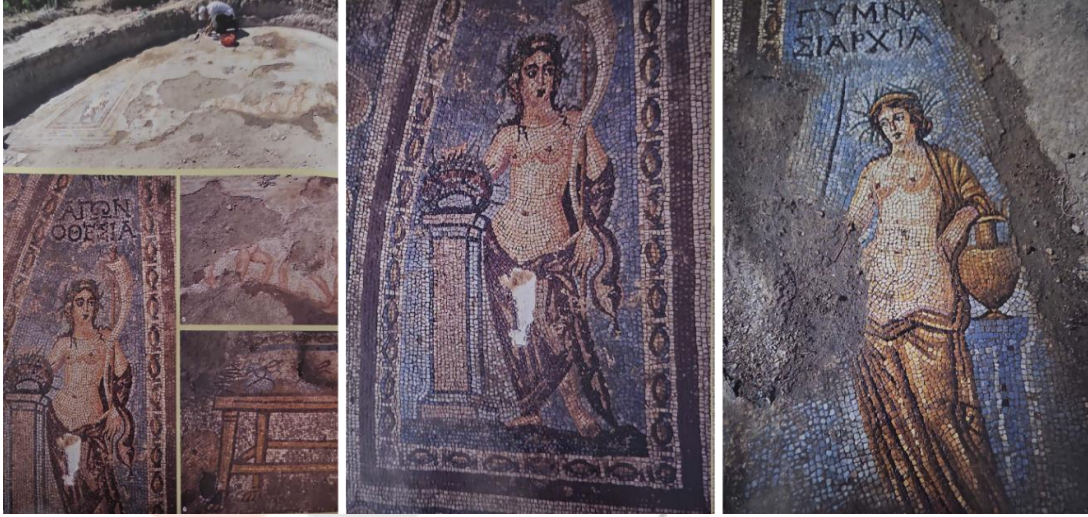


Görsel 9. “Deri Üzerine Mozaik Uygulama Aşamaları”, Kişisel Arşiv.

Yapılan bu çalışmada ise özellikle tekstil kumaşı kullanılarak mozaik tekniği ile yüzey oluşturma aşamalarını kapsayan giysi tasarım süreci örneklendirilmiştir. Bir giysi tasarım sürecinin akışına uygun olarak öncelikle ana teması mozaik sanatı olan bir hikaye fikrine karar verilmiş; tasarım sürecine ait hikaye panosu, manifesto yazımı, tasarım ve teknik çizimlerin yapılması, prototip denemeleri gibi aşamalardan sonra giysi üretimleri gerçekleştirilmiştir.

Hikaye temasında hazırlanan koleksiyon adı “Akmonia” olarak belirlenmiştir. Akmonia; Uşak’ın Banaz ilçesinde kurulmuş antik bir kenttir. Uşak’taki çoğu tarihi yer gibi Lidya Kral Yolu üzerindedir (Kültür Portalı, t.y.). 2000 yılında sit alanı olarak belirlenen ve yapılan çalışmalarla ortaya çıkarılan Akmonia kentinde yoğun miktarda mozaikli alanlar bulunmuştur (Görsel 10).

Hikaye panosunda görülen Tanrıça Tike mozaïği tasarımda kullanılacak mozaik eser olarak belirlenmiştir. Mozaik, Akmonia kentinin spor alanı (Gymnasion) olarak kullanıldığı düşünülen bölümünde yapılan çalışmalar sonucunda 150 cm boyunda, 75 cm eninde, üçgen formu renkli mozaikten yapılmış taban resmi olarak bulunmuştur (Yeniasir, 2013). Bulunan mozaiklerin desen yerleşiminde genel kompozisyonun her iki yanında simetrik iki kadın figürü, ortasında ise karşılıklı spor yapan altı sporcu gencin tasvir edildiği görülmektedir (Başgelen, 2000).



Görsel 10. Nezih Başgelen, “Akmonia Mozaikleri”.

Bulunan kadın figürlerinden bir tanesi kısa bir süre sonra eski eser hırsızları tarafından çalınarak yurt dışına kaçırılmış; ancak verilen uzun mücadeleler sonucu bulunarak şehre getirilmiş ve Uşak Arkeoloji müzesinde sergilenmeye başlanmıştır.

Koleksiyon hazırlama sürecinde “Akmonia” teması ile hikaye panosu hazırlanmıştır (Görsel 11).



Görsel 11. “Akmonia Koleksiyonuna Ait Hikaye Panosu”, Kişisel Arşiv.

Koleksiyon kapsamında hikaye panosundan esinlenerek yapılan tasarımlar arasından beş tanesi seçilmiş ve üretimleri gerçekleştirilmiştir (Görsel 12).

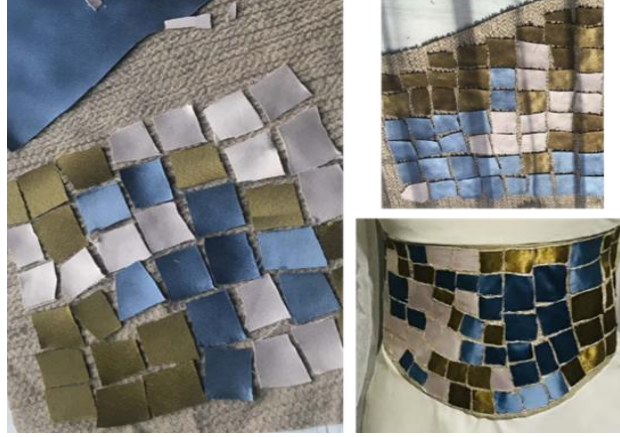


Görsel 12. “Akmonia Koleksiyonu Giysi Tasarımları”, Kişisel Arşiv.

Koleksiyon, mozaik sanatının görsel dilini çağdaş giysi tasarımlarına yansıtarak estetik ve kavramsal açıdan güçlü bir izlenim oluşturmaktadır. Tasarımlarda öne çıkan en belirgin unsur, mozaik panellerin kumaş yüzeyine aktarılmasıdır. Özellikle üst parçalarda kullanılan renkli, geometrik düzenlemeler, mozaik sanatının parçalı yapılarını ve düzenli asimetrisini temsil etmektedir.

Tasarımların dikimine geçmeden önce kumaş parçalarından mozaik görünümlü yüzey elde etme denemeleri yapılarak uygulanacak tekniğe ve kullanılacak malzemelere karar verilmiştir. Bu aşamada özellikle artık ve atık kumaş parçalarının kullanılması günümüz sürdürülebilirlik politikalarına katkı sunmaktadır.

Yapılan denemelerde alt zemini oluşturan ana kumaş üzerine küçük parçalar halinde kesilen kumaş parçaları özel solüsyonlarla yapıştırılarak mozaik görünümlü yüzeyler oluşturulmuştur (Görsel 13).



Görsel 13. “Kumaş Yüzeyine Mozaik Uygulama Aşamaları”, Kişisel Arşiv.

Koleksiyona ait giysi tasarımlarının detaylı görünümelerini gösteren tasarım paftaları hazırlanmıştır (Görsel 14). Tasarımlarda şifon, tül ve ince dokulu kumaşlar kullanılarak elde edilen transparan görüntü ve modellerde hakim olan katmanlı yapı, mozaiklerin ışıkla oynayan taşlı yüzeylerini çağrıştırmaktadır. Tasarımlardaki renklere bakıldığında pastel tonlarda lavanta, gök mavisi ve krem tonları, örnek alınan mozaik eserdeki renk dağılımını çağrıştıırken güncel trendlere de hitap etmektedir. Kullanılan renklerin yumuşak geçişlerle bir araya getirildiği kompozisyonlar, mozaik sanatının hem geometrik hem de organik yapısını dengelemiştir.



Görsel 14. “Akmonia Koleksiyonu Giysi Tasarımı Paftası”, Kişisel Arşiv.

Koleksiyondaki giysi tasarımları, estetik değerinin yanı sıra “kültürel sürdürülebilirlik” bağlamında da değerlidir. Mozaik sanatının geçmişle kurduğu bağ, bu giysi tasarımları aracılığıyla bugüne taşınmakta ve böylece kültürel miras çağdaş moda aracılığıyla yaşatılmaktadır.

7. Sonuç

Bu çalışma, mozaik sanatının tarihsel süreçte kazandığı estetik, teknik ve kültürel değerleri moda tasarımına yansıtarak, geleneksel bir sanat formunun çağdaş yüzey tasarımlarındaki etkisini sunmayı amaçlamıştır. Antik Dönem’den başlayarak günümüze kadar gelen mozaik sanatı; Roma, Bizans ve İslam coğrafyasında farklı biçimlerde uygulanan ve gelişen tekniklerle şekillenmiştir. 19. yüzyıldan itibaren sanatsal açıdan yeniden doğuş süreciyle birlikte çağdaş sanat ve tasarım alanlarında da uygulanan mozaik, yalnızca dekoratif bir öge değil, aynı zamanda kültürel değerlerin anlatım aracı olarak değerlendirilmiştir.

Mozaik estetiğinin geleneksel tekniklerinin, modern giysi tasarımlarına dönüşmüş örnekleri ünlü tasarımcıların eserlerinden yansımalarla örneklendirilmiştir. Ayrıca çalışmada, mozaik sanatının estetik biçimleri yapılan giysi tasarımları ile yeniden yorumlanmıştır. Kullanılan teknikler, hem yüzey tasarımında görsel bir zenginlik yaratmakta hem de sürdürülebilir üretim ilkeleriyle uyumlu bir tasarım anlayışı sunmaktadır. Bu kapsamda hazırlanan özgün giysi koleksiyonu, mozaik sanatının ritmik, geometrik ve sembolik karakterini taşıyan yüzey düzenlemeleriyle kültürel değerlerin anlatım biçimi haline gelmiştir. Koleksiyonda tercih edilen pastel renk paleti, transparan kumaş kullanımı ve asimetrik formlar; antik mozaiklerin zamansız estetiğini günümüz modasına entegre eden çağdaş bir tasarım dili geliştirilmesini sağlamıştır.

Sonuç olarak, bu çalışma mozaik sanatının yalnızca geçmişte kalan bir sanat formu değil, aynı zamanda çağdaş moda tasarımında ifade gücü yüksek bir estetik kaynak olduğunu ortaya koymuştur. Bu tür sanat-tasarım odaklı çalışmalar, kültürel mirasın korunması, yeniden yorumlanması ve geleceğe taşınması açısından önemli bir rol oynamaktadır. Aynı zamanda disiplinler arası bir bakış açısı sunarak, geleneksel sanat formlarının günümüz estetik anlayışıyla buluşturulabileceğini örneklendirmektedir.

Çalışma, mozaik sanatının kültürel ve estetik yönlerinin giysi tasarımına yansıtılması örneklerini ortaya koyarak, disiplinler arası bir yaklaşım sunmuştur. Bu bağlamda; geleneksel sanatların moda tasarımında daha yaygın kullanımı teşvik edilmeli, kültürel sürdürülebilirliğe katkı sağlayacak yeni tasarım projeleri desteklenmelidir. Sürdürülebilir moda anlayışıyla, geri dönüşüm teknikleri ve el işçiliği uygulamaları harmanlanarak yeni koleksiyonların oluşturulması teşvik edilmelidir. Mozaik gibi kültürel sanat formlarının, eğitimde uygulamalı projeler yoluyla genç nesillere aktarılması sağlanmalı; bu tür çalışmaların yaygın eğitime entegrasyonu hedeflenmelidir. Ayrıca, gelecekte yapılacak çalışmalarda farklı geleneksel sanat biçimlerinin moda tasarımıyla ilişkisi değerlendirilerek kültürel mirasın çağdaş yorumlarla yeniden ele alınması yoluyla alanın zenginleştirilmesi önerilmektedir.

Etik Komite Onayı: Gerekmemektedir

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Tek yazarlıdır.

Çıkar Çatışması: Yoktur

Finansal Destek: Yoktur

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Çalışmanın bilimsel içeriği, ve özgün katkıları tamamen yazar tarafından gerçekleştirilmiş olup; yalnızca metin yazım sürecinde metnin dil yönünden iyileştirilmesi ve kaynakça yazımının kontrolü gibi öneriler almak amacıyla ChatGPT adlı yapay zeka aracından sınırlı düzeyde destek alınmıştır.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: --

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: single author

Conflict of Interest: --

Financial Support: --

Artificial Intelligence Use Statement: In the preparation of this manuscript, limited support was obtained from the AI tool ChatGPT solely for improving the language and structure of the text. All scientific content, analysis, and original contributions were fully developed by the author.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Akdoğan, M. (2025). From mosaics to pixels: Reinterpretation of selected Zeugma mosaics. *Journal of Computational Design*, 6(1), 121-146. <https://doi.org/10.53710/jcode.1512877>
- Akıncı, S. (2022, April 14). Küçük parçalar, büyük dünyalar: Mozaik. İthaf Sanat. <https://www.ithafsanat.com/kucuk-parcalar-buyuk-dunyalar-mozaik/>
- Alpaslan, A. (2000). *Bizans mozaik sanatının Türk sanatı ve sanatçıları üzerindeki etkisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Başgelen, N. (2000). Çalınan geçmiş, yitirilen kültürel miras: Akmonia (Ahatköy) mozaikleri. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, (97), 23-25.
- Can, B., Gülbudak, Ö., & Gökler, B. M. (2017). 'Fusayfisâ' İslam mimarisinde mozaik. *Art-Sanat*, (7), 71-121.
- ChicMozaic. (2024). Unveiling the art of mosaic in fashion design: A transformative blend. ChicMozaic. https://www.chicmozaic.com/blogs/chicmozaic-blogs/mosaic-in-fashion-design?srltid=AfmBOoq207VJsZNzRs9UKTdTVAbiaMNLqr1qYWEx9V48C4aQ6_JgGNx, erişim tarihi: 10.04.2025
- Dimosaico. (t.y.). Terminoloji, <https://www.dimosaico.com/terminology/>, erişim tarihi: 01.04.2025.
- Dogan, B. G. (2023). Bizans'ın modayla buluşması: Geçmişin izleriyle modern moda koleksiyonları (E. Şahin, Ed.). *Söylenti Dergi*. Retrieved April 18, 2025, from <https://www.soylentidergi.com/bizansin-modayla-bulusmasi-gecmisin-izleriyle-modern-moda-koleksiyonlari/>
- Ercan, H. F. (2022). Malatya yöresinde bir sanat pratiği olarak mozaik kalıntıları. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 8(1), 161-174. <https://doi.org/10.22252/ijca.1113986>

- Erkan, O. (2006). *Mozaik sanatı ve büyük saray mozaikleri restorasyon çalışmaları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Maltepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Güzel Öztürk, S., & Sofuoğlu, H. Z. (2018). Ordu Kozören dokumaları ve günümüzdeki örnekleri. İçinde E. Koca & A. Manafıdızajı (Ed.), *İNFAD-III Uluslararası Sanat, Tasarım, Moda Kongresi tam metin kitabı* (ss. 62–73). İksad Yayınevi.
- Hakan, E. (2003). *Tarih öncesinden günümüze geleneksel ve çağdaş seramik mozaikler* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- İşgören, N., Bayburtlu, Ç., Öznaz, D., & Acar Büyükpehlivan, G. (2018). Moda tasarımcılarının takı tasarımı yaklaşımları. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 4(1), 48–69.
- Kaplan, M. (2019). Kahramanmaraş Germenicia mozaiklerinin konu ve uygulama teknikleri bakımından değerlendirilmesi. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (22), 141–150.
- Kavrakoglu, H. (t.y.). Tarih akışı içinde mozaik. <https://kavrakoglu.com/tarih-akisi-icinde-mozaik/> erişim tarihi: 25.03.2025
- Küplemez, B., & Güngör, M. C. (2023). Çağdaş seramik sanatında mozaik tekniği. *Görünüm*, (14), 41–60.
- Matera, A. (2017, September 27). Dior's spring 2018 show set was a mirrored grotto that took over the Musée Rodin garden. *Architectural Digest*. Retrieved March 2, 2025, from <https://www.architecturaldigest.com/story/diormirrored-set-to-debut-their-spring-2018-collection-in-paris>
- Ok, M. (2020). Bir esin kaynağı olarak giyim modasında mozaik tekniği. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(32), 1509–1525. <https://doi.org/10.12981/mahder.783182>
- Önsoy, D. (2021). *Anadolu'nun kültürel mirası mozaikler ve turizm* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk Bütow, N. (2020). Jan Vormann'ın mozaik sanatı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 691–701. <https://doi.org/10.35247/ataunigsed.778263>
- Pamuk, B., Erol, Ş., Sunerli Topan, E., & Yalçın, F. (2023). Uşak ili deri işletmelerinin “sürdürülebilirlik” kavramına bakış açıları ve işbirliği kapsamında deri yüzey tasarımında uygulama örnekleri. *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 4(6), 123–136.
- Sanatperver. (2021). Geçmişten günümüze mozaik teknikleri. <https://www.sanatperver.com/mozaik-yapim-teknikleri/>
- Terim, B. (2020). Özgür Masur'un ilk imza koleksiyonu Byzantium. <https://www.busetirim.com.tr/tr/moda/tasarimcilar/ozgur-masur-un-ilk-imza-koleksiyonu-byzantium>, erişim tarihi: 18.03.2025
- Typelish. (t.y.). Bizans estetiğinin günümüz tasarımlarına ilhamı. <https://www.typelish.com/b/bizans-estetiginin-gunumuz-tasarimlarina-ilhami-114179>, erişim tarihi: 05.04.2025
- Vogue. (2010). Alexander McQueen Fall 2010 Ready-to-Wear Collection. *Vogue Runway*. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen>, erişim tarihi: 18 Nisan 2025
- Wong, W. (1993). *Principles of form and design*. Wiley.
- Yıldırım, Ö. (2015). *Seramik sanatında mozaik tekniğinin uygulanması ve Eskişehir çağdaş seramik açık hava müzesi örneği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1.** Dimosaico. (t.y.). Mozaik Teknikleri, [Şema], https://cdn2.bigcommerce.com/server1000/c0ed0/product_images/uploaded_images/andamento.png?t=1405270941
- Görsel 2.** Chanel, (2011). “Paris–Byzance”, 2011 Pre-Fall, [Fotoğraf], https://assets.vogue.com/photos/55c6516f08298d8be2218751/master/w_2560%2Cc_limit/19fullscreen.jpg, http://farm6.static.flickr.com/5284/5277748965_1dba4d3b94.jpg, <https://www.soylentidergi.com/wp-content/uploads/2023/06/17fullscreen.jpg>.
- Görsel 3.** Alexander McQueen, (2010-2011). “Angels and Demons”, [Fotoğraf], <https://www.soylentidergi.com/wp-content/uploads/2023/06/04fullscreen.jpg>, http://gangster.squarespace.com/storage/alexander-mcqueen-fall-2010-08.jpg?__SQUARESPACE_CACHEVERSION=1268225202618
- Görsel 4.** Dolce & Gabbana, (2013). 2013 Sonbahar/Kış Koleksiyonu, [Fotoğraf], <https://vogue.com.tr/defile/dolce-gabbana-2013-2014-sonbaharkis-cekim-arkasi?p=13>, <https://www.soylentidergi.com/wp-content/uploads/2023/06/DOL0016.1366x2048.jpeg>, <https://vogue.com.tr/defile/dolce-gabbana-2013-2014-sonbaharkis-cekim-arkasi?p=10>
- Görsel 5.** Dolce & Gabbana, (2013). 2013 Sonbahar/Kış Koleksiyonu Aksesuar Örnekleri, [Fotoğraf], <https://vogue.com.tr/detay/dolce-gabbana-2013-2014-sonbaharkis-detay?p=32>, <https://vogue.com.tr/detay/dolce-gabbana-2013-2014-sonbaharkis-detay?p=11>, <https://vogue.com.tr/defile/dolce-gabbana-2013-2014-sonbaharkis-cekim-arkasi>
- Görsel 6.** Özgür Masur, "Byzantium Koleksiyonu", [Fotoğraf], <https://www.busetirim.com.tr/upload/default/2020/2/6/ozgurmansurdefle2.jpg>, <https://www.busetirim.com.tr/upload/default/2020/2/6/ozgurmansurdefle3.jpg>
- Görsel 7.** Dior, (2018). 2018 İlkbahar/Yaz Koleksiyonu Sunum Sahnesi, [Fotoğraf], [https://media.architecturaldigest.com/photos/59cbb974d8e8323d945a99dd/2:1/w_1280,c_limit/DIOR_RTW%20SS18_SCENOGRAPHY%20%C2%A9%20Adrien%20Dirand%20\(4\).jpg](https://media.architecturaldigest.com/photos/59cbb974d8e8323d945a99dd/2:1/w_1280,c_limit/DIOR_RTW%20SS18_SCENOGRAPHY%20%C2%A9%20Adrien%20Dirand%20(4).jpg)
- Görsel 8.** Deri Yüzey Üzerine Mozaik Tekniği İle yapılan Giysi Tasarımları, [Fotoğraf], Kişisel Arşiv.
- Görsel 9.** Deri Üzerine Mozaik Uygulama Aşamaları, [Fotoğraf], Kişisel Arşiv.
- Görsel 10.** Başgelen, N. (2000). Akmonia Mozaikleri. [Fotoğraf], Çalınan Geçmiş, Yitirilen Kültürel Miras Akmonia (Ahatköy) Mozaikleri. Arkeoloji ve Sanat Dergisi, (97), s.24
- Görsel 11.** R. Feyza Filiz (t.y.). Akmonia Koleksiyonuna Ait Hikaye Panosu, [Fotoğraf], Kişisel Öğrenci Çalışmaları Arşivi.
- Görsel 12.** R. Feyza Filiz (t.y.). Akmonia Koleksiyonu Giysi Tasarımları, [Fotoğraf], Kişisel Öğrenci Çalışmaları Arşivi.
- Görsel 13.** R. Feyza Filiz (t.y.). Kumaş Yüzeyine Mozaik Uygulama Aşamaları, [Fotoğraf], Kişisel Öğrenci Çalışmaları Arşivi.
- Görsel 14.** R. Feyza Filiz, (t.y.). Akmonia Koleksiyonu Giysi Tasarımı Paftası, [Fotoğraf], Kişisel Öğrenci Çalışmaları Arşivi.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

The art of mosaic, which has survived from ancient times to the present day, is a striking element in art history due to the visual expressive power of surfaces created by combining small pieces of stone, ceramic, and glass in various forms of expression. Throughout history, mosaics have served both a decorative function and as a tool reflecting the symbolic language of the period. Like any art form, mosaic is a powerful visual expression tool and has sometimes played an active role as a creative source of inspiration in the clothing design process for fashion designers.

Purpose

This study examines the historical and aesthetic characteristics of mosaic art from an art history perspective, exploring how this traditional art form is used as a surface design element in the clothing design process.

Historical Development of Mosaic Art

To understand its historical origins and comprehend the transformation of this art form over time, the study touches upon the historical development of mosaic art under the headings of ancient mosaics, mosaic art in the Byzantine and Islamic worlds, and mosaic art in the modern era. The study examines the elements of color, rhythm, repetition, and order used in mosaic art, which is as rich in formal and semantic dimensions as it is in historical development, and emphasizes that the formal structure of mosaic surfaces paves the way for creative transformations in fashion design.

Mosaic art, which is divided into different types according to the materials used, demonstrates that it is a vibrant discipline not only in art history but also in the contemporary art and design world. The literature review highlights various studies that emphasize how mosaic art has been reevaluated in different disciplines and how it is used in current applications.

Traces of Mosaic Art in Fashion Design

The section on traces of mosaic art in fashion design provides examples of traditional mosaic aesthetics transformed into modern clothing designs, illustrated with reflections from the works of famous designers. In this context, examples include Chanel's 2011 Pre-Fall "Paris –Byzance" collection, Alexander McQueen's "Angels and Demons" (2010-2011) collection, Dolce & Gabbana's 2013 Fall/Winter collection, and Turkish designer Özgür Masur's "Byzantium" collection.

Mosaic-Inspired Clothing Design Applications

The final section of the study focuses on how historical heritage can be transferred to contemporary clothing design through a clothing design process inspired by the aesthetic and technical characteristics of mosaic art, a cultural art form. In line with the flow of the clothing design process, a story idea with mosaic art as the main theme was first determined; then, following stages such as creating a storyboard, writing a manifesto, making design and technical drawings, and conducting prototype trials, the garments were produced. Information is provided about the design and production process of the collection, which consists of five clothing designs determined as the story theme "Akmonia." The collection creates a strong impression, both aesthetically and conceptually, by reflecting the visual language of mosaic art in contemporary clothing designs. The most distinctive feature of the designs is the transfer of mosaic panels onto the fabric surface. The colorful, geometric patterns used, especially on the upper parts, represent the fragmented structure and regular asymmetry of mosaic art. Before proceeding to the sewing stage, experiments were conducted during the prototype application phase to achieve a mosaic surface, and decisions were made regarding the techniques to be applied and the materials to be used.

The clothing designs in the collection are valuable not only for their aesthetic qualities but also in the context of "cultural sustainability." The connection between mosaic art and the past is carried into the present through these clothing designs, thus keeping cultural heritage alive through

contemporary fashion. Furthermore, the use of waste fabrics to create the mosaic pattern in the collection represents the “environmental sensitivity” of the work.

Conclusion

In conclusion, this work demonstrates that mosaic art is not only an art form of the past, but also a powerful aesthetic source in contemporary fashion design. Such art-design-oriented works play an important role in the preservation, reinterpretation, and transmission of cultural heritage to the future. Furthermore, it exemplifies how traditional art forms can be combined with contemporary aesthetic sensibilities through an interdisciplinary approach.



19/11/2025

26/12/2025

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.88453>

Muhammet İNCEAĞAÇ¹

Kurumsal Kimlik Tasarımı Bağlamında Mitolojinin Resmî Kurum Logolarına Yansımaları ve Göstergebilim (Semiyotik) Açısından İncelenmesi

Özet

Grafik tasarımın temel çalışma konularından biri olarak, pek çok konuyla bağdaştırılabilir yapısıyla kurumsal kimlik tasarımı da mitolojik simgelerin kendini en iyi ifade ettiği unsurlar olan logoları, kendi bünyesinde barındıran görsel iletişimin yapı taşlarındandır. Dolayısıyla zaman içerisinde değişen tasarım anlayışını incelemenin etkili yollarından biri de tasarıma konu olan mitolojik logoları göstergebilim açısından ele almaktır. Araştırmanın amacı, mitolojiden esinlenilerek tasarlanmış resmî kurum logolarını araştırmak ve mitoloji kaynaklı bu logoları göstergebilimsel açıdan incelemektir. Çalışma nitel araştırma yöntemlerinden temel nitel araştırma deseni kapsamında yapılmıştır. Araştırmadaki veriler, göstergebilim analizi ve betimsel analiz kullanılarak incelenmiştir. Bu bağlamda logolar, ‘gösterge, gösteren ve gösterilen’ boyutlarıyla hem betimsel olarak hem de kodlama yoluyla tablolastırılarak ifade edilmiştir. Araştırma Türkiye resmî kurum logoları ve Türk mitolojisi ile sınırlandırılmıştır. Araştırmanın sonucunda, kurumsal kimlik bağlamında tasarlanan resmî kurum logolarının, mitolojiden esinlenerek ortaya çıkarılmış olduğu, mitolojik unsurların bazı logolarda ‘şekil ve biçim açısından orijinali ile birebir’, bazı logolarda ‘orijinaline sadık bir şekilde soyutlanarak’, bazı logolarda ‘yeniden yorumlanmış olduğu ve tasarıma yeni eklemeler’ yapılarak, bazı logolarda ‘tamamen soyut bir şekilde’, bazı logolarda ‘kendine özgü yeni bir tasarım anlayışıyla’, bazı logolarda ise ‘kendine özgü bir üslup ile stilize edilerek’ tasarlanmış olduğu görülmektedir. Ayrıca mitolojik sembol ve unsurların en fazla üniversite logolarında kullanıldığı, bu sembol ve unsurlardan en çok ‘çift başlı kartal’ figürünün kullanıldığı, bazı kurum logolarında ‘hayat ağacı’ motifinin kullanıldığı ve Türk mitolojisine ait sembol ve unsurların birden fazlasının aynı logoda kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmanın göstergebilim incelemesi sonucunda ise; kendi içinde bütünlük sağlayan, tek renk, iki renk, en çok da üç renkten oluşan sade ve akılda kalıcılığı yüksek logo ve amblem tasarımlarının kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Çalışma kapsamında, logoların ‘gösterge, gösteren, gösterilen’ boyutlarının anlamsal kodlamasında en çok ‘Türklük vurgusu, Türk Kültürü, Türk Bayrağı, güç, hakimiyet, vatan, var oluş, yaşam döngüsü, resmiyet, bağımsızlık’ gibi çoğunlukla Türk milletinin gücü, inancı ve sanatına dair, milli ve manevi değerlerine yönelik anlamlar ifade edildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kurumsal kimlik tasarımı, mitoloji, logo, göstergebilim.

The Reflections of Mythology on Official Institutional Logos in The Context of Corporate Identity Design and Its Analysis in Terms of Semiotics

Abstract

As one of the fundamental subjects of graphic design, corporate identity design, with its structure that can be associated with many topics, is one of the building blocks of visual communication that incorporates

¹ Dr. Öğr. Üyesi. Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, minceagac@kastamonu.edu.tr, Orcid: 0000-0001-6175-367X

logos, which are the elements that best express mythological symbols. Therefore, one of the effective ways to examine the changing design approach over time is to consider the mythological logos that are the subject of design from a semiotic perspective. The purpose of the research is to investigate official institution logos designed with inspiration from mythology and to examine these mythology-based logos from a semiotic perspective. The study was conducted using the qualitative research method known as the 'basic qualitative research design'. The data from the study were analyzed using semiotic analysis and descriptive analysis. In this context, logos are expressed by tabulating them both descriptively and by coding with their 'indicator, indicating and shown' dimensions. The research is limited to Turkish official institution logos and Turkish mythology. The results of the research show that official institution logos designed in the context of corporate identity were inspired by mythology. In some logos, mythological elements were abstracted 'in a manner faithful to the original in terms of shape and form', in some logos 'abstracted while remaining faithful to the original', some logos 'reinterpreted and with new additions to the design', some logos 'completely abstract', some logos 'with a unique new design approach', and some logos 'stylized with a unique style'. Furthermore, it was concluded that mythological symbols and elements are most frequently used in university logos, with the 'double-headed eagle' figure being the most commonly used symbol or element, the 'tree of life' motif being used in some institutional logos, and multiple symbols and elements from Turkish mythology being used in the same logo. The semiotic analysis of the research revealed that simple, and highly memorable logo and emblem designs consisting of a single color, two colors and most commonly three colors, which provide internal coherence, are used. Within the scope of the study, it was concluded that in the semantic coding of the 'indicator, indicative, indicated' dimensions of the logos, the meanings related to the strength, belief and art of the Turkish nation, such as 'emphasis on Turkishness, Turkish Culture, the Turkish Flag, power, sovereignty, homeland, existence, life cycle, formality, independence' are mostly expressed for national and spiritual values.

Key words: Corporate identity design, mythology, logo, semiotics.

GİRİŞ

Grafik tasarım içerik olarak oldukça kapsamlı bir disiplin alanıdır. Kurumsal kimlik tasarımı grafik tasarımın temel çalışma konularından biridir. Kurumsal kimlik tasarımı öncelikle bir kurumun logosunu temsil eder ve pek çok konuyla bağdaştırılabilir. Kurumsal açıdan oluşturulacak olan bir logo veya logonun içeriğini oluşturan amblem tasarımı kaynağını her konudan alabilir.

Logolar, bir ürün veya hizmetin markalaşmasının ve bir şirket veya kurumun kurumsal kimliğinin önemli bir parçasını oluşturur (Morgan, 1999). Kurumsal kimlik unsurları, logo, amblem gibi kurum ya da kuruluşların görsel kimliklerini oluşturan grafik tasarımı ürünleridir. Aslında bahsi geçen unsurlar, görsel kurumsal kimliği oluşturan elemanlardır. Tarihsel süreçte bakıldığında, antik dönemlerde yer alan çömleklerin altındaki işaretlerde, padişah tuğralarında, şehir sembollerinde, kraliyet armalarında ilk örneklerine ait izler bulabiliriz (Pehlivan Baskın, 2020).

Grafik tasarımın temel alanlarından biri olan kurumsal kimlik tasarımı, bir markanın görsel iletişimi üzerinde çalışır ve kurumun ya da markanın iletmeyi istediği özelliklerini görsel bir bütün olarak hedef kitesine ulaştırmayı hedefler (Taşcıoğlu, 2020). Bir kuruluşun kurumsal kimliği, kuruluşun ne olduğunu, neyi temsil ettiğini ve ne yaptığını ifade eder (Topalian, 1984). Bir kuruluşun ya da bir kamu kuruluşunun temsili, görünürlüğü ve bilinirliği noktasında logo büyük bir önem arz etmektedir. Bu nedenle logo kurum ve kuruluşların imajını ve kurum kültürünü de yansıtmaktadır (Bilirdönmez ve Şahin, 2019). Dolayısıyla logoların, kurumsal kimliğin ifade gücünün en önemli destekçisi olduğu ve bu desteğin gücünü artıran unsurun logolarda yer alan amblem tasarımları olduğu söylenebilir.

İnsanlık, her zaman güçlü bireyselliği, gururu, sadakati ve sahiplenmeyi ifade etmek için semboller kullanmıştır. Sembollerin gücü her daim gizemli ve anlaşılması zordur. Basit bir şekil ister bir bayrağın üzerinde, ister taşta kazınmış, ister cep telefonunun ekranında olsun, anında hatırlamayı tetikleyebilir ve duyguları uyandırabilir (Wheeler, 2006). Görsel kimlik, anında tanınan ve kurumun özünü yansıtan tutarlı bir imgedir (Ambrose ve Harris, 2017).

Amblesmler, ürün ya da hizmet üreten kuruluşlara kimlik kazandıran ve sözcük özelliği göstermeyen, soyut ya da nesnel görüntülerle veya harflerle oluşturulan simgelerdir (Becer, 2018). Logo tasarımında yer alan imgeler, sembol ve şekilsel bir görsel içeriyorsa buna amblem denir. Amblem tasarımı logonun içerisinde var olan görsel resimler olarak tanımlanabilir. Amblesmler logoların içerisinde yer alarak bir kurum veya kuruluşu ait kurumsal kimlik tasarımının ayrılmaz bir parçasıdır. Yani kurumlar kurumsal kimlik tasarımı oluşturma süreçlerinde tasarlanan logolarında grafik tasarım ürünlerinden olan amblemlerden yararlanarak kendi kurumsal kimliklerini görsel olarak ifade etmektedir. Amblesmler içerisinde sembol, şekil, imge, ikon, vb. grafiksel olarak görsel unsurlar barındırır ve bu sayede bir kurum ya da kuruluşun sembolik olarak akılda kalıcılığı sağlanmış olur. Kurumsal kimlik tasarımları açısından logo tasarımlarında bir ambleme sahip olan logolar, sembolik veya simgesel olarak temsili bir grafiksel görsel unsur olarak tanınır.

Grafik tasarım semboller sanatıdır. Grafik tasarımcı, kısa sürede yoğun ve kavramsal bir iletiyi iletme işlemini görsel bir yapıda tasarlarken, aynı zamanda evrensel bir niteliğe sahip olan sembolik yaklaşımlardan faydalanır. Bu yaklaşımlar, kültürlerarası etkileşimler oluşturabilir, akılda kalıcıdır ve daha kolay hatırlanabilir (Uçar, 2004). Evrensel niteliğe sahip olan sembolik yaklaşımlar ve kültürlerarası etkileşim oluşturan sembolik logoların dikkat çekici çalışma konularından biri mitolojiden esinlenilerek oluşturulmuş logolardır.

Yüzyıllar boyunca mitoloji dikkat çeken bir konu olmuştur. Sanatsal bağlamda özellikle Rönesans ve Barok dönemi resim ve heykellerinde mitolojik konuların tasvir edildiği görülmektedir. Son birkaç yüzyıl içerisindeki Çağdaş Sanat kuramlarına yönelik eserler incelendiğinde ise durumun çok daha farklı seyrettiği söylenebilir. Günümüzde yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmeler doğrultusunda, sanat ve tasarım ürünlerindeki esin kaynakları farklılaşmaya başlamış, sanat ve tasarım anlayışı değişmiş ve tasarımın teknolojiyle birleşmesiyle birlikte tasarım anlayışı da farklı bir yönde dönüşmüştür. Tüm bu değişen tasarım anlayışını incelemenin etkili yollarından biri de tasarıma konu olan mitolojik logoları göstergebilim açısından ele almaktır.

Göstergebilimin (semiotics), işaretleri inceleyen bilim dalı olduğunu, insanların kelimelerden, seslerden ve resimlerden anlamı hangi yolları kullanarak çıkarttıklarını açıklamaya çalıştığını belirten Ambrose ve Harris (2019), pek çok sanat yapıtı ve tasarım ürününün çok katmanlı bilgileri iletebilmek için sembolik göndermelere ve işaretlerin yardımına başvurduğunu ifade etmektedir. Göstergebilim, iletişimin nasıl çalıştığıyla, kültür ve dil sistemleriyle ve özellikle gerçeklik, kültür ve semiyotik sistemin yapısal ilişkisiyle ilgilenir (Fiske, 1990). Semiyoloji Barthes (1991)'a göre, anlamları içeriklerinden ayrı olarak incelediği için biçimlerin bilimi olarak adlandırılır. Ambrose ve Harris (2017), tasarımcıların iletişim kurmak için imgeleri kullandığını ve imgelerin semiyotik ilkelere tabi tutulduklarında bir grafik aracın ilk bakışta görüldüğünden fazlası haline gelebildiğini ifade eder. Ayrıca imgenin türü, tarzı ve sunumunun, niteliği ve üretiminin tasarıma yeni katmanlar ekleyerek onun içerisinde bulunduğu bağlama yeni anlamlar kazandırabildiğini belirtir.

Kurumsal ve akılda kalıcılığı yüksek bir logo tasarımının aynı zamanda özgün ve nitelikli bir grafik tasarım ürünü olması gereklidir. Dolayısıyla kurumsal kimlik oluşturulurken logonun niteliği ve akılda kalıcılığının oluşması için çok sayıda fikirden esinlenmek mümkündür. Kurumsal bir logonun oluşması için öncesinde derinlemesine araştırma ve tasarımsal çalışma yapmak gerekir. Oluşturulacak olan logo tasarımı fikri, bir ülkenin veya bölgenin tarihi bir yapısından, şehrin bir sembolünden, anlatılan bir hikayeden, sosyal ve kültürel yaşantının herhangi bir kesitinden kaynağını alabilir. Kısaca, logo tasarımı oluşum sürecinde, toplum tarafından kabul görmüş pek çok unsur bu sürece fikren katkı sayılabilir. Bu çalışmanın içeriğinde yer alan mitolojik unsurları ifade eden kurumsal logo tasarımlarının ortaya çıkışı da bu tarz bir fikir bulma sonucundaki etkileşim doğrultusunda oluşturulduğu düşünülmektedir.

Tasarımcıların yaratıcı düşünce gücünü aktarmak amacıyla, tasarımcılara ilham kaynağı olan pek çok disiplin alanı mevcuttur. Farklı bir disiplin türü olan mitoloji de söz konusu disiplinlerden sadece biridir. Grafik tasarım alanında mitolojiden esinlenilerek oluşturulmuş logo ve amblem

çalışmalarının mevcut olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda, mitolojik hikayelerin günümüz tasarım anlayışı kapsamında tasarlanan logolarda esin kaynağı olması çalışmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Kurumsal kimlik oluşturma açısından her kurumun logosu akılda kalıcılığı yüksek, sade ve anlaşılabilirliği kolay olmalıdır. Tasarımcıların, imge ve sembollerden bu doğrultuda yararlanması faydalı olacaktır. Her logonun amblemi yoktur. Logotype şeklinde de logolar olabilir. Fakat bu araştırmada, mitolojiden esinlenilerek oluşturulan ambleme sahip logo tasarımları incelenmiştir.

Mitoloji ve Logo Tasarımı İlişkisi

Mitolojiyi gerçeküstü efsanevi hikayeler olarak tanımlayabiliriz. Dünyanın çeşitli coğrafyalarında o bölgeye ve kültüre özgü farklı mitolojik hikayeler vardır. Değişik kültürleri sembolize eden mitolojik hikayeler, Türk mitolojisi, Antik Yunan mitolojisi, Roma mitolojisi, Afrika mitolojisi, Hint mitolojisi, Mısır Mitolojisi vb. gibi kapsamda çeşitlenmekte ve nesilden nesile kültür taşıyıcılığı yaparak aktarılmaktadır.

Mitoloji sözcüğünün aslında ‘mitosları inceleyen bilim’ anlamında kullanılması gerektiğinin altını çizen Powell (2018), gündelik kullanımda mitolojinin bir bilim dalına değil de mitosların kendisine ya da belli bir grup mitosa karşılık olarak kullanıldığını belirtmektedir. Ayrıca, Yunan ve Roma mitoslarının da sıklıkla ‘klasik mitoloji’ olarak anıldığını ifade etmektedir. Kısaca tanımlamak gerekirse Sears (2020)’a göre mit (söylence), çok daha derin nitelikler taşıyan kısmen kurgu kısmen gerçek bir öyküdür. Leeming (2022), mitolojinin belirli kültürlerin toplanmış mitlerini ifade ettiğini belirtir. Morford ve Lenardon (2003) ise, mitlerin genellikle fiziksel, duygusal ve psikolojik konuları yalnızca gerçekçi olarak değil, mecazi olarak da açıklamaya çalıştığını belirtir.

Kültürel bir altyapıya sahip olan mitoloji ve mitoloji dahilinde yer alan sembollerin bir yandan kültürel aktarım sağlarken yani değişmezliğin aktarım görevini üstlenirken, diğer yandan da değişim ve dönüşüme ayak uydurarak geçmişle günümüz arasında kültürel bir köprü niteliği taşıdığı söylenebilir.

Herhangi bir konuşulan dil gibi, sembololojinin görsel dilinin de her zaman gelişmekte olduğunu ancak yakın zamana kadar bu evrimin genellikle oldukça yavaş olduğunu belirten Fishel ve Gardner (2011)’a göre, medyanın hızı ve yayılımı arttıkça her geçen gün yeni potansiyel semboller doğmaktadır. Amblem, logo ve ticari markaların simgeleme özelliklerinin, işlevleriyle doğru orantılı olduğunu belirten Becer (2018), simgesel olanın, sözel olana göre daha az şartlandırıcı olduğunu ve kısa sürede algılanan ama uzun süre akılda kalan simgelere geniş anlamlar yüklenebildiğini ifade etmektedir.

Mitolojik simgelerin kendini en iyi ifade ettiği unsurlar logolardır. Öyle ki tasarımcılar logoların bu görevinin önemini ne derece fark ederse o kadar ifade dili yüksek logo tasarımları yapacaktır. İster ikon, ister sembol, ister simge vb. işaret kullanımı yoluyla, mitolojik simgeler, kurumların kimlikleri üzerindeki etkilerini devam ettirecektir.

Logolar, bir şirketin, ürünün, hizmetin ya da tüzel yapının karakterini temsil eden grafik sembollerdir (Ambrose ve Harris, 2019). Logoyu, harf biçimleri veya logotype kullanımı yoluyla bir kurum, firma veya marka için tasarlanan tanımlayıcı amblem, sembol, işaret veya ikon olarak tanımlayan Wigan (2019), grafik logo tasarımlarının, markaları somutlaştırarak anında tanınırlık sağladığını ve ayrıca ideogramların (işaret, ikon, amblem veya semboller) logotype ile birlikte kullanılarak kültür ve dilleri aşan iletişim imkanı sunduğunu belirtir. Sembol ve şekil logolarının, her zaman gelişen tasarım kategorileri olduğunu ifade eden Fishel ve Gardner (2011), tarihlerin ve gelişimlerin köklü bir şekilde anlaşılmasının, günümüz tasarımcısının araçları yalnızca daha güvenle kullanmasını değil, aynı zamanda daha yaratıcı bir şekilde kullanmasını sağladığını vurgulamaktadır.

Yaşamın bir parçası olarak süregelen bir devinimi ve bilgi aktarımını üstlenen sembollerin, kimi zaman somut kimi zamanda soyut biçimlerle karşımıza çıktığını belirten Uçar (2004), süsleme sanatlarında gördüğümüz lale, ağaç, kuş ve balık gibi motiflerin yanı sıra, soyut bazı formlar,

dokular, bordürlerin sembolik anlamlar taşıdığını ifade etmektedir. Bununla birlikte, sembollerden yoksun bir dünyanın, kuşkusuz derinlikten ve anlamdan yoksun sığ bir dünya olduğunu, bu nedenle dünya üzerindeki her türlü felsefi derinliğe sahip inanış, öğreti ve yaklaşımın sembollerle örüldüğünü ve sembollerin halk kültürünün, sanatının ve mitolojinin vazgeçilmez öğelerinden olduğunu vurgulamaktadır.

Sanat ve tasarımın insanların iletişim kurmalarında oldukça etkili bir role sahip olduğu düşünüldüğünde, mitolojik hikaye ve kahramanları ifade eden simge ve logoların, nesillerce aktarımı sağlanan kültürün iletişim görevini açıkça üstlendiği söylenebilir.

Öyle ki bu bağlamda Fishel ve Gardner (2010), bir logo tasarımında mitolojik karakterleri kullanmanın ortak noktasının, izleyicinin geçmişini hikaye ve hafıza yoluyla çekip günümüze bağlaması olduğunu ve bunun insanların zaten sahip oldukları bilgiyi kullanarak onları kimliğe çektiğini ifade etmektedir.

Tasarımcılar anlam aktarımı için çeşitli yöntemlere, çoğu zaman ortak kültürel normlar, değerler, tarih ve dile başvururlar. Sembollerin ve tarihi kahraman figürlerin kullanımıyla bakış açısının veya belirli niteliklerin vurgulanması ve temsili, nostalji ve retoriğe birer örnektir (Ambrose ve Harris, 2017). Bu çalışma kapsamında, retorik olan ve Türk mitolojisinden esinlenilerek yapılmış resmî kurumlara ait logolar göstergebilim analizi yapılarak incelenmiştir.

Göstergebilim araştırma sürecinde kültürel içeriklere ilişkin farklı veri formlarından bahsedilebilir. Örneğin hem yazın hem görsel sanatlar açısından sanatsal bağlamda, kültüre ait olan katılımcıların görüşleri, araştırma konusuna ilişkin kanıtlar ya da farklı disiplinler tarafından (tarih, politika, sanat vb.) ortaya konulan bulgular araştırma olasılıklarını genişletir. Ayrıca bu tür araştırmalarda araştırmacının kendisine ait alt yapıyı, motivasyonu, araştırmaya olan ilgisini içeren kişisel bileşenleri araştırmaya yansıtmaya önem vermesi gerekir (Smith-Shank, 2018). Bu doğrultuda, Türkiye'deki resmi kurumların logolarında sıklıkla kullandığı Türk mitolojisine ait simge ve sembollerin nasıl bir anlam çağrıştırdığı, ne anlama geldiği, hangi kurumlarda kullanıldığı ve tasarım yönüyle nasıl ele alındığı soruları, bu çalışmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Bu yönüyle araştırmanın, alan yazına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı kapsamında temel nitel araştırma deseni ile yürütülmüştür. Araştırmada, Türk mitolojisinden esinlenilerek tasarlanmış resmî kurum logolarının anlamsal ve kültürel boyutlarının ortaya konulması amaçlanmıştır. Araştırmanın verilerini, güncel olarak kullanımda olan resmî kurumların kurumsal kimlik kapsamındaki logoları oluşturmaktadır.

Nitel araştırma yaparken sık kullanılan altı yaklaşımı 'temel nitel araştırma, fenomenoloji, gömülü (örtük) teori, etnografi, öyküsel analiz ve eleştirel nitel araştırma' başlıklarıyla tanımlayan Merriam (2023), temel nitel çalışmaların bütün disiplin ve uygulama alanlarında görülebildiğini ve en yaygın nitel araştırma desenin temel nitel araştırma ve yorumsamacı nitel araştırma deseni olduğunu belirtmektedir. Ayrıca herhangi bir araştırmacının, diğer araştırma desenlerini değil ama nitel bir araştırma çalışması yapabileceğini vurgulamaktadır.

Çalışmada kullanılan göstergebilim analizi ve betimsel analiz ile ayrıntılı bilgilendirmeye verilerin analizi başlığı altında yer verilmiştir.

Araştırmanın konusu kapsamında, mitolojik unsur olarak çok sayıda logo ve amblem tasarımıyla karşılaşmak mümkün olduğu için araştırmanın evrenini, Türk mitolojisinden esinlenilerek tasarım haline dönüştürülen, Türk mitolojisine ait simge ve sembollerini görünür bir şekilde içeren logolar oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise Türkiye'deki resmî kurumlara ait mitolojik simge ve sembol içeren kurumsal logolar oluşturmaktadır.

Türk mitolojisinden yararlanılmış pek çok resmî kurum logosu mevcuttur. Mevcut olan tüm logolara yer vermenin mümkün olmaması bakımından ilçelerdeki resmî kurumlara, kurumların alt

birimlerine ait Türk mitolojisinden yararlanarak tasarlanan logolara yer verilmemiştir. Bu nedenle çalışma Türk mitolojisine ait unsurları içerisinde barındıran logolara sahip Türkiye geneli il merkezlerindeki resmî kurumlar ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmaya ait görseller veri niteliği taşımakta olup, görsel tarama yapılarak elde edilmiştir. Çalışma kapsamında veriler, kurumların resmî internet sitelerine ulaşarak ve alan yazın incelenerek toplanmıştır.

Verilerin Analizi

Çalışmadaki verilerin analizi aşamasında, Türk mitolojisine ait mitolojik unsur ve karakterlerin kullanıldığı logo ve amblemler tespit edilerek, mitolojik logolardaki görseller hem betimsel olarak hem de grafik tasarım bağlamında ‘gösterge, gösteren ve gösterilen’ boyutlarıyla kodlama yoluyla tablolastırılarak ifade edilmiştir. Çalışmadaki veriler çoklu nitel veri analizleri kullanılarak incelenmiştir. Veriler betimsel analiz ve göstergebilim analizi kullanılarak analiz edilmiştir.

Bütün nitel araştırmalar anlamın nasıl inşa edildiğiyle, insanların hayatlarını ve dünyalarına nasıl anlamlandırdıklarıyla ilgilidir. Temel nitel araştırmanın öncelikli amacı anlamları açığa çıkarmak ve yorumlamaktır (Merriam, 2023).

Yıldırım ve Şimşek (2016) betimsel analizin amacının, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmak olduğunu altını çizer. Bu amaçla elde edilen verilerin, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlendiğini belirtir. Sonrasında ise yapılan bu betimlemelerin açıklandığını ve yorumlandığını, neden-sonuç ilişkilerinin irdelendiğini ve birtakım sonuçlara ulaşıldığını ifade etmektedir. Bu bağlamda ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulmasının da araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında yer alabileceğini belirtmektedir.

Araştırma süreçlerinde kültüre ait bir olay ve kavramı anlamaya ilişkin sosyal ve görsel göstergebilim stratejilerini kullanmanın, araştırmayı geliştirdiğini belirten Smith-Shank (2018)’a göre, göstergebilimsel açıdan kodların ya da düşüncelerin görüngüler çerçevesinde incelenmesi ve vurgulanarak tanımlanması, kavramlar ve uygulamalar arasındaki kesişimi sorgulamayı olanaklı hale getirir ve araştırmacının araştırmaya katkısı ve araştırmanın araştırmacıya katkısına ilişkin bilişsel düzeyde etkili bir birliktelik sağlar.

Herhangi bir göstergebilim, gösteren ve gösterilen olmak üzere iki terim arasında bir ilişki varsayar. Bu ilişki, farklı kategorilere ait nesnelerle ilgilidir ve bu nedenle eşitlik değil, eşdeğerlik ilişkisidir. Gösterenin gösterileni ifade ettiğini söyleyen yaygın söylemin aksine, herhangi bir göstergebilim sisteminde iki değil, üç farklı terim vardır. Dolayısıyla gösteren, gösterilen ve ilk iki terimin çağrışımsal toplamı olan işaret vardır (Barthes, 1991).

Genel olarak göstergebilim işaretlerin anlamı üzerine odaklanır, çağdaş imgeler içinde ve toplumun hiyerarşik görünümü içinde gömülüdür. Göstergebilim çalışmaları bütün kültürel ürün ve süreçlere ilişkin anlamlar oluşturan işaretler dizgisi ile ilgilenir (Duncum, 2018). Mitlerde, üç boyutlu model: gösterge, gösterilen ve işaret vardır. Ancak mit, kendisinden önce var olan bir semiyolojik zincirden oluşan ikinci dereceden bir semiyolojik sistemdir. İlk sistemde bir işaret olan şey (yani bir kavram ve bir imgenin çağrışımsal toplamı), ikinci sistemde sadece bir gösterge haline gelir. Mitik söylemin malzemeleri (dil, fotoğraf, resim, posterler, ritüeller, nesneler vb.), mit tarafından yakalandıkları anda salt gösterge işlevine indirgenmektedir. Mit, hepsinin yalnızca bir dil statüsüne indirgenmesidir. İster alfabetik ister resimsel yazı olsun, mit bunlarda yalnızca bir işaretler kümesi, küresel bir işaret, ilk semiyolojik zincirin son terimini görmek ister. Son terim, mitin inşa ettiği ve bir parçası olduğu daha büyük sistemin ilk terimi haline gelir ve mitin ilk anlamlarının biçimsel sistemini yana kaydırmış gibi gerçekleşir (Barthes, 1991).

Bütünü belirtmek için gösterge sözcüğü kullanılmalı, kavram yerine gösterilen ve işitim imgesi (dildeki sözcükler) yerine de gösteren terimleri benimsenmelidir. Gösteren ve gösterilen terimleri hem kendi aralarındaki, hem de bütünle kurdukları karşıtlığı belirtmek gibi bir yarar

sağlar (Saussure, 1998, s.111). Bu çalışmada Smith-Shank (2018)'ın ele aldığı 'Saussure Gösterge Sistemi'ne dayalı gösterge, gösteren, gösterilen ilişkisi tablosu' temel alınmıştır. Bu doğrultuda, bu çalışmadaki logolara ait göstergebilimsel veriler analiz edilerek Tablo 2'de verilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Bu araştırmanın problem durumunu doğrultusunda, Türkiye'deki resmi kurumların logolarında yer alan Türk mitolojisine ait simge ve sembollerin nasıl bir anlam çağrıştırdığı, ne anlama geldiği, hangi kurumlarda kullanıldığı ve tasarım yönüyle nasıl ele alındığı sorularına yönelik olarak yapılan analizden elde edilen veriler bu başlık altında verilmiştir.

Bu çalışmada mitolojiden esinlenilerek oluşturulmuş logo tasarımları tarama araştırması yöntemiyle incelenerek resmî kurumlar kategorize edilmiştir. Araştırmada elde edilen veriler doğrultusunda, kurumlara ait her bir mitolojik logo tasarımı hem betimsel olarak hem göstergebilimsel açıdan incelenmiştir. Çalışmanın bulgular bölümünde mitoloji içerisinde yer alan hikaye, unsur veya mitolojik karakterlerden oluşturulan logo örnekleri incelenmiştir. Türkiye geneli ve Türkiye'deki il merkezleriyle sınırlandırılan resmî kurumların logoları incelendiğinde, mitolojiden yararlanılarak yapılmış amblemlerin olduğu ve bu amblemlere yönelik kurumsal kimlik tasarımı bağlamında logoları görülmektedir. Bu mitolojik görsellere oluşturulmuş amblemlere sahip logoların bilgisi Tablo 1'de kategorilere ayrılarak ve kendi içerisinde numaralandırılarak verilmiştir.

Tablo 1. Logosunda Türk Mitolojisine Ait Unsur ve Karakterlerin Kullanıldığı Resmî Kurumlar

Resmî Kurum Kategorileri	
1. Belediye Logoları	1. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi
	2. Erzincan Belediyesi
	3. Konya Büyükşehir Belediyesi
2. Üniversite Logoları	1. Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi
	2. Atatürk Üniversitesi
	3. Dicle Üniversitesi
	4. Erzincan Üniversitesi
	5. İstanbul Üniversitesi
	6. İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa
	7. İstanbul Gelişim Üniversitesi
	8. Polis Akademisi
	9. Selçuk Üniversitesi
3. Kamu Kuruluşları Logoları	1. Emniyet Genel Müdürlüğü
	2. Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı
	3. Türk Tarih Kurumu
4. Spor Kulübü Logoları	1. Çorum Futbol Kulübü
	2. Erzurum Spor Futbol Kulübü
	3. Konya Spor Futbol Kulübü
5. Valilik Logoları	1. Erzincan Valiliği
	2. Niğde Valiliği
	3. Sivas Valiliği

Tablo 1 incelendiğinde araştırmanın sınırlılığı doğrultusunda 3 belediye, 9 üniversite, 3 kamu kuruluşları, 3 spor kulübü ve 3 valilik logosu olmak üzere toplamda Türk mitolojisine ait mitolojik unsurların kullanıldığı 21 resmî kurum logosu görülmektedir. Türk mitolojisinden görseller barındıran amblemlere ait logo örneklerinin göstergebilimsel analizi için logolar ve başlıkları Tablo 1'deki sırasıyla aşağıda verilmiştir.

Türk Mitolojisinden Esinlenilerek Oluşturulan Resmî Kurumlara Ait Logolar

Mitolojiden esinlenilerek oluşturulan resmî kurum logolarına yönelik görseller kurum ismi başlığı altında verilmiştir. Kurum isimleri karışıklık oluşturmaması adına beş kategoriye ayrılmış ve her kurum kendi içerisinde alfabetik sıraya göre verilmiştir.

1. Belediye Birimlerine Ait Logolar

Belediyelere ait Görsel 1, Görsel 2 ve Görsel 3'te görüldüğü üzere üç resmî kurum logosu mevcuttur.

Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi

Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi'ne ait kurumsal logo incelendiğinde, Görsel 1'de logoda çift başlı kartal figürü kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 1. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Logosu

Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logonun amblem ve logotype alanı ayrı olmak üzere iki bölümden oluştuğu görülmektedir. Logotype yazısının, amblemin altında yer aldığı ve çerçevesiz beyaz zemin üzerinde siyah renkte, serifsiz yazı fontuyla yazıldığı görülmektedir. Amblem alanının, geometrik tarzda sekizgen olarak ve kale surlarını andıran bir şekilde tasarlandığı görülmektedir. Mavi zemine yerleştirilen açık sarı renkteki çift başlı kartal figürü olan amblemin, logonun orta kısımda kullanıldığı görülmektedir. Çift başlı kartal figürü incelendiğinde, figürün kuyruk, pençe, kanat vb. gibi anatomik ayrıntılarının stilize edilerek kullanıldığı görülmektedir. Amblemin dış katmanını açık sarı şeritlerle çerçeveleyen siyah renkteki kale surları ise dikkat çekicidir. Logoda siyah, mavi ve açık sarı renk olmak üzere toplam üç renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-güç, kale surları-koruma ve savunma, mavi renk-Türklük vurgusu, açık sarı renk-güç ve hakimiyet vurgusu olarak ifade edilebilir.

Erzincan Belediyesi

Erzincan Belediyesi'ne ait kurumsal logo incelendiğinde, Görsel 2'de logoda çift başlı kartal figürü kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 2. Erzincan Belediyesi Logosu

Erzincan Belediyesi logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının gri zemin üzerinde siyah renkte ve serifsiz yazı fontuyla yazıldığı görülmektedir. Logonun alanı yuvarlak şekildedir. Beyaz zemine yerleştirilen mor, beyaz ve turuncu renklerin kullanıldığı mor renkteki çift başlı kartal figürü olan amblemin logonun orta kısmında kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca çift başlı kartal ambleminin kanatlarında, sarmal bir biçimde helezonik hareketlerle verilmiş boynuzlara sahip koç başı figürlerinin de kullanıldığı dikkat çekmektedir. Çift başlı kartal figürü incelendiğinde, figürün kuyruk, pençe, kanat vb. gibi anatomik ayrıntılarının yanı sıra birbirinden farklı motiflerin de kullanıldığı görülmektedir. Figürün kanat bölgesinin, geleneksel Türk el sanatları motiflerinden Rumi motifiyle süslediği görülmektedir. Kanat ile gövde arasına her iki tarafta da kılıç şekilleri yerleştirildiği ve kartalın çift başının birleşim noktasında yani boyun bölgesinde ay (hilal) çizimi kullanıldığı görülmektedir. Ek olarak, kartal figürünün her iki baş

bölgesinde de koyu renkte birer küçük boynuzun yer aldığı görülmektedir. Kartal figürünün gövdesinin orta kısmında turuncu renkte cami ve geleneksel Türk el sanatları motiflerinin yer aldığı görülmektedir. Cami minaresinin ise gökyüzünü işaret ettiği dikkat çekmektedir. Çift başlı kartal figürünün kuyruğunun altında tarih yazmaktadır. Son olarak kartal figürünün kuyruk bölgesinde, Erzincan yöresine ait salkım üzümün temsili çizimi görülmektedir. Logoda siyah, mor, turuncu, gri ve beyaz renk olmak üzere toplam beş renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-güç ve otorite, koç başı-koruma ve kararlılık, kılıç-savunma, Rumi motifi-ihtişam ve estetik, Cami-İslamiyet inancı, ay (hilal)-Türklük vurgusu, mor renk ve üzüm-yöresellik/yerellik vurgusu, turuncu renk-gücün kaynağı olarak ifade edilebilir.

Konya Büyükşehir Belediyesi

Konya Büyükşehir Belediyesi'ne ait kurumsal logo incelendiğinde, Görsel 3'te logoda çift başlı kartal figürü kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 3. Konya Büyükşehir Belediyesi Logosu

Konya Büyükşehir Belediyesi logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının sarı zemin üzerinde siyah renkte serifsiz yazı fontuyla yazıldığı görülmektedir. Sarı kare şekilde zemine yerleştirilen siyah kontür çizgilerden meydana getirilmiş beyaz renkteki çift başlı kartal figürü olan amblem logonun üst orta kısımda kullanıldığı görülmektedir. Çift başlı kartal figürü incelendiğinde, figürün kuyruk, pençe, kanat vb. anatomik ayrıntılarının nüansları minyatür sanatındaki stilize hayvan motiflerindeki kuş çizimlerini anımsattığı görülmektedir. Anatomik olarak figürün pençe ayrıntısına girilmediği görülmektedir. Çift başlı kartal figürünün genel çizgilerindeki nüans ayrıntıları dikkat çekmektedir. Logonun alanı kare şeklindedir ve sınırlandırıcı bir çerçevesi yoktur. Logoda siyah, sarı ve beyaz renk olmak üzere toplam üç renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-güç ve hakimiyet, anatomik nüanslar-tezhip, minyatür sanatı, kültürel vurgu ve estetik, sarı renk-enerji kaynağı, siyah renk-ciddiyet, beyaz renk-iyimserlik olarak ifade edilebilir.

2. Üniversite Kurumlarına Ait Logolar

Üniversite kurumlarına ait Görsel 4, Görsel 5, Görsel 6, Görsel 7, Görsel 8, Görsel 9, Görsel 10 Görsel 11 ve Görsel 12'de görüldüğü üzere dokuz resmî kurum logosu mevcuttur. Üniversite kurumlarına ait logolar görsellerle desteklenerek ve göstergebilimsel olarak analiz edilerek aşağıda verilmiştir.

Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi

'Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi'nin logosu medeniyetimizin doğuşu ve yükselişine paralel olarak geçmişe ve geleceğe bakan, ilmi doğuda ve batıda arayan çift başlı kartal formu, Selçuklu yıldızı hatları ile sarılmıştır. Logo hem lokasyona gönderme yapan hem de ilim ışığının doğuşunu simgeleyen güneşle tamamlanmaktadır. Kartalın modernize edilmiş çizimi, içerisinde Türk milleti için hayatı ve bereketi simgeleyen gizli bir lale barındırmaktadır. Renkler ise Türk kültüründe yaygın olarak kullanılan turkuaz ve altın renkleri olarak belirlenmiştir (URL 1)'. Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi'ne ait kurumsal logo Görsel 4'te görülmektedir.



Görsel 4. Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Logosu

Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logonun merkezinde turkuaz renkli çift başlı bir kuş olduğu görülmektedir. Amblem mitolojik açıdan ele alındığında ise turkuaz renkli çift başlı kuş çift başlı kartal figürünü çağrıştırmaktadır. Logotype yazısı kontür çizgisi kullanılmadan çerçevesiz ve lacivert renkte serifli yazı fontu ile yazılmıştır. Amblemen kontür çerçevesi olarak lacivert renkte sekiz köşeli Selçuklu yıldızı, çerçeve içerisinde ise kanatlarını açmış turkuaz renkte kuş figürü olduğu görülmektedir. Yıldızlı renkteki yuvarlak kontür çerçevesi içerisinde görünen kuş figürünün baş kısmı üzerinde ise yaldızlı güneş simgesi kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca kuş figürüne ait kanat hareketlerinin, sekiz köşeli Selçuklu yıldızı ve yuvarlak çerçevenin dışına çıktığı görülmektedir. Bu durum ise kuş figürünün gücünü ve kapsayıcılığını göstermektedir. Logonun alanı yuvarlak şekildedir ve sınırlandırıcı bir çerçevesi bulunmamaktadır. Logoda yazılar çerçeve niteliğinde kullanılmıştır. Logoda koyu lacivert, turkuaz ve sarı yaldız renk olmak üzere toplamda üç renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde URL 1’de de görüldüğü üzere, çift başlı kartal-güç ve hakimiyet, yaldızlı güneş-ilim ışığının doğuşu, Selçuklu yıldızı-kültürel vurgu, lale-Türk milleti için hayat ve bereket, turkuaz renk ve sarı yaldız renk-Türk kültürü vurgusu olarak ifade edilebilir.

Atatürk Üniversitesi

‘Atatürk Üniversitesi’ne ait yuvarlak lacivert zemini olan amblemin yukarı kısımda çift başlı kartal, orta alanda hayat ağacı ve 1957 yazısının alt kısmında hayat ağcını koruyan ejderha (URL 2)’ görülmektedir. Atatürk Üniversitesi’ne ait kurumsal logo Görsel 5’te görülmektedir.



Görsel 5. Atatürk Üniversitesi Logosu

Atatürk Üniversitesi logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının lacivert renkte ince kontur çerçevesi içerisinde ve lacivert renkte serifli yazı fontu ile beyaz alanda yazıldığı görülmektedir. Lacivert zemine yerleştirilen amblemin üst, orta ve alt kısım olmak üzere üç bölüme ayrıldığı, her bölümde farklı bir mitolojik figür kullanıldığı görülmektedir. Üst bölümde yer alan çift başlı kartalın yaldızlı renkte kullanıldığı, orta bölümde yer alan hayat ağacı sembolü ile alt bölümde yer alan ejderha figürünün, sarı yaldızlı ve beyaz renkte kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca ejderha figürü ve hayat ağacı sembolü arasında yer alan üniversitenin kuruluş tarihinin de lacivert zemin üzerine yaldızlı renkte yazıldığı görülmektedir. Amblemin üst kısmında yer alan çift başlı kartal figürü incelendiğinde, baş, gövde, kanat, pençe ve kuyruk ayrıntılarının kendine özgü bir üslup ile stilize edilerek oluşturulduğu görülmektedir. Hayat ağacı sembolü incelendiğinde, kendine özgü bir üslup ile soyutlanarak verilmeye çalışıldığı görülmektedir. Amblemin en alt kısmında görülen ejderha figürü incelendiğinde, figürün geleneksel Türk sanatlarına ait tezhip motiflerindeki bitki çizimlerini anımsattığı ve bu motifin iki yana ayrılmış sap çıkmasına sahip rumi motifini ve şekilsel olarak da lale motifini anımsattığı görülmektedir. Logonun alanı yuvarlak

şekildedir. Logoda koyu lacivert, beyaz ve sarı yıldız renk olmak üzere toplamda üç renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-güç ve hakimiyet, hayat ağacı-var oluş ve yaşam döngüsü, ejderha-koruma ve savunma, Rumi motifi ve lale motifi- Türk kültürü, süsleme ve estetik, sarı yıldız renk-Türk kültürü, güç kaynağı ve ihtişam, lacivert renk-resmîyet, beyaz renk-iyimserlik olarak ifade edilebilir.

Dicle Üniversitesi

‘Kurumsal kimliğin temel unsurunu logo oluşturmaktadır. Çift başlı kartal amblemi Dicle Üniversitesinin kurumsal kimliğinin en temel ögesidir. Tarihte ve günümüzde pek çok devlet ve topluluk tarafından kullanılan, güç ve hâkimiyetin sembolü olarak kabul edilen çift başlı kartal figürünün üniversite logosu olarak belirlenmesi, tarihsel arka planının yanında 2015 yılında UNESCO tarafından dünya mirası olarak tescil edilen Diyarbakır Surlarının burçlarından biri olan Yedi Kardeşler Burcu’nda yer alan çift başlı kartal figürüne dayanmaktadır. Bu logoyla Dicle Üniversitesi, yarım asırlık geçmişiyle ülkemizin köklü üniversitelerinden biri olarak kendisini kadim bir coğrafyanın kurumu olarak ifade etmektedir. Nitekim elinizdeki bu kurumsal kimlik kılavuzu hazırlanırken Üniversitenin 47 yıllık logosunda kurumsallığımızı bozmamak adına büyük değişiklikler yapılmamış, çift başlı kartal tarihsel figürü, gelişen teknolojik imkânlarla aslına daha uygun bir şekilde resmedilmiştir (URL 3)’. Dicle Üniversitesi’ne ait kurumsal logo Görsel 6’da görülmektedir.



Görsel 6. Dicle Üniversitesi Logosu

Dicle Üniversitesi logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının çok katmanlı bir şekilde lacivert ve beyaz kontür çerçeve içerisinde, lacivert zeminde beyaz renkte serifli yazı fontu ile yazıldığı görülmektedir. Üniversitenin kuruluş tarihinin de lacivert zeminli dış çerçevede, çift başlı kartal figürünün alt kısmında ortada yer aldığı görülmektedir. Açık mavi zemine yerleştirilen amblemin, sarı renkte çift başlı kartal figürü kullanılarak oluşturulduğu görülmektedir. Çift başlı kartalın kanat, pençe ve kuyruk ayrıntılarının çizgisel formda ve geometrik şekilde tasarlandığı görülmektedir. Pençe ayrıntılarının kuyruk kıvrımlarıyla bütünleştirildiği ve böylece simetrik bir denge oluşturulduğu dikkat çekmektedir. Logonun alanı yuvarlak şekildedir. Logoda lacivert, beyaz, açık mavi ve sarı renk olmak üzere toplamda dört renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-güç ve hakimiyet, açık mavi renk-Türklük vurgusu, sarı renk-güç ve hakimiyet, lacivert renk-resmîyet olarak ifade edilebilir.

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

‘Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi amblemi Selçuklu motifi çift başlı kartal, Akkoyunlu motifi koçbaşı figürü, Fırat’ı (Karasu) simgeleyen su damlası, bal peteği ve üzüm salkımından oluşmaktadır. Amblem, çift başlı kartal kısmı aşağı gelecek şekilde çevrildiğinde yukarı gelen en üst kısmın yuvarlak ve uzantısı Göktürk Alfabesindeki ‘B’ harfini vermektedir. Aynı zamanda bu simge ‘ebtanga’ yani ev, yurt anlamına gelmektedir. Amblem içerisinde altıgen yapıdan dairesel yapıya geçen motifler Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi’nin yerelden evrensele açılan vizyonla hareket eden bir üniversite olduğunu ifade etmektedir. Amblemde kullanılan renklerde ise devlete ait akademik bir kuruluş olan üniversitenin bilimsel niteliğini yansıtabilmek ve evrensel etki için

ultra marine mavi rengi, ayrıca amblemin kontüründe ise altın yaldız kullanılmıştır (URL 4)'. Erzincan Binalı Yıldırım Üniversitesi'ne ait kurumsal logo Görsel 7'de görülmektedir.



Görsel 7. Erzincan Binalı Yıldırım Üniversitesi Logosu

Erzincan Binalı Yıldırım Üniversitesi logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının altın yaldız kontür çerçeve içerisinde, beyaz zeminde ultra marine mavi renkte serifsiz yazı fontu ile yazıldığı görülmektedir. Üniversitenin kuruluş tarihinin de beyaz zeminli altın yaldız dış çerçevede, çift başlı kartal figürünün alt kısmında ortada yer aldığı görülmektedir. Ultra marine mavi zemine yerleştirilen amblemin, beyaz renkte çift başlı kartal figürü kullanılarak oluşturulduğu görülmektedir. Çift başlı kartalın kanat, gövde ve kuyruk ayrıntılarının geometrik şekillerde oldukça soyut halinin tasarlandığı görülmektedir. Çift kafa ayrıntılarının amblemin orta kısmında simetrik bir denge oluşturulduğu dikkat çekmektedir. Logonun alanı yuvarlak şeklindedir. Logoda ultra marine mavi, beyaz ve altın yaldız renk olmak üzere toplamda üç renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde URL 4'te de belirtildiği üzere, çift başlı kartal-güç, hakimiyet, yurt ve Göktürk alfabesindeki 'B' harfi, Akkoyunlu motifi koçbaşı-koruma ve güvenlik, su damlası-Fırat (Karasu) Nehri, bal peteği ve üzüm salkımı-bereket ve yöresellik/yerellik, altıgen yapı-geçmiş ve gelecek bağlantısı, altın yaldız renk-Türk kültürü, güç kaynağı ve ihtiyaç, ultra marine mavi renk-bilimsel nitelik, evrensellik ve resmiyet, beyaz renk-iyimserlik olarak ifade edilebilir.

İstanbul Üniversitesi

'Avrupa'da kurulan ilk 10 üniversiteden biri olma özelliğini taşıyan İstanbul Üniversitesi, 1453'te Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmesiyle başlayan 'Yeni Çağ'ın önemli olaylarından biridir (URL 5)'.

Yolcu (2011), İstanbul Üniversitesinin ve İstanbul tıp fakültesinin logolarının tasarımını yapan kişinin hem hekim hem sanatçı ve aynı zamanda geleneksel Türk süsleme sanatlarını bugüne taşıyan kişinin Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver olduğunu belirtir. Topal ve Katırcı (2023)'ya göre Süheyl Ünver'in İstanbul Üniversitesi logosunda 'Hayat Ağacı' motifini sembolize ettiği dikkat çekmektedir.

Hayat ağacı bütün mitolojik sembollerin esasını teşkil eder (Arslan, 2014, s.64; Yaşa, 2022, s.12). Ağaç ve Sakarya (2015), yeryüzünün en yaygın inançlarından biri olan ağaç kültürünün şeklinin kültürden kültüre farklılık gösterdiğini, genellikle benzer sembolik anlamlar yüklenmiş olduğunu, insanların onda öz hayatlarını ve ruhlarını bulduklarını ifade etmektedir. Bununla birlikte, ağaç sembolünün dinler tarihinde, mitolojide, folklor ve sanatta bu denli yoğun kullanılma sebebinin ise ağacın görünüşü ve yapısından kaynaklandığının tahmin edildiğini belirterek, yaşayan her insan gibi, göğe doğru uzanarak çıkmak, boy atmak ve meyvelerini vereceği başa ulaşmak eğilimini ve özlemini gösterdiğinin altını çizmektedir. İstanbul Üniversitesi'ne ait kurumsal logo Görsel 8'de görülmektedir.



Görsel 8. T.C. İstanbul Üniversitesi Logosu

İstanbul Üniversitesi logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının amblemin çevresinde, beyaz renkte ince kontur çizgisiyle çerçevesi ve sarı renk zeminde yeşil renkte serifsiz yazı fontuyla yazıldığı görülmektedir. Logonun alanı yuvarlak şekildedir. Yeşil zemin üzerine yerleştirilen beyaz renkteki amblemin beyaz ince kontur çizgisiyle çerçeve içine alındığı, iç ve dış olmak üzere iki ayrı katmana ayrıldığı görülmektedir. Katmanın iç kısmında ‘hayat ağacı’ sembolü ile temsil edilen amblem yer alırken, dış kısımda kuruluşun ismi ve iki yıldız arasına yazılan kuruluş tarihi olan ve amblemi çevreleyen logotype yazısı yer almaktadır. Ayrıca logonun en dışının da beyaz ve sarı renklerde iki ayrı ince kontur çizgisiyle çerçeve içine alındığı görülmektedir. Hayat ağacı sembolü incelendiğinde, ağacın kök, gövde ve ağaç ayrıntılarının kendine özgü bir üslup ile soyutlanarak tasarlandığı görülmektedir. Ağacın gövde ayrıntısının 9 ayrı katmana ayrıldığı ayrıca dikkat çekicidir. Logoda yeşil, sarı ve beyaz renk olmak üzere toplam üç renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, hayat ağacı-var oluş ve yaşam döngüsü, yıldız-ışık, parlaklık ve dikkat, yeşil renk-hayatın yeşermesi ve umut, sarı renk-verimlilik ve enerji, beyaz renk-iyimserlik olarak ifade edilebilir.

İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa

‘Dünyanın en eski üniversiteleri arasında yer alan ve Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk modern üniversitesi olan İstanbul Üniversitesi; İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa’nın temelini oluşturmaktadır ve Türk bilim insanları İstanbul Üniversitesi’nin temellerini; İstanbul’un fethi sonrasında, Ayasofya ve Zeyrek’te bulunan bazı binaların medrese olarak kullanılmasına veya 1470 yılında Fatih Medresesi’nin açılışına dayandırılır (URL 6)’. Bu sebeple İstanbul Üniversitesi kapsamında verilen atıflar aynı zamanda İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa’yı da kapsamaktadır. ‘Millî Eğitim Bakanlığı, Yüksek Öğretim Kurulu ve TBMM Millî Eğitim Komisyonu arasında yapılan görüşmeler doğrultusunda, TBMM’de 09.05.2018 günü kabul edilerek 18.05.2018 tarih ve 30425 Sayılı Resmi Gazete’de yayımlanan 7141 Sayılı ‘Yükseköğretim Kanunu ile Bazı Kanun ve Kanun Hükmünde Kararnamelerde Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun’ un Ek 182. maddesi uyarınca ‘İstanbul’da, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa adıyla yeni bir üniversite kurulur’ hükmü yürürlüğe koyulmuştur (URL 6)’. Böylelikle İstanbul Üniversitesi ile İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa’nın aynı logonun farklı kurumsal renklerini kullanmış oldukları görülmektedir. İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa’ya ait kurumsal logo Görsel 9’da görülmektedir.



Görsel 9. T.C. İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa Logosu

İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının amblemin çevresinde, koyu sarı renkte ince kontur çizgisiyle çerçevesi ve koyu lacivert zeminde koyu sarı renkte serifsiz yazı fontuyla yazıldığı görülmektedir. Logonun alanı yuvarlak şekildedir. Koyu lacivert zemin üzerine yerleştirilen koyu sarı renkteki amblemin koyu

sarı ince kontur çizgisiyle çerçeve içine alındığı, iç ve dış olmak üzere iki ayrı katmana ayrıldığı görülmektedir. Katmanın iç kısmında ‘hayat ağacı’ sembolü ile temsil edilen amblem yer alırken, dış kısımda kuruluşun ismi ve iki yıldız arasına yazılan kuruluş tarihi olan ve amblemi çevreleyen logotype yazısı yer almaktadır. Ayrıca logonun en dışının da koyu lacivert zemin içerisinde koyu sarı kontur çizgisiyle çerçeve içine alındığı görülmektedir. Hayat ağacı sembolü incelendiğinde, ağacın kök, gövde ve ağaç ayrıntılarının kendine özgü bir üslup ile soyutlanarak tasarlandığı görülmektedir. Ağacın gövde ayrıntısının 9 ayrı katmana ayrıldığı ayrıca dikkat çekicidir. Logoda koyu lacivert ve yaldız hissini uyandıran koyu sarı renk olmak üzere toplam iki renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, hayat ağacı-var oluş ve yaşam döngüsü, yıldız-ışık, parlaklık ve dikkat, koyu sarı renk-verimlilik ve üretkenlik, koyu lacivert renk-güç, prestij, yenilik ve resmiyet olarak ifade edilebilir.

İstanbul Gelişim Üniversitesi

‘Gazali’nin Risaletü’t Tayr, Ferîdüddîn-i Attâr’ın Mantık-ut Tayr, Ali Şir Nevai’nin Lisânü’t Tayr eserlerinde ve Türk mitolojisinde cennet kuşu olarak ifade edilen ve durmaksızın uçan Hüma Kuşu, potansiyeline erişme ve sürekli keşfetme yolculuğu olan Gelişimin kendisini temsil ediyor (URL 7)’. İstanbul Gelişim Üniversitesi’ne ait kurumsal logo Görsel 10’da görülmektedir.



Görsel 10. İstanbul Gelişim Üniversitesi Logosu

İstanbul Gelişim Üniversitesi logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının yuvarlak koyu lacivert kontür çerçeve içerisinde, serifli yazı fontu ile yazıldığı ve amblemin beyaz zeminde koyu lacivert renkte yapıldığı görülmektedir. Üniversitenin kuruluş tarihinin de beyaz zeminli dış çerçevede, kanatlarını açmış kuş figürünün alt kısmında ortada serifsiz yazı fontunun yer aldığı görülmektedir. Beyaz zemine yerleştirilen amblemin, koyu lacivert renkte kuş figürü kullanılarak oluşturulduğu görülmektedir. Kuş figürünün kanat ayrıntılarının çizgisel formda ve kuşun gövde kısmında yuvarlak ve çizgilerden oluşan kalkan şeklinde tasarlandığı görülmektedir. Kuş figürünün sağ ve sol tarafa eşit bir şekilde açılan kanat ayrıntılarının merkezde simetrik bir denge oluşturulduğu dikkat çekmektedir. Logonun alanı yuvarlak şekildedir. Logoda tek renk olarak koyu lacivert renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde URL 7’de de görüldüğü üzere, Hüma kuşu-keşfetme, süreklilik, çaba, gelişim ve hakimiyet, kalkan-koruma, bilgi, yenilik ve dönüşüm, koyu lacivert renk-güç ve resmiyet, beyaz renk-iyimserlik olarak ifade edilebilir.

Polis Akademisi

Polis akademisi yükseköğretim düzeyinde eğitim veren polis yetiştiren bir kurum olduğu için üniversitelere ait logolar başlığı altında verilmiştir.

‘Polis Akademisi logosu, ‘çift başlı kartal’, ‘sekiz köşeli yıldız’ ve Anadolu kültüründe geleneksel olarak kullanılan ‘koç boynuzu’ ile ‘su yolu’ motiflerinin stilize edilerek birleştirildiği üç ana figürden oluşmaktadır. Bunlardan çift başlı kartalın kullanımı, Türklerin geçmişten geleceğe ezeli ve ebedi varoluşu ile doğu ve batı üzerindeki hükümlanlık anlamlarıyla, Orta Asya dönemine dayanmaktadır. Kuş figürü, koruyucu özellikleri de betimlemektedir ve bu sembol Anadolu Selçukluları döneminde kullanılmıştır. 8 ana şua başta olmak üzere, toplam 62 şuadan oluşan ve

içinde ay yıldız barındıran ‘sekiz köşeli yıldız’ figürü ise, Osmanlı döneminde liyakat ve başarı sahibi kişilere Osmaniye Nişanı adıyla verilen bir nişan iken, daha sonraki dönemde Türk Polisi’nin geleneksel amblemi hâline gelen figürdür. Logoda yer alan diğer bir motif olan koç boynuzu ise, taşıdığı temel anlama bağlı olarak, Türk polisinin kahramanlığını ve gücünü sembolize etmektedir. Bu figürle birleştirilen su yolu motifi, hayatın kendisini temsil etmenin yanı sıra, yenilenme ve yeniden doğuşu da ifade eder. Bunların yanında; erdemli, bilge ve soylu olmayı simgeler (URL 8)’. Polis Akademisi’ne ait kurumsal logo Görsel 11’de görülmektedir.



Görsel 11. Polis Akademisi Logosu

Polis Akademisi logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının sarı renkte ince kontür çerçevesi içerisinde ve sarı renkte serifsiz yazı fontu ile koyu lacivert alanda yazıldığı görülmektedir. Koyu lacivert zemine yerleştirilen çift başlı kartal figürü olan amblem logonun orta kısımda kullanıldığı görülmektedir. Çift başlı kartal figürünün, sarı renkte kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca çift başlı kartal figürünün altında yer alan akademinin kuruluş tarihinin de lacivert zemin üzerine sarı renkte yazıldığı görülmektedir. Türk Polisi’nin geleneksel amblemi hâline gelen ortasında ay yıldız barındıran Osmaniye Nişanı, beyaz çizgilerden oluşturulmuş ve Türk bayrağını simgeleyen kırmızı zeminde beyaz hilal ve yıldızıyla birlikte kendi başına bir amblem niteliği taşımakta ve logonun alt orta kısmında konumlandırılmıştır. Türk Polisinin sembolü olan alt orta kısımda kullanılan sembolün her iki yanında ‘koç boynuzu’ ile ‘su yolu’ motiflerinin sadeleştirilerek birleştirildiği kontür çerçeve içerisinde logotype yazısı ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Logonun bütününde zeminde tek renk koyu lacivert renk kullanılmıştır. Logonun alanı yuvarlak şekildedir. Logoda koyu lacivert, sarı, Türk Polisinin sembolüyle birlikte beyaz ve kırmızı renklerde dahil olmak üzere toplamda dört renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde URL 8’de de görüldüğü üzere, çift başlı kartal-hakimiyet, hükümlanlık, varoluş, koruma ve güç, sekiz köşeli yıldız-Osmaniye Nişanı, başarı, liyakat, erdem, Türklük, koç boynuzu motifi-güç, kahramanlık, Türk kültürü, süsleme, su yolu motifi-Türk kültürü, süsleme, estetik, hayat, yeniden doğuş, bilgelik, hilal ve yıldız-Türk Bayrağı, koyu lacivert renk-güç ve resmiyet, sarı renk-dayanıklılık ve ihtişam, kırmızı renk-Türklük, beyaz renk-vurgu olarak ifade edilebilir.

Selçuk Üniversitesi

‘Selçuk Üniversitesi Kurumsal Kimlik Görsel Tasarımı; İnce Minare Müzesi’nde bulunun Konya Kalesi mimari parçalarından Selçuklu (XIII. yy.) dönemine ait hayvan figürünün orijinal formlarına sadık kalınarak, uygulanabilir teknik standartta, kurumsal kimlik için en uygun formda tasarlanmıştır (URL 9)’. Selçuk Üniversitesi’ne ait kurumsal logo Görsel 12’de görülmektedir.



Görsel 12. Selçuk Üniversitesi Logosu

Selçuk Üniversitesi logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının beyaz zemin üzerinde siyah renkte ince kontür çerçevesi içerisinde ve siyah renkte serifli yazı fontu ile beyaz alanda yazıldığı görülmektedir. Sarı zemine yerleştirilen beyaz renkteki çift başlı kartal figürü olan amblem logonun orta kısımda kullanıldığı görülmektedir. Çift başlı kartal figürünün, siyah kontür çizgilerden meydana getirildiği görülmektedir. Çift başlı kartal figürünün, sarı zeminde siyah kontür çerçevesinin dışına taşan kanatları olduğu görülmektedir. Ayrıca çift başlı kartal figürünün altında yer alan üniversitenin kurulduğu ilin ve tarihinin de beyaz zemin üzerine siyah renkte yazıldığı görülmektedir. Logonun orta kısmında görülen çift başlı kartal figürü incelendiğinde, minyatür sanatındaki stilize hayvan motiflerindeki kuş çizimlerini anımsattığı görülmektedir. Çift başlı kartal figürünün gaga, pençe, kuyruk ve kanat çizgilerindeki nüans ayrıntıları dikkat çekmektedir. Logonun alanı yuvarlak şekildedir. Logoda siyah, sarı ve beyaz renk olmak üzere toplam üç renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-güç ve hakimiyet, sarı renk-enerji ve gelişme, beyaz renk-iyimserlik, siyah renk-resmîyet olarak ifade edilebilir.

3. Kamu Kuruluşları Logoları

Kurum logolarına ait Görsel 13, Görsel 14 ve Görsel 15'te görüldüğü üzere üç resmî kurum logosu mevcuttur. Kurum kurumlarına ait logolar görsellerle desteklenerek ve göstergebilimsel olarak analiz edilerek aşağıda verilmiştir.

Emniyet Genel Müdürlüğü

Türkiye Cumhuriyeti İç İşleri Bakanlığı'na bağlı olan Emniyet Genel Müdürlüğü'ne ait kurumsal logo incelendiğinde, Görsel 13'te arma niteliği taşıyan logonun tipografik unsurlarının altındaki bölümde çift başlı kartal figürünün stilize edilerek kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 13. Emniyet Genel Müdürlüğü Logosu

Emniyet Genel Müdürlüğü'nün logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının lacivert zeminde beyaz renkte serifsiz yazı fontuyla yazıldığı görülmektedir. Logonun yapısı arma şeklindedir. Logonun geneli koyu lacivert renkten, üst ve alt olmak üzere iki ayrı ana bölümün birleşiminden oluşmaktadır. Alt bölümde yer alan, sarı renkteki çift başlı kartal figürü olan amblemin, logonun orta alt kısmında kullanıldığı görülmektedir. Çift başlı kartalın yanlarında, Türk süsleme sanatlarındaki rumi motifi bulunmaktadır. Ayrıca çift başlı kartal figürünün altında yer alan kuruluş tarihinin de lacivert zemin üzerine sarı renkte yazıldığı görülmektedir. Türk Polisi'nin geleneksel amblemi hâline gelen ortasında ay yıldız barındıran Osmaniye Nişanı (Osmaniye Nişanı: bakınız URL 8'de açıklanmaktadır) beyaz çizgilerden oluşturulmuş ve Türk bayrağını simgeleyen kırmızı zeminde beyaz hilal ve yıldızıyla birlikte kendi başına bir amblem niteliği taşımakta ve logonun üst orta kısmında konumlandırılmıştır. Ayrıca Osmaniye Nişanı olarak adlandırılan amblemin üstünde de dört adet Osmaniye Nişanı'nın sıralandığı görülmektedir. Türk Polis sembolü olan üst orta kısımda kullanılan sembolün her iki yanında, yuvarlak bir şekilde defne ya da başak dalına benzeyen motiflerin stilize edildiği ve logotype yazısının kısaltmasıyla birleştirildiği görülmektedir. Logonun bütününde zeminde tek renk koyu lacivert kullanılmıştır.

Logoda koyu lacivert, sarı, beyaz ve kırmızı renk olmak üzere toplamda dört renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-hakimiyet, hükümlanlık, varoluş, koruma ve güç, sekiz köşeli yıldız-Osmaniye Nişanı, başarı, kahramanlık, liyakat, erdem, Türklük, Türk Bayrağı, vatan, hilal ve yıldız-Türk Bayrağı, defne ya da başak motifi ve Rumi motifi-Türk kültürü, süsleme, estetik, koyu lacivert renk-güç, güven ve resmiyet, sarı renk-dayanıklılık ve ihtişam, kırmızı renk-Türklük, beyaz renk-iyimserlik vurgusu olarak ifade edilebilir.

Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı

Logonun ortasında bulunan amblem, '1989 yılında Kültür Bakanlığı logosu olarak Mengü Ertel tarafından tasarlanmıştır' (Durmaz, 2011, s.133). Logonun günümüzde kullanılan hali amblemin orijinaline sadık kalınarak düzenlenmiştir. Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı logosunun ortasında bulunan ağaç amblemi ile ilgili olarak Akdenizli (2020), amblemin grafik tasarımcı Mengü Ertel tarafından Orta Asya ve Anadolu'da kullanılan 'Hayat Ağacı'ndan yorumlanarak dönüştürüldüğünü belirtmektedir. Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı'na ait kurumsal logo Görsel 14'te görülmektedir.



Görsel 14. Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Logosu

Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının amblemin çevresinde kırmızı çerçeve içinde beyaz zeminde kırmızı renkte serifsiz yazı fontuyla yazıldığı görülmektedir. Logonun alanı yuvarlak şekildedir. Beyaz zemin üzerine yerleştirilen kırmızı renkteki amblemin kırmızı kontur çizgisiyle çerçeve içine alındığı ve içten dışa doğru, iç, orta ve dış olmak üzere üç ayrı katmana ayrıldığı görülmektedir. Logonun merkezinde yer alan iç kısmında 'hayat ağacı' sembolü ile temsil edilen amblem yer alırken, orta kısımda kuruluşun ismi olan logotype yazısı amblemi çevrelemektedir. Dış kısımda ise 16 tane yıldız yine amblem ve logotype yazısını eşit aralıklarla, simetrik bir denge oluşturarak çevrelemiştir. Ayrıca logonun en dışının, kırmızı renkte hasır örgüye benzeyen bir şekilde çerçeve oluşturduğu görülmektedir. Hayat ağacı sembolü incelendiğinde, ağacın kök, gövde ve ağaç ayrıntılarının kendine özgü bir üslupla, Türk sanatlarındaki kufi hat tarzıyla, geometrik şekillerle stilize edilerek tasarlandığı görülmektedir. Logoda kırmızı renk olmak üzere tek renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, hayat ağacı-var oluş ve yaşam döngüsü vurgusu, 16 yıldız-birlik ve beraberlik, kırmızı renk-Türk Bayrağı, güç, dışa dönüklük ve koordinasyon olarak ifade edilebilir.

Türk Tarih Kurumu

'Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu'na bağlı (URL 10) Türk Tarih Kurumu'na ait kurumsal logo incelendiğinde, Görsel 15'te tipografik unsurların içerisine alınmış açık mavi kare alanın içerisinde, çift başlı kartal figürünün stilize edilerek kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 15. Türk Tarih Kurumu Logosu

Türk Tarih Kurumu'nun logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının amblemin çevresinde, çerçeve içinde beyaz zeminde, lacivert renkte, serifsiz yazı fontuyla, kurumun baş harfleri kullanılarak, tipografik unsurlarla desteklenerek oluşturulduğu görülmektedir. Logonun kare şeklinde dikey olarak konumlandırıldığı görülmektedir. Logonun merkezinde yer alan açık mavi zemin üzerine yerleştirilen lacivert renkteki amblemin, lacivert kontur çizgisiyle çerçeve içine alındığı ve içten dışa, iç ve dış olmak üzere katmanlara ayrıldığı görülmektedir. Katmanın iç kısmında, stilize edilen çift başlı kartal figürü, onun hemen altında yazan kurumun kuruluş tarihiyle temsil edilen amblem yer alırken, dış katmanda amblemin logotype yazısı yer almaktadır. Ayrıca kare şeklindeki dış çerçevenin, inceden kalına, içten dışa doğru lacivert ve beyaz renklerde kontur çizgileriyle çerçevelendiği görülmektedir. Çift başlı kartal figürü incelendiğinde, baş, gövde, kanat, pençe ve kuyruk ayrıntılarının kendine özgü bir üslup ile stilize edilerek tasarlandığı görülmektedir. Logoda açık mavi, lacivert ve beyaz renk olmak üzere toplam üç renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-güç ve otorite, kurumun baş harfleri-Türk Egemenliği ve Türk Dili kapsayıcılığı, lacivert renk-resmîyet ve hakimiyet, beyaz renk-vurgu, açık mavi renk-Türklük vurgusu olarak ifade edilebilir.

4. Spor Kulübü Logoları

Spor kulüplerine ait Görsel 16, Görsel 17 ve Görsel 18'de görüldüğü üzere üç kurum logosu mevcuttur. Spor kulüplerine ait logolar görsellerle desteklenerek ve göstergebilimsel olarak analiz edilerek aşağıda verilmiştir.

Çorum Futbol Kulübü

Çorum Futbol Kulübü'ne ait kurumsal logo incelendiğinde, Görsel 16'da logoda çift başlı kartal figürü kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 16. Çorum Futbol Kulübü Logosu

Çorum Futbol Kulübü'nün logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının siyah zeminde beyaz renkte serifsiz yazı fontuyla yazıldığı ve kırmızı kontur çizgisiyle çerçevelendiği görülmektedir. Logonun alanı yuvarlak şekildedir. Kırmızı kontur çizgisiyle ayrıştırılarak çerçeve içinde verilen ve beyaz zemine yerleştirilen amblemin üst, orta ve alt kısım olmak üzere üç bölüme ayrıldığı görülmektedir. Logotype yazısının, logonun üst tarafında kullanıldığı görülmektedir. Orta bölümde yer alan çift başlı kartalın beyaz zeminde kırmızı renkte kullanıldığı görülmektedir. Logonun alt bölümünde ise kulübün kuruluş tarihinin, siyah zeminde beyaz renkte düz şekilde serifsiz yazı fontuyla yazıldığı görülmektedir. Çift başlı kartal figürü

incelendiğinde baş, gövde, kanat, pençe ve kuyruk ayrıntılarının kendine özgü bir üslup ile stilize edilerek tasarlandığı görülmektedir. Logoda kırmızı, siyah ve beyaz renk olmak üzere toplamda üç renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-güç ve hakimiyet, kırmızı renk-Türk Bayrağı ve azim, siyah renk-resmîyet, beyaz renk-vurgu olarak ifade edilebilir.

Erzurum Spor Futbol Kulübü

Erzurum Spor Futbol Kulübü'ne ait kurumsal logo incelendiğinde, Görsel 17'de logoda çift başlı kartal figürü kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 17. Erzurum Spor Futbol Kulübü Logosu

Erzurum Spor Futbol Kulübü'nün logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının ortadan ikiye dikey bir şekilde bölünmüş mavi ve beyaz zeminde, koyu sarı renkte serifsiz yazı fontuyla yazıldığı görülmektedir. Modern bir tasarım anlayışına sahip olan logoda, dış çerçeve siyah kontur çizgisiyle ayrıştırmıştır. Logonun ortasında mavi ve beyaz ikiye bölünen zeminde amblem olarak çift başlı kartal figürü görülmektedir. Logotype yazısının, amblemin üst orta kısmında kullanıldığı görülmektedir. Logonun orta bölümde yer alan çift başlı kartalın siyah ve koyu sarı renkte kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca logonun alt kısmının, yuvarlak olarak yatay koyu sarı çizgiyle bölüldüğü, koyu sarı çizgiyle bölünen alanın içerisinde ise serifsiz olarak koyu sarı renkte 'FK' harflerinin yer aldığı görülmektedir. Çift başlı kartal figürü incelendiğinde kanat, göz, pençe, gaga, tüy ve kuyruk gibi nüanslı ayrıntılar dikkat çekmektedir. Logoda siyah, mavi, koyu sarı ve beyaz renk olmak üzere toplamda dört renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-güç ve hakimiyet, mavi renk-Türklük, beyaz renk-umut, koyu sarı renk-ihtişam vurgusu, siyah renk-resmîyet olarak ifade edilebilir.

Konya Spor Futbol Kulübü

Konya Spor'a ait kurumsal logo incelendiğinde, Görsel 18'de logoda çift başlı kartal figürü kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 18. Konya Spor Futbol Kulübü Logosu

Konya Spor'un logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının beyaz zeminde yeşil renkte serifsiz yazı fontuyla yazıldığı görülmektedir. Logonun alanı yuvarlak şekildedir. İnce yeşil kontur çizgisiyle ayrıştırmıştır. Logonun alanı yuvarlak sınırları içerisinde üç bölüme ayrıldığı görülmektedir. Logotype yazısının, logonun üst tarafında yeşil renkte kullanıldığı görülmektedir. Orta bölümde yer alan çift başlı kartalın siyah renkte kullanıldığı, alt bölümde ise yeşil renkte kullanıldığı görülmektedir.

logonun sağ ve sol tarafını simetrik bir şekilde çevreleyen yeşil renkte başak çizimi görülmektedir. Kulübün kuruluş tarihinin, logonun ortasındaki figürün alt bölümünde, yeşil renkte ve italik olarak yazıldığı dikkat çekmektedir. Çift başlı kartal figürü incelendiğinde baş, gövde, kanat, pençe ve kuyruk ayrıntılarının kendine özgü bir üslup ile stilize edilerek tasarlandığı görülmektedir. Logoda yeşil ve siyah renk olmak üzere toplamda iki renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-güç ve hakimiyet, başak-yöresellik/yerellik vurgusu, yeşil renk-doğa ve yaşam, siyah renk-resmîyet ve otorite olarak ifade edilebilir.

5. Valilik Birimlerine Ait Logolar

Valiliklere ait Görsel 19, Görsel 20 ve Görsel 21’de görüldüğü üzere üç resmî kurum logosu mevcuttur. Valilik kurumlarına ait logolar görsellerle desteklenerek ve göstergebilimsel olarak analiz edilerek aşağıda verilmiştir.

Erzincan Valiliği

Erzincan Valiliği’ne ait kurumsal logo incelendiğinde, Görsel 19’da logoda çift başlı kartal figürü kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 19. Erzincan Valiliği Logosu

Erzincan Valiliği logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının gri zemin üzerinde siyah renkte serifsiz yazı fontuyla yazıldığı görülmektedir. Logonun alanı yuvarlak şekildedir. Beyaz zemine yerleştirilen turkuaz mavi, beyaz ve kırmızı renklerin kullanıldığı çift başlı kartal figürü olan amblemin logonun orta kısımda kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca çift başlı kartal ambleminin kanatlarında, sarmal bir biçimde helezonik hareketlerle verilmiş boynuzlara sahip koç başı figürlerinin de kullanıldığı dikkat çekmektedir. Çift başlı kartal figürü incelendiğinde, figürün kuyruk, pençe, kanat vb. gibi anatomik ayrıntılarının yanı sıra birbirinden farklı motiflerin de kullanıldığı görülmektedir. Figürün kanat bölgesinin, geleneksel Türk el sanatları motiflerinden Rumi motifiyle süslediği görülmektedir. Kanat ile gövde arasına her iki tarafta da kılıç şekilleri yerleştirildiği ve kartalın çift başının birleşim noktasında yani boyun bölgesinde ay (hilal) çizimi kullanıldığı görülmektedir. Ek olarak, kartal figürünün her iki baş bölgesinde de gri renkte birer küçük boynuzun yer aldığı görülmektedir. Kartal figürünün gövdesinin orta kısmında kırmızı renkte cami ve geleneksel Türk el sanatları motiflerinin yer aldığı görülmektedir. Cami minaresinin ise gökyüzünü işaret ettiği dikkat çekmektedir. Son olarak kartal figürünün kuyruk bölgesinde, Erzincan yöresine ait salkım üzümün temsili çizimi görülmektedir. Logoda siyah, turkuaz mavi, kırmızı, gri ve beyaz renk olmak üzere toplam beş renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-güç ve otorite, koç başı-koruma ve kararlılık, kılıç-savunma, Rumi motifi-ihtişam ve estetik, Cami-İslamiyet inancı, ay (hilal)-Türklük vurgusu, üzüm-yöresellik/yerellik vurgusu, turkuaz mavi renk-Türklük vurgusu, kırmızı renk-gücün kaynağı, gri renk-kapsayıcılık, siyah renk-resmîyet, beyaz renk-vurgu olarak ifade edilebilir.

Niğde Valiliği

Niğde Valiliği’ne ait kurumsal logo incelendiğinde, Görsel 20’de logoda çift başlı kartal figürünün stilize edilerek kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 20. Niğde Valiliği Logosu

Niğde Valiliği'nin logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logonun amblem ve logotype alanı ayrı olmak üzere iki bölümden oluştuğu görülmektedir. Logotype yazısının amblemin altında çerçevesiz beyaz zeminde siyah renkte serifsiz yazı fontuyla yazıldığı görülmektedir. Logonun dış kontur çizgisinin, geleneksel Türk süsleme sanatlarındaki şemse motifi şeklinde tasarlandığı görülmektedir. Kırmızı zemin üzerine yerleştirilen beyaz renkteki amblemin siyah kontur çizgisiyle çerçeve içine alındığı, alt ve üst olmak üzere iki bölüme ayrıldığı görülmektedir. Alt bölümde amblemin logotype yazısı yer alırken, üst bölümde stilize edilen çift başlı kartal figürü ve Türk Bayrağını simgelemek üzere ay yıldız bulunmaktadır. Çift başlı kartal figürü incelendiğinde baş, gövde, kanat, pençe ve kuyruk ayrıntılarının kendine özgü bir üslup ile stilize edilerek tasarlandığı görülmektedir. Logoda siyah, kırmızı ve beyaz renk olmak üzere toplam üç renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-güç ve hakimiyet, ay yıldız-Türk Bayrağı, Türk Milleti, vatan, bağımsızlık, şemse motifi-geleneksel Türk süslemesi, Türk kültürü ve estetik, siyah renk-resmîyet, kırmızı renk-Türk Bayrağı, Türk milleti, asalet vurgusu, beyaz renk-iyimserlik olarak ifade edilebilir.

Sivas Valiliği

Sivas Valiliği'ne ait kurumsal logo incelendiğinde, Görsel 21'de logoda çift başlı kartal figürü kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 21. Sivas Valiliği Logosu

Sivas Valiliği'nin logosu göstergebilim açısından incelendiğinde; logotype yazısının amblemin üstünde kırmızı çerçeveye çevrelenmiş beyaz zeminde siyah renkte serifsiz yazı fontuyla yazıldığı görülmektedir. Beyaz zemin üzerine yerleştirilen yıldızlı sarı renkteki amblemin alt ve üst olmak üzere iki bölüme ayrıldığı görülmektedir. Alt bölümde motifel bir desen yer alırken, üst kısmında çift başlı kartal figürü bulunmaktadır. Logonun geneline bakıldığında üst bölümde logotype yazısı ve Türk Bayrağı yer almaktadır. Çift başlı kartal figürü incelendiğinde baş, gövde, kanat, pençe ve kuyruk ayrıntılarının kendine özgü bir üslup ile stilize edilerek tasarlandığı görülmektedir. Logoda siyah, kırmızı, beyaz ve yıldızlı sarı renk olmak üzere toplam dört renk kullanıldığı görülmektedir.

Göstergebilim analizi gösterge-gösterilen doğrultusunda incelendiğinde, çift başlı kartal-güç, hakimiyet ve otorite, Türk Bayrağı-Türk Milleti, Türk Devleti, vatan, bağımsızlık, motifel desen-Türk kültürü, sanat, süsleme ve estetik, siyah renk-resmîyet, kırmızı renk-Türk Bayrağı, Türk milleti, kapsayıcılık, asalet vurgusu, beyaz renk-iyimserlik, yıldızlı sarı renk-ihitişam olarak ifade edilebilir.

Tablo 2. Göstergebilim Analizi Gösterge-Gösteren-Gösterilen Boyutlarına Yönelik Anlam Şeması

Logo	Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Görsel 1. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, Hakimiyet
	Kale surları	Sur	Koruma, Savunma
	Mavi renk	Renk	Türklük vurgusu
	Açık sarı renk	Renk	Güç, hakimiyet
Görsel 2. Erzincan Belediyesi	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, otorite
	Koç başı	Hayvan	Koruma, kararlılık
	Kılıç	Silah	Savunma
	Rumi motifi	Motif	İhtişam, estetik
	Cami	İbadethane	İslamiyet inancı
	Ay (hilal)	Gezegen	Türklük vurgusu
	Mor renk ve üzüm	Renk ve meyve	Yöresellik/yerellik
	Turuncu renk	Renk	Gücün kaynağı
Görsel 3. Konya Büyükşehir Belediyesi	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, hakimiyet
	Anatomik Nüanslar	Sanat ve Estetik	Tezhip ve Minyatür sanatı, kültürel vurgu, estetik
	Sarı renk	Renk	Enerji kaynağı
	Siyah renk	Renk	Ciddiyet
	Beyaz renk	Renk	İyimserlik
Görsel 4. Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, hakimiyet
	Yaldızlı güneş	Gezegen	İlim ışığının doğuşu
	Selçuklu yıldızı	Sembol	Kültürel vurgu
	Lale	Çiçek	Türk milleti için hayat, bereket
	Turkuaz renk ve Sarı yıldız renk	Renk	Türk kültürü
Görsel 5. Atatürk Üniversitesi	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, hakimiyet
	Hayat ağacı	Ağaç-Mit	Var oluş, yaşam döngüsü
	Ejderha	Mitolojik varlık	Koruma, savunma
	Rumi motifi, lale motifi	Motif ve bitki türü	Türk kültürü, süsleme, estetik
	Sarı yıldız renk	Renk	Türk kültürü, güç kaynağı, ihtişam
	Lacivert renk	Renk	Resmiyet
	Beyaz renk	Renk	İyimserlik
Görsel 6. Dicle Üniversitesi	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, hakimiyet
	Açık mavi renk	Renk	Türklük vurgusu
	Sarı renk	Renk	Güç, hakimiyet
	Lacivert renk	Renk	Resmiyet

Görsel 7. Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, hakimiyet, yurt, Göktürk alfabesindeki 'B' harfi
	Akkoyunlu motifi koçbaşı	Hayvan	Koruma, güvenlik
	Su damlası	Nehir	Fırat (Karasu) Nehri
	Bal peteği, üzüm salkımı	Doğal besin, meyve	Bereket, yöresellik/yerellik
	Altıgen yapı	Terim	Geçmiş ve gelecek bağlantısı
	Altın yıldız renk	Renk	Türk kültürü, güç kaynağı, ihtişam
	Ultra marine mavi renk	Renk	Bilimsel nitelik, evrensellik, resmiyet
Görsel 8. T.C. İstanbul Üniversitesi	Beyaz renk	Renk	İyimserlik
	Hayat ağacı	Ağaç-Mit	Var oluş, yaşam döngüsü
	Yıldız	Gezegen	Işık, parlaklık, dikkat
	Yeşil renk	Renk	Hayatın yeşermesi, umut
	Sarı renk	Renk	Verimlilik, enerji
Görsel 9. T.C. İstanbul-Cerrahpaşa Üniversitesi	Beyaz renk	Renk	İyimserlik
	Hayat ağacı	Ağaç-Mit	Var oluş, yaşam döngüsü
	Yıldız	Gezegen	Işık, parlaklık, dikkat
	Koyu sarı renk	Renk	Verimlilik, üretkenlik
Görsel 10. İstanbul Gelişim Üniversitesi	Koyu lacivert renk	Renk	Güç, prestij, yenilik, resmiyet
	Hüma kuşu	Kuş-Mitolojik varlık	Keşfetme, süreklilik, çaba, gelişim, hakimiyet
	Kalkan	Savaş materyali	Koruma, bilgi, yenilik, dönüşüm
	Koyu lacivert renk	Renk	Güç, resmiyet
Görsel 11. Polis Akademisi	Beyaz renk	Renk	İyimserlik
	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Hakimiyet, hükümlülük, varoluş, koruma, güç
	Sekiz köşeli yıldız	Sembol	Osmaniye Nişanı, başarı, liyakat, erdem, Türklük
	Koç boynuzu	Sert kemiksi yapı	Güç, kahramanlık, Türk kültürü, süsleme
	Su yolu	Motif	Türk kültürü, süsleme, estetik, hayat, yeniden doğuş, bilgelik
	Hilal ve yıldız	Gezegen	Türk Bayrağı
	Koyu lacivert renk	Renk	Güç, resmiyet
	Sarı renk	Renk	Dayanıklılık, ihtişam
	Kırmızı renk	Renk	Türklük
	Beyaz renk	Renk	Vurgu
	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, hakimiyet

Görsel 12. Selçuk Üniversitesi	Sarı renk	Renk	Enerji, gelişme
	Beyaz renk	Renk	İyimserlik
	Siyah renk	Renk	Resmiyet
Görsel 13. Emniyet Genel Müdürlüğü	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Hakimiyet, hükümlanlık, varoluş, koruma, güç
	Sekiz köşeli yıldız	Sembol	Osmaniye Nişanı, başarı, kahramanlık, liyakat, erdem, Türklük, Türk Bayrağı, vatan
	Hilal ve yıldız	Gezegen	Türk Bayrağı
	Defne ya da başak motifi ve Rumi motifi	Bitki türü ve motif	Türk kültürü, süsleme, estetik
	Koyu lacivert renk	Renk	Güç, güven, resmiyet
	Sarı renk	Renk	Dayanıklılık, ihtişam
	Kırmızı renk	Renk	Türklük
	Beyaz renk	Renk	İyimserlik
Görsel 14. Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı	Hayat ağacı	Ağaç-Mit	Var oluş, yaşam döngüsü
	16 yıldız	Gezegen ve sembol	Birlik ve beraberlik
	Kırmızı renk	Renk	Türk Bayrağı, güç, dışa dönüklük, koordinasyon
Görsel 15. Türk Tarih Kurumu	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, otorite
	Kurumun baş harfleri	Sembol	Türk egemenliği, Türk Dili kapsayıcılığı
	Lacivert renk	Renk	Resmiyet, hakimiyet
	Beyaz renk	Renk	Vurgu
	Açık mavi renk	Renk	Türklük vurgusu
Görsel 16. Çorum Futbol Kulübü	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, Hakimiyet
	Kırmızı renk	Renk	Türk Bayrağı, azim
	Siyah renk	Renk	Resmiyet
	Beyaz renk	Renk	Vurgu
Görsel 17. Erzurum Spor Futbol Kulübü	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, hakimiyet
	Mavi renk	Renk	Türklük vurgusu
	Koyu sarı renk	Renk	İhtişam
	Siyah renk	Renk	Resmiyet
Görsel 18. Konya Spor Futbol Kulübü	Beyaz renk	Renk	Umut
	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, hakimiyet
	Başak	Bitki türü	Yöresellik/yerellik
	Yeşil renk	Renk	Doğa, yaşam
	Siyah renk	Renk	Resmiyet, otorite
	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, otorite

Görsel 19. Erzincan Valiliği	Koç başı	Hayvan	Koruma, kararlılık
	Kılıç	Silah	Savunma
	Rumi motifi	Motif	İhtişam, estetik
	Cami	İbadethane	İslamiyet inancı
	Ay (hilal)	Gezegen	Türklük vurgusu
	Üzüm	Meyve	Yöresellik/yerellik vurgusu
	Turkuaz mavi renk	Renk	Türklük vurgusu
	Kırmızı renk	Renk	Gücün kaynağı
	Gri renk	Renk	Kapsayıcılık
	Siyah renk	Renk	Resmiyet
Görsel 20. Niğde Valiliği	Beyaz renk	Renk	Vurgu
	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, hakimiyet
	Ay ve yıldız	Gezegen	Türk Bayrağı, Türk Milleti, vatan, bağımsızlık
	Şemse motifi	Motif	Geleneksel Türk süslemesi, Türk kültürü ve estetik
	Siyah renk	Renk	Resmiyet
	Kırmızı renk	Renk	Türk Bayrağı, Türk Milleti, asalet
Görsel 21. Sivas Valiliği	Beyaz renk	Renk	İyimserlik
	Çift başlı kartal	Kuş-Mitolojik varlık	Güç, hakimiyet, otorite
	Türk Bayrağı	Sembol	Türk Milleti, Türk Devleti, vatan, bağımsızlık
	Motifsel desen	Desen	Türk kültürü, sanat, süsleme, estetik
	Siyah renk	Renk	Resmiyet
	Kırmızı renk	Renk	Türk Bayrağı, Türk Milleti, kapsayıcılık, asalet
	Beyaz renk	Renk	İyimserlik
	Yaldızlı sarı renk	Renk	İhtişam

Göstergebilim analizi gösterge-gösteren-gösterilen incelemesine yönelik ifadeler, yazar tarafından anlamlandırılmıştır. Bu anlamlandırmalar yazar ya da okuyucular tarafından farklı bir şekilde de yorumlanabilir. Anlamlar çeşitlendirilebilir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Araştırmanın sonucu olarak, kurumsal kimlik bağlamında çok sayıda mitolojik unsurun resmî kurum logo tasarımlarında kullanıldığı ortaya çıkmaktadır. Araştırmanın bulguları ışığında, kurumsal kimlik bağlamında mitolojiden yararlanılarak tasarlanan logo ve amblem tasarımlarının kurumsallaşma sürecinde etkili bir rol oynadığı sonucu ortaya çıkmıştır.

Türkiye'deki resmî kurumlara ait logoların kurumlara göre dağılımı incelendiğinde, Türk mitolojisindeki sembol ve unsurların en fazla üniversite logolarında kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Tüm resmî kurum kategorilerindeki logolar incelendiğinde, en çok 'çift başlı kartal' figürünün kullanıldığı görülmektedir. Diğer bir dikkat çekici sonuç ise; belediye, spor kulübü ve

valilik logolarının tümünde ‘çift başlı kartal’ figürünün kullanılmasıdır. Söz konusu olan bu kullanım sebebinin, kurumun bulunduğu bölgeye veya coğrafyaya ait mitolojik hikayelerin veya sembollerin yaygın olarak bilinmesi olduğu varsayımı çıkarımında bulunulabilir. Buna ek olarak bir kurumun logosunda, ‘hüma kuşu’ figürünün kullanıldığı görülmektedir (bkz. görsel 10). Bazı kurum logolarında ‘hayat ağacı’ motifinin kullanıldığı görülmektedir (bkz. görsel 5, 8, 9, 14). Ayrıca bazı kurum logolarında ise Türk mitolojisine ait sembol ve unsurların birden fazlasının aynı logoda kullanıldığı görülmektedir (bkz. görsel 2, 5, 19). Görsel 5’te verilen logoda ‘hayat ağacı, çift başlı kartal ve ejderha’ sembol ve figürlerinin kullanıldığı, görsel 2 ve 19’da ise ‘çift başlı kartal ve koç başı’ figürlerinin kullanıldığı görülmektedir. Logoların on üç tanesinde kuruluş tarihi yazmaktadır.

Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi (bkz. görsel 1), Konya Büyükşehir Belediyesi (bkz. görsel 3), Atatürk Üniversitesi (bkz. görsel 5), Polis Akademisi (bkz. görsel 11), Emniyet Genel Müdürlüğü (bkz. görsel 13), Türk Tarih Kurumu (bkz. görsel 15), Konya Spor (bkz. görsel 18) ve Sivas Valiliği (bkz. görsel 21) logoları, ‘orijinaline sadık’ bir şekilde soyutlanarak tasarlanmış çift başlı kartal figürünün kullanıldığı logo tasarımlarıyla karşımıza çıkmaktadır.

Erzincan Belediyesi (bkz. görsel 2) ve Erzincan Valiliği (bkz. görsel 19) logoları incelendiğinde, çift başlı kartal figürü ‘yeniden yorumlanmış ve tasarıma koç başı, rumi motifi, vb. gibi yeni sembolik eklemeler yapılarak’ oluşturulduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi (bkz. görsel 4), Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi (bkz. görsel 7) ve İstanbul Gelişim Üniversitesi (bkz. görsel 10) logoları, ‘tamamen soyut bir şekilde’ tasarlanan kuş figürleriyle dikkat çekmektedir. İstanbul Üniversitesi (bkz. görsel 8), İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa (bkz. görsel 9) ve Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı (bkz. görsel 14) logoları ‘tamamen soyut bir şekilde’ tasarlanan hayat ağacı sembolünün kullanıldığı logo tasarımlarıyla karşımıza çıkmaktadır.

Erzurum Spor Futbol Kulübü (bkz. görsel 17) logosunda ise Türk mitolojisinde yer alan çift başlı kartal figüründen yola çıkarak ‘kendine özgü yeni bir tasarım anlayışıyla’ tasarlanmış logo tasarımına sahip olduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Erzincan Belediyesi (bkz. görsel 2) ve Erzincan Valiliği (bkz. görsel 19) logolarının birbirleriyle birebir aynı olduğu görülmektedir. Yine İstanbul Üniversitesi (bkz. görsel 5) ve İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa (bkz. görsel 6) logolarında da birbirlerinin aynı olan logoların kullanıldığı ancak kurumsal olarak renklerinin farklı olduğu görülmektedir.

Türk Tarih Kurumu’na ait (bkz. görsel 15) logoda, çift başlı kartal figürünün kendine özgü bir üslup ile stilize edilerek verilmeye çalışıldığı ve kurumun baş harflerinin tipografik olarak çerçeve niteliğinde düzenlendiği ve bu doğrultuda kurumsal kimlik ifadesi olarak kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca çoğunlukla yuvarlak şekilde tasarlanan logolardan şekilsel açıdan farklı bir şekilde kare olarak tasarlanmış olduğu görülmektedir ve iç ile dış çerçeve kare alanda dikey olarak konumlandırılmıştır. Logonun bu şekildeki kullanımı çerçeve alanında yatay ve dikey olarak iki tane eş kenar üçgenin birleşiminden oluşmuş hissiyatı da oluşturmaktadır.

Kurumsal kimlik tasarımı açısından mitolojiden esinlenilerek oluşturulan kurumlara ait logo ve amblem tasarımlarının göstergebilim açısından incelenmesi sonucunda;

Görseller incelendiğinde, en az bir en fazla beş renkten oluşan logo tasarımları mevcuttur. Akılda kalıcılığı yüksek ve tek renkten oluşan logolar görsel 10 ve görsel 14’te görülmektedir. İki renkten oluşan logolar görsel 9 ve görsel 18’de görülmektedir. En çok üç renkten oluşturulmuş olan logolar mevcuttur ve bu logolar görsel 1, 3, 4, 5, 7, 8, 12, 15, 16 ve 20’de görülmektedir. Dört renk kullanılarak oluşturulan logolar görsel 6, 11, 13, 17 ve görsel 21’de görülmektedir. Beş renkten oluşan logolar görsel 2 ve görsel 19’da yer almaktadır. Beş renkten oluşan logoların şekilsel olarak çok benzer oldukları, iki logonun da aynı İl’e ait belediye ve valilik logosu olduğu sadece renk olarak farklı renkler kullanıldığı görülmektedir.

Görsel 11, 13, 20 ve 21 incelendiğinde Türk bayrağının sembolü olan ay yıldız logonun içerisinde yer verildiği görülmektedir. Görsel 13'te Emniyet Genel Müdürlüğü logosunun ortasında büyük bir tane ve hemen üstünde dört adet olmak üzere toplamda beş adet ay yıldız görülmektedir. Görsel 11'de Polis Akademisi logosunun orta alt kısmında ay yıldız 'Osmaniye Nişanı' olarak verilmiştir. Görsel 13'te Emniyet Genel Müdürlüğü logosunun ortasında büyük bir tane ve hemen üstünde dört adet olmak üzere toplamda beş adet ay yıldız 'Osmaniye Nişanı' olarak verilmiştir. Görsel 20'de Niğde Valiliği logosunun içerisinde amblemin üzerinde ay yıldız yer almaktadır. Görsel 21'de Sivas Valiliği'ne ait logonun üst kısmında Türk Bayrağı yer almaktadır.

Resmî kurum logoları şekilsel açıdan incelendiğinde, bir adet sekizgen, on dört adet yuvarlak, biri dikey ve biri yatay olmak üzere iki adet kare ve dört adet arma şeklinde mitolojik logo tasarımlarının olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Mitolojiden esinlenilerek oluşturulan logoları kullanılan renkler açısından değerlendirdiğimizde ise, en çok tercih edilen renk mavi, lacivert ve bu iki rengin tonlarına ait renklerin olduğu görülmektedir. Ayrıca siyah ve beyaz renkten zemin rengi olarak, tipografik açıdan yazı metni ve şekilsel açıdan çizgi hattı olarak pek çok logoda farklı görevler verilerek kullanılmış olduğu görülmektedir. Sarı ve kırmızı renk de çoğunlukla tercih edilmiş renkler arasındadır. En az tercih edilen rengin ise yeşil ve tonları olduğunu söyleyebiliriz. Genel anlamda ağırlıklı olarak üç ve dört rengin kullanıldığı, sadeleştirilmiş çoğunlukla özgün nitelikte ve karakteristik şekillerin yer aldığı amblem tasarımlarına ait mitolojik logoların olduğu görülmektedir.

Türkiye'deki resmi kurumların logolarında kullanılan simge ve semboller 'gösterge, gösteren, gösterilen' boyutlarının anlamsal kodlaması bağlamında incelendiğinde ise, Türk mitolojisinde yer alan çift başlı kartalın en fazla kullanılan anlamlarının, on altı logoda 'güç', on beş logoda 'hakimiyet' ve dört logoda 'otorite' olduğu sonucuna varılmıştır. Hayat ağacı dört logoda 'var oluş' ve 'yaşam döngüsü' anlamlarında kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Koç başı üç logoda en fazla 'koruma' anlamında, iki logoda 'kararlılık' bir logoda ise 'güvenlik' anlamında kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Motif olarak Rumi motifi dört logoda 'estetik', iki logoda 'ihtişam', iki logoda 'süsleme', iki logoda ise 'Türk Kültürü' anlamlarında kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Yıldız sembolü en fazla kullanımıyla üç logoda 'Türk Bayrağı', iki logoda 'ışık, parlaklık, dikkat', bir logoda 'birlik ve beraberlik' bir logoda 'Türk Milleti', bir logoda 'vatan', bir logoda da 'bağımsızlık' anlamlarında kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Hilal sembolü üç logoda 'Türk Bayrağı', iki logoda 'Türklük vurgusu', bir logoda 'Türk Milleti, vatan ve bağımsızlık' anlamlarında kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Toplamda on üç logoda kullanılan mavi ve tonlarının, beş logoda 'Türklük vurgusu', yedi logoda 'resmiyet', üç logoda 'güç', bir logoda 'Türk Kültürü vurgusu', bir logoda 'bilimsel nitelik', bir logoda 'evrensellik', bir logoda 'prestij', bir logoda 'yenilik', bir logoda ise 'hakimiyet' anlamlarında kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Toplamda yedi logoda kullanılan kırmızı renk, dört logoda 'Türk Bayrağı', iki logoda 'Türklük', iki logoda 'Türk Milleti', iki logoda 'asalet', bir logoda 'güç', bir logoda 'dışa dönüklük', bir logoda 'koordinasyon', bir logoda 'azim', bir logoda 'gücün kaynağı', bir logoda ise 'kapsayıcılık' anlamlarında kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Toplamda on iki logoda kullanılan sarı ve tonları, beş logoda 'ihtişam', dört logoda 'güç', üç logoda 'Türk kültürü', üç logoda 'enerji', iki logoda 'hakimiyet', iki logoda 'verimlilik', iki logoda 'dayanıklılık', bir logoda 'üretkenlik', bir logoda 'gelişme' anlamlarında kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Çalışma kapsamında yer alan resmi kurumlara ait logolarda; 'gösterge, gösteren, gösterilen' boyutlarının anlamsal kodlamasında en çok 'Türklük vurgusu, Türk Kültürü, Türk Bayrağı, güç, hakimiyet, vatan, var oluş, yaşam döngüsü, resmiyet, bağımsızlık' gibi çoğunlukla Türk milletinin gücü, inancı ve sanatına dair, milli ve manevi değerlerine yönelik anlamlar ifade edildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Alan yazın incelendiğinde, mitolojik logolar üzerine çalışmaların yapıldığı fakat kurumsal kimlik tasarımı açısından, ayrıca göstergebilim açısından ve çalışmanın yöntem ve tekniği

açısından ele alınan bu araştırmaya benzer nitelik taşıyan çalışmanın yapılmadığı görülmektedir. Bu araştırmada kullanılan logolar bakımından benzer nitelikte olan çalışmalarda;

Çakır (2013)'a ait 'Akademik Dünyanın Kentsel İmgelerinden Mitolojik Simgelerine Üniversite Logoları' başlıklı makale çalışmasında, Türkiye'deki üniversite logolarında yer alan mitolojik imgelerin, hangilerinin benimsendiğini vurgulamak amacıyla, mitolojik algının izlerini taşıyan logolardaki mitik imgenin simgeye dönüştüğü logolar üzerinden örnekler verilerek tartışıldığı görülmektedir.

Bu araştırmayla karşılaştırdığımızda, çalışmada geçen bazı kurum logoları görsel olarak benzerlik göstermektedir. Araştırmanın bulguları incelendiğinde 'Atatürk Üniversitesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi ve Polis Akademisi' kurum isimleri benzerlik göstermektedir. Ancak bu çalışmada söz konusu kurum logolarının güncel olan görselleri yer almaktadır. Bu araştırmayla benzer yönü sadece üniversite logoları kategorisinden mitolojik açıdan bakılmasıdır. Bununla birlikte bu araştırmada, mitolojiden esinlenilerek tasarlanmış resmî kurum logoları grafik tasarım bağlamında göstergebilimsel açıdan incelenerek betimsel olarak analiz edilmiştir.

Yücel ve Yozgat (2018)'a ait 'Türk Mitolojisindeki Kuş Sembollerinin Günümüz Logo Tasarımlarına Yansıması' başlıklı makale çalışmasında, mitolojiyle ilişkilendirilen kuş figürlerinin logo tasarımlarında kullanımının incelendiği görülmektedir. Çalışmada kuş türleri fotoğraflarla verilmiş olup, kuş türleriyle alakalı amblem ve logolar ele alınmıştır. Mitolojik olarak ele alındığında, çift başlı kartal figürünün logo tasarımlarına yansımaları görsel örnekler verilerek genel anlamda incelenmiştir. Ayrıca mitolojik olmayan ve kuş figürü bulunan logo tasarımları da görsel örnekler verilerek genel anlamda incelenmiştir. Çalışma kurum logolarına ait görsellerle desteklenmiş, kurumlara ait logolar genel olarak incelenmiş ve bazı logolarda kuş figürlerinin soyut bir üslupla stilize edilerek kullanıldığının gözlemlendiği ortaya konulmuştur. Türk mitolojisindeki kuş sembollerinin yansımasının yalnızca kartal motifiyle sınırlı kaldığı sonucuna ulaşılarak, Türk mitolojisinde yer alan sayısız sembolere dikkat çekildiği ve Türk toplumunda kuş figürlerinin, günümüz logolarına yansımasının yetersiz olduğu vurgulanmıştır.

Bu araştırmayla karşılaştırdığımızda, çalışmada geçen bazı kurum logoları görsel olarak benzerlik göstermektedir. Araştırmanın bulguları incelendiğinde 'Dicle Üniversitesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Polis Akademisi, Türk Tarih Kurumu ve Erzurum Spor' kurum isimleri benzerlik gösterse de görsel açıdan sadece, 'Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Türk Tarih Kurumu ve Erzurum Spor' logolarının bu araştırmayla benzer kullanıldığı görülmektedir. Verilen logo örneklerinin tümünün genel olarak yorumlanmış olduğu görülmektedir. Bu araştırmada ise Türk mitolojisine ait unsurların yer aldığı resmî kurum logoları incelenmiştir. Ayrıca bu araştırma içerisinde resmî kurumlara ait olan mitolojik unsurları barındıran her logo kategorize edilerek, her kategori tek tek ele alınmış ve bu logolar grafik tasarım bağlamında göstergebilimsel açıdan incelenerek betimsel olarak analiz edilmiştir.

Yozgat (2019)'a ait 'Türk Mitolojisindeki Grafik Sembollerin Günümüz Logo Tasarımlarına Yansımaları: Kuş Figürü Örneği' başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, genel olarak Türk mitolojisine ait olduğu çeşitli bulgu ve kaynaklarla kanıtlanan grafik tasarım ürünlerinden kuş figürlerinin incelendiği görülmektedir. Sonuç olarak çift başlı kartal sembolünün günümüze ulaştığı belirtilir ve kuş sembollerinin, Türk kültürüne kazandırılmaya çalışılmış olduğu görseller örnekler verilerek gösterilmektedir.

Bu araştırmayla karşılaştırdığımızda, çalışmada geçen bazı kurum logoları görsel olarak benzerlik göstermektedir. Tez çalışmasının bulguları açısından incelendiğinde ise 'Türk Tarih Kurumu, Selçuk Üniversitesi, Konya Büyükşehir Belediyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi ve Polis Akademisi' logolarının bu araştırmayla benzer kullanıldığı; 'Dicle Üniversitesi ve Atatürk Üniversitesi' logolarının eski versiyonlarının kullanıldığı; Erzincan Belediyesi'ne ait logonun ise ambleminin benzer fakat logonun farklı versiyonunun kullanıldığı görülmektedir. Bu araştırmayla

benzerlik gösteren logoların tümünün örnek görseller olarak yer aldığı görülmektedir. Bu araştırmada ise Türk mitolojisine ait unsurların yer aldığı resmî kurum logoları incelenmiştir. Ayrıca bu araştırma içerisinde resmî kurumlara ait olan mitolojik unsurları barındıran her logo kategorize edilerek, her kategori tek tek ele alınmış ve bu logolar grafik tasarım bağlamında göstergebilimsel açıdan incelenerek betimsel olarak analiz edilmiştir.

Sevim (2022)'e ait 'Mitolojik Sembollerin Logo Tasarımında Kullanımı' başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, farklı medeniyetlerin mitolojik unsurlarının günümüz logo tasarımlarına etkisinin incelendiği ve öneri niteliğinde Türk mitolojik sembollerini kullanarak yeni bir logo tasarımının yapıldığı görülmektedir. Çalışmada özellikle farklı medeniyetlerin mitolojik unsurlarının neler olduğuna, bu unsurların günümüz logo tasarımlarına etkisinin incelenmesine ve Türk mitolojik sembollerini kullanarak yeni logo tasarımlarının yapılmasına odaklanmayı amaçlamaktadır. Mitolojik logoların, çalışmanın genelinde marka tasarımlarıyla, bir kısmında ise resmî kurumların tasarımlarıyla ele alındığı görülmektedir. Çalışmanın sonunda mitolojiden esinlenilerek oluşturulan 'Kokpit Havacılık Lisesi'ne ait kurumsal olarak görsel kimlik çalışmasının tasarlandığı görülmektedir.

Bu araştırmayla karşılaştırdığımızda, çalışmada geçen bazı kurum logoları görsel olarak benzerlik göstermektedir. Araştırmanın bulguları incelendiğinde 'Konya Büyükşehir Belediyesi, Erzurum Spor, Emniyet Genel Müdürlüğü, Selçuk Üniversitesi, Türk Tarih Kurumu ve Sivas Valiliği' kurum isimleri benzerlik göstermektedir. Ancak bu araştırmada 'Konya Büyükşehir Belediyesi ve Erzurum Spor'a ait kurum logolarının güncel olan görselleri yer almaktadır. 'Emniyet Genel Müdürlüğü ve Sivas Valiliği'ne ait kurum logolarının bu araştırmayla benzer kullanıldığı; bununla birlikte 'Türk Tarih Kurumu ve Selçuk Üniversitesi'nin kurum logolarının ise benzer nitelikte olup farklı versiyonlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu araştırmayla benzerlik gösteren logoların tümünün örnek görseller olarak yer aldığı görülmektedir. Bu araştırmada ise Türk mitolojisine ait unsurların yer aldığı resmî kurum logoları incelenmiştir. Ayrıca bu araştırma içerisinde resmî kurumlara ait olan mitolojik unsurları barındıran her logo kategorize edilerek, her kategori tek tek ele alınmış ve bu logolar grafik tasarım bağlamında göstergebilimsel açıdan incelenerek betimsel olarak analiz edilmiştir.

Bakır (2024)'a ait 'Türk Mitolojisinde Yer Alan Sembollerin Grafik Tasarım Sanatına Yansıması' başlıklı tez çalışmasında, Türk mitolojisi aracılığıyla Türk kültürünü yansıtan ve günümüzde de devam eden örnekler verildiği, grafik tasarım ürünlerinde de bu sembolere rastlanılmakta olduğu belirtilmiştir. Bazı marka, kurum ve kuruluşlara ait logo ve amblem tasarımlarında Türk mitolojisinde önemli yere sahip birçok sembol kullanılmakta olduğunu gösteren çalışmada; Altay Hun çağı dönemi, Asya Hun Devleti, Göktürk Devleti dönemi, Türkiye, Azerbaycan, Kazakistan, devletlerine ait ve Kafkas Kültürüne ait izlerin görüldüğü; üniversite ve kurumlara ait topluluk logoları, üniversite logoları, spor kulübü logosu, bayrak, sendika logosu, para, arma, markalara yönelik logo, pul tasarımı, dernek ve bakanlık logosu vb. gibi Türk mitolojisine ait sembolik izlerin, görsellerle grafik tasarıma yansıması açısından ele alınarak verildiği görülmektedir. Tez çalışmasında içerik analizi yöntemi kullanıldığı görülmektedir. Sonuç olarak, Türk kültüründe yer alan bazı sembollerin grafik tasarım ürünlerinde kullanılmaya devam edildiği, köklü marka, kurum ve kuruluşların logo amblem tasarımlarında mitolojik ve kültürel sembolere yer vermelerinin, kurumsal kimlikleriyle uyumlu olmaları ve ulusal kültürü yaşatma çabalarıyla ilişkili olduğunun ortaya konulduğu görülmektedir.

Araştırmayla benzerliği açısından ele alınacak olursa çalışmada geçen bazı kurum isimleri benzerlik göstermektedir. Araştırmanın bulguları açısından incelendiğinde ise tez çalışmasındaki 'Polis akademisi, Emniyet Genel Müdürlüğü, Türk Tarih Kurumu, Dicle Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi (Selçuk Üniversitesi'nin amblemi kullanılmış), Konya Spor, Atatürk Üniversitesi, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı' kurumlarına ait logoların bu araştırmayla benzer kullanıldığı görülmektedir. Tez çalışmasında logo örneklerinin, çift başlı kartal, kurt, geyik, at-tulpar, ejderha figürüne ve hayat ağacı sembolüne ait kategoriler oluşturularak verildiği görülürken; bu araştırmada ise logo örnekleri, kurumsal kimliğe yönelik kurum kategorileri oluşturularak

incelenmiştir. Bununla birlikte tez çalışmasının bulgular bölümünde, logoların tarihçesinin ve tanımlarının verildiği görülürken; bu çalışmada ise Türkiye resmî kurumlarına ait kurumsal logoların tümü, tanımlamaların yanı sıra grafik tasarım bağlamında göstergebilimsel açıdan ayrıntılı bir şekilde incelenerek betimsel olarak analiz edilmiştir.

Sönmez (2025)'e ait 'Orta Asya ve İskandinav Mitolojik Sembollerinin Günümüz Logo Tasarımlarına Etkisi ve Yansıması' başlıklı sanatta yeterlik tez çalışmasında, Orta Asya ve İskandinav mitolojilerine dayanan damga ve runik harflerin günümüz logo tasarımlarındaki etkilerini ve yansımalarını, göstergebilimsel çözümleme yöntemleri kullanarak iki kültürel alanın sembollerini karşılaştırdığı ve bu sembollerin modern tasarımlara nasıl entegre edildiğini incelediği görülmektedir. Tarihsel bağlamda bu sembollerin kökenleri, anlamları ve işlevleri üzerine odaklanıldığı ve modern grafik tasarım bağlamında mitolojik unsurların kullanımıyla ilgili çeşitli logo örnekleri üzerinden kapsamlı bir değerlendirme yapıldığı görülmektedir. Bu sembollerin, kültürel birikimleri yansıtmaları ve çağdaş tasarım süreçlerinde kullanımı, grafik tasarım ve simgebilim literatürüne katkı sağlamakta olduğu sonucuna ulaşıldığı görülmektedir.

Bu çalışmayla karşılaştırdığımızda, çalışmada geçen bazı kurum logoları görsel olarak benzerlik göstermektedir. Araştırmanın bulguları incelendiğinde 'Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi' logolarının görsel açıdan bu çalışmayla benzer kullanıldığı görülmektedir. Verilen sembollerin logo tasarımına yansımaları, gösterge, gösteren ve gösterilen başlıkları altında tablolastırılarak tanımlanmıştır. Bu çalışmada ise Türk mitolojisine ait unsurların yer aldığı resmî kurum logoları grafik tasarım bağlamında göstergebilimsel açıdan incelenerek betimsel olarak analiz edilmiştir.

Bu çalışmada kullanılan göstergebilimsel inceleme açısından benzer nitelikte olan çalışmalarda;

İnceağaç (2025)'a ait 'Marka Tasarımı Açısından Mitolojinin Grafik Tasarım Ürünü Olan Logolara Yansımaları ve Göstergebilim (Semiyotik) Açısından İncelenmesi' başlıklı makale çalışmasında mitolojiden esinlenilerek tasarlanmış logoları marka tasarımı olarak göstergebilim açısından ele almış olduğu ve logoların amblem ve logotype tasarımlarına da konu olduğu gösterilmiştir. Çalışmada kurumsal firmaların mitolojiden yararlanarak ortaya çıkarmış olduğu logolarına bağlı olarak, amblem ve logotype kullanımlarının kurumsallaşma sürecinde etkili bir rol oynadığı ve dünya çapında tanınırlığı olan önemli markaların marka tasarımlarının, mitolojiden esinlenilen logolardan oluşturulduğu sonucu ortaya çıkmış ve bu logolar göstergebilim açısından ele alınmıştır.

Bu çalışmada ise mitolojiden esinlenilerek tasarlanmış resmî kurum logoları araştırılmış ve bu logolar grafik tasarım bağlamında göstergebilimsel açıdan incelenmiştir. Bu araştırmanın, sadece mitolojik unsur içeren amblem ve logo tasarımlarına sahip markalara konu olmadığı, kurumsal kimlik bağlamında resmî kurum logolarına ve bu logoların amblem tasarımlarına da konu olduğunu göstermektedir.

Etik Komite Onayı: Araştırmada resmî kurumlara ait logolar tespit edilmiş ve göstergebilim açısından incelenmiştir. Bu çalışmada literatür taramasına yönelik tarama modeli ve betimsel analiz kullanılmıştır. Bu kapsamda çalışmada izin gerektirmeyen, kamuya mal olan görsel veriler kullanıldığı için araştırma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Araştırma tek yazarlıdır.

Çıkar Çatışması: Herhangi bir çıkar çatışması yoktur.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Çalışma, tamamen yazar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: The study identified logos belonging to official institutions and examined them from a semiotic perspective. A literature review model and descriptive analysis were used in this study. Since the study used visual data that is in the public domain and does not require permission, it does not require research ethics committee approval.

Author Contributions: The research is single-authored.

Conflict of Interest: There is no conflict of interest.

Financial Support: This research has not received any financial support.

Artificial Intelligence Use Statement: The work was produced entirely by the author.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Ağaç, S. ve Sakarya, M. (2015). Hayat ağacı sembolizmi. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(1). 1-14.
- Akdenizli, F. (2020). Historical roots of contemporary Turkish graphic design. *Технология i техника друкства*, (No: 1-2(67-68). 71–76. [https://doi.org/10.20535/2077-7264.1-2\(67-68\).2020.202012](https://doi.org/10.20535/2077-7264.1-2(67-68).2020.202012)
- Ambrose, G. & Harris, P. (2017). *Grafik tasarımın temelleri*. (M. E. Uslu, Çev.), (2. Basım). Literatür Yayınları.
- Ambrose, G. & Harris, P. (2019). *Görsel grafik tasarım sözlüğü*. (B. Barhana, Çev.), (3. Basım). Literatür Yayınları.
- Arslan, S. (2014). Türklerde ağaç kültü ve ‘Hayat Ağacı’. *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1(1). 59-71.
- Bakır, Ş. (2024). *Türk mitolojisinde yer alan sembollerin grafik tasarım sanatına yansıması* (Tez No. 868933), [Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Barthes, R. (1991). *Mythologies*. (25. Printing). (A. Lavers, Translated), The Noonday Press - Farrar, Straus & Giroux. (Orijinal eserin yayın tarihi 1957).
- Becer, E. (2018). *İletişim ve grafik tasarım*. (11. Baskı). Dost Kitabevi Yayınları.
- Bilirdönmez, T. ve Şahin, C. (2019). Doğu Karadeniz bölgesi şehirlerinin belediye logolarındaki tanıtıcı sembollerin analizi. *Maarif Mektepleri Uluslararası Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 2(2). 38-47.
- Çakır, E. (2013). Akademik Dünyanın Kentsel İmgelerinden Mitolojik Simgelerine Üniversite Logoları. *Milli Folklor Dergisi*, 25(97). 53-69.
- Durmaz, Ö. (2011). *İstanbul'un 100 grafik tasarımcısı ve illüstratörü, İstanbul'un yüzleri serisi – 29*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Duncum, P. (2018). İmaj Analizine Giriş: Karma Yöntemlerin Değeri Üzerine. S. D. Bedir Erişti (Ed.), *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek* (s. 9-18) içinde, 1. Bölüm, (3. Baskı). Pegem Akademi Yayıncılık.
- Fishel, C., & Gardner, B. (2010). *Logolounge master library, 3000 animal & mythology logos* (Volume 2). Rockport Publishers.
- Fishel, C., & Gardner, B. (2011). *Logolounge master library, 3000 shape & symbol logos* (Volume 3). Rockport Publishers.

- Fiske, J. (1990). *Introduction to communication studies*. (2nd Edition). ROUTLEDGE, Taylor & Francis Group.
- İnceağaç, M. (2025). Marka tasarımı açısından mitolojinin grafik tasarım ürünü olan logolara yansımaları ve göstergebilim (semiyotik) açısından incelenmesi. *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, (20. Yıl Armağan Sayısı | 35). 85-108.
- Leeming, D. A. (2022). *World mythology: a very short introduction*. Oxford University Press.
- Merriam, S. B. (2023). *Nitel araştırma desen ve uygulama için bir rehber*. S. Turan, (Çev. Ed.), Nitel Araştırma Türleri (21-38) içinde, (F. Koçak Canbaz ve M. Öz, Çev.), 2. Bölüm, Jossey-Bass, (3. Basımdan Çeviri). Nobel Yayıncılık.
- Morford, M. P. O. & Lenardon, R. J. (2003). *Classical mythology*. Seventh edition, Oxford University Press, Inc.
- Morgan, C. L. (1999). *Logos: logo, identity, brand, culture*. Crans-Pres-Celigny; Rotovision SA.
- Pehlivan Baskın, Z. (2020). Kurumsal kimlik ve logo: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (26). 563-577.
- Powell, B. B. (2018). *Klasik mitoloji*, (S. O. Çavuş, Çev.), Bilge, Kültür-Sanat Yayıncılık.
- Saussure, F. de (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*, (B. Vardar, Çev.), Multilingual Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1916).
- Sears, K. (2020). *Mitoloji 101: eski Yunan ve Roma mitolojisi hakkında bilmeniz gereken her şey*, (E. Duru, Çev.), (10. Baskı). Say Yayınları.
- Sevim, S. (2022). *Mitolojik sembollerin logo tasarımında kullanımı*. (Tez No. 771772), [Yüksek lisans tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Smith-Shank, D. L. (2018). Görsel ve sosyal göstergebilim araştırma stratejileri. S. D. Bedir Erişti (Ed.), *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek* (s. 56-72) içinde, 1. Bölüm, (3. Baskı). Pegem Akademi Yayıncılık.
- Sönmez, G. (2025). *Orta Asya ve İskandinav mitolojik sembollerinin günümüz logo tasarımlarına etkisi ve yansıması* (Tez No. 927309), [Sanatta yeterlik tezi. İstanbul Aydın Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Taşcıoğlu, M. (2020). *Bir görsel iletişim platformu olan mekân*. (2. Baskı). Dost Kitabevi Yayınları.
- Topal, M. ve Katırcı, M. (2023). İstanbul Üniversitesi Logosunda Türk Kültürünün İzleri: Süheyl Ünver'in Tasarımı Üzerine Bağımsız Bir Değerlendirme. *Akademik Sanat Dergisi*, (19). 112-123. DOI: 10.34189/asd.2023.19.009
- Topalian, A. (1984). Corporate Identity: Beyond the Visual Overstatements. *International Journal of Advertising*, 3(1). 55–62. <https://doi.org/10.1080/02650487.1984.11105000>
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. (6. Baskı). İnkılap Kitabevi.
- Wheeler, A. (2006). *Designing Brand Identity*. (Second Edition). John Wiley & Sons, Inc.
- Wigan, M. (2019). *Görsel illüstrasyon sözlüğü*. (M. E. Uslu, Çev.), (2. Basım). Literatür Yayınları.
- Yaşa, B. (2022). Hayat Ağacı, *Anadolu Tıbbi Dergisi*, 1(1). 11-18.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (10. Baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Yolcu, E. (2011). *1453'ten günümüze İstanbul Üniversitesi: belgesel kitabı*. İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı.

Yozgat, S. (2019). Türk mitolojisindeki grafik sembollerin günümüz logo tasarımlarına yansımaları: kuş figürü örneği (Tez No. 581131), [Yüksek lisans tezi. Ordu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Yücel, A. ve Yozgat, S. (2018). Türk mitolojisindeki kuş sembollerinin günümüz logo tasarımlarına yansımaları. *Turkish Studies Social Sciences*, 13(18). 1477-1493.

İnternet Kaynakları

URL 1: <https://www.alanya.edu.tr/media/f0ug3hee/alku-kurumsal-kimlik-klavuzu2023.pdf>

Erişim tarihi: 10.05.2023

URL 2: <https://kurumsal.atauni.edu.tr/logo/logonun-hikayesi/>

Erişim tarihi: 01.03.2023

URL 3: https://www.dicle.edu.tr/Contents/Pages/Files/37d6864c-71e4-4ca1-8dad-b97885c17565/f9a710f7afce4f2ab1eb255c55089a47_kurumsal_kimlik.pdf

Erişim tarihi: 02.07.2023

URL 4: <https://ebyu.edu.tr/wp-content/uploads/2022/12/EBYU-Temel-Ilkeler-1.pdf>

Erişim tarihi: 22.04.2023

URL 5: <https://www.istanbul.edu.tr/tr/content/universitemiz/tanitim>

Erişim tarihi: 04.05.2023

URL 6: <https://iuc.edu.tr/tr/content/universitemiz-638055036528413029/tarihce>

Erişim tarihi: 18.05.2023

URL 7: https://panel.gelisim.edu.tr/assets/2022/dokumanlar/iguwebsite/logo-hikayesi_8f90263d0bab4179b8061a077eae4c1d.pdf

Erişim tarihi: 20.06.2023

URL 8: <https://www.pa.edu.tr/tarihce>

Erişim tarihi: 11.01.2024

URL 9: <https://www.selcuk.edu.tr/tanitim/gorsel-kimlik/1605>

Erişim tarihi: 17.09.2023

URL 10: <https://ttk.gov.tr/>

Erişim tarihi: 25.01.2024

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: *Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Logosu* [Logo Tasarımı].

<https://www.diyarbakir.bel.tr/kurumsal/kurumsal-kimlik.html>

Görsel 2: *Erzincan Belediyesi Logosu* [Logo Tasarımı]. <https://www.erzincan.bel.tr/sayfa/logo>

Görsel 3: *Konya Büyükşehir Belediyesi Logosu* [Logo Tasarımı].

<https://www.konya.bel.tr/kurumsal-logo>

Görsel 4: *Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Logosu* [Logo Tasarımı].

<https://www.alanya.edu.tr/media/xavdud0t/alku-yuvarlak-logo-cmyk.jpg>

Görsel 5: *Atatürk Üniversitesi Logosu* [Logo Tasarımı]. <https://kurumsal.atauni.edu.tr/logo/>

Görsel 6: *Dicle Üniversitesi Logosu* [Logo Tasarımı].

<https://www.dicle.edu.tr/tr/sayfalar/kurumsal-kimlik-kilavuzu-6045>

Görsel 7: *Erzincan Binalı Yıldırım Üniversitesi Logosu* [Logo Tasarımı].

<https://ebyu.edu.tr/11031-2/>

Görsel 8: *T.C. İstanbul Üniversitesi Logosu* [Logo Tasarımı].

<https://kurumsaliletisim.istanbul.edu.tr/tr/content/kurumsal-kimlik-kilavuzu/kurumsal-kimlik-kilavuzu>

Görsel 9: *T.C. İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa Logosu* [Logo Tasarımı].

<https://kurumsaliletisim.iuc.edu.tr/tr/content/kurumsal-kimlik-kilavuzu/universite-logolarimiz#5A00690043003400500071007A00730042006B0049003100>

Görsel 10: *İstanbul Gelişim Üniversitesi Logosu* [Logo Tasarımı].

<https://kurumsaliletisim.gelisim.edu.tr/tr/idari-icerik-logolar>

Görsel 11: *Polis Akademisi Logosu* [Logo Tasarımı]. <https://www.pa.edu.tr/kurumsal-kimlik>

Görsel 12: *Selçuk Üniversitesi Logosu* [Logo Tasarımı].

<https://selcuk.edu.tr/gorselkimlik/standartlar/3034>

Görsel 13: *Emniyet Genel Müdürlüğü Logosu* [Logo Tasarımı]. <https://www.egm.gov.tr/>

Görsel 14: *Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Logosu* [Logo Tasarımı].

<https://www.ktb.gov.tr/TR-225882/kurumsal-logo-kilavuzu.html>

Görsel 15: *Türk Tarih Kurumu Logosu* [Logo Tasarımı]. <https://ttk.gov.tr/arsiv/#>

Görsel 16: *Çorum Futbol Kulübü Logosu* [Logo Tasarımı].

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:%C3%87orum_FK.png

Görsel 17: *Erzurum Spor Futbol Kulübü Logosu* [Logo Tasarımı].

<https://erzurumsporfk.org/kurumsal-logo/>

Görsel 18: *Konya Spor Futbol Kulübü Logosu* [Logo Tasarımı].

<https://www.konyaspor.org.tr/Basinodasi>

Görsel 19: *Erzincan Valiliği Logosu* [Logo Tasarımı]. <http://www.erkincan.gov.tr/kurumsal-kimlik>

Görsel 20: *Niğde Valiliği Logosu* [Logo Tasarımı]. <http://www.nigde.gov.tr/valilik-logosu>

Görsel 21: *Sivas Valiliği Logosu* [Logo Tasarımı]. <http://www.sivas.gov.tr/valilik-logosu>

EXTENDED ABSTRACT

Purpose: Mythology, which has been the subject of many disciplines for centuries, is also quite noteworthy in the field of graphic design. As one of the fundamental subjects of graphic design, with its structure that can be associated with many topics, corporate identity design is one of the building blocks of visual communication, incorporating logos, which are the elements that best express mythological symbols. Therefore, one effective way to examine the changing design approach over time, as covered in this research, is to analyze mythological logos from a semiotic perspective, which will contribute significantly to the field.

The purpose of this research is to investigate official institution logos designed with inspiration from mythology and to examine these mythology-based logos from a semiotic perspective. The research is limited to Turkish official institution logos and Turkish mythology. In this context, a detailed semiotic analysis was conducted on the logos of Turkish official institutions designed using elements from Turkish mythology, categorizing them accordingly.

Method: The study was conducted using the qualitative research method known as the basic qualitative research design. The data from the study were analyzed using semiotic analysis and descriptive analysis. Merriam (2023) defines the six approaches commonly used in qualitative research as ‘basic

qualitative research, phenomenology, grounded theory, ethnography, narrative analysis, and critical qualitative research'. Merriam states that basic qualitative studies can be seen in all disciplines and fields of application, and that the most common qualitative research design is the basic qualitative research and interpretive qualitative research design.

Yıldırım and Şimşek (2016) emphasize that the purpose of descriptive analysis is to present the findings to the reader in an organized and interpreted manner. They state that the data obtained for this purpose is first described in a systematic and clear manner. They then state that these descriptions are explained and interpreted, cause-and-effect relationships are examined, and certain conclusions are reached. In this context, they indicate that relating and interpreting the themes that emerge and making predictions for the future may also be among the dimensions of the researcher's interpretations.

The term signifier should be used to denote the whole; the terms signified and signifier should be adopted instead of concept and auditory image (words in language). The terms signifier and signified serve the purpose of indicating the opposition between themselves and the whole (Saussure, 1998, p.111). This study is based on the table of signifier, signified, and sign relationship based on the 'Saussure Sign System' discussed by Smith-Shank (2018). Accordingly, the semiotic data pertaining to the logos in this study were analyzed and presented in Table 2. The purpose of this research is to investigate official institution logos designed with inspiration from mythology and to examine these mythology-based logos from a semiotic perspective. The research is limited to Turkish official institution logos and Turkish mythology. In this context, a detailed semiotic analysis was conducted on the logos of Turkish official institutions designed using elements from Turkish mythology, categorizing them accordingly.

Findings and Conclusion: In the findings section of the study, official institutions are divided into five categories: municipal logos, university logos, public institution logos, sports club logos, and provincial government logos. In this context, it was observed that mythological elements from Turkish mythology were used in a total of 21 official institution logos, including 3 municipal, 9 university, 3 public institution, 3 sports club, and 3 governorate logos.

The results of the research show that official institution logos designed in the context of corporate identity were inspired by mythology, with mythological elements appearing in some logos 'identical to the original in terms of shape and form', in some logos 'abstractly, while remaining faithful to the original', some logos 'reinterpreted and with new additions to the design', some logos 'completely abstractly', some logos 'with a unique new design approach', and some logos 'stylized with a unique style'. Furthermore, it was concluded that mythological symbols and elements are most frequently used in university logos, with the 'double-headed eagle' figure being the most commonly used symbol or element, the 'tree of life' motif being used in some institutional logos, and multiple symbols and elements from Turkish mythology being used in the same logo.

From a semiotic perspective, the analysis of logo and emblem designs created for institutions inspired by mythology in terms of corporate identity design revealed that logo and emblem designs that are cohesive, simple, eye-catching, memorable, and use one or two colors are used. Logo designs consisting of at least one and at most five colors are available. Most logos are composed of three colors. It was concluded that some logos are very similar in shape. Some logos feature the crescent and star, the symbol of the Turkish flag, within the logo. In a few logos, the crescent and star, as the symbolic representation of the Turkish flag, is given as the 'Osmaniye Medal'. When we evaluate the logos inspired by mythology in terms of the colors used, we see that the most preferred colors are blue, navy blue, and shades of these two colors. In addition, black and white are used as background colors, while typographically, they are used for text, and graphically, they are used for lines in many logos. Yellow and red are also among the most preferred colors. We can say that the least preferred color is green and its shades.

When official institution logos are examined from a formal perspective, it was concluded that there is one octagon, fourteen circles, two squares (one vertical and one horizontal), and four mythological logo designs in the form of coats of arms. In line with semantic coding, it has emerged that the meanings related to the strength, belief and art of the Turkish nation, such as 'Emphasis on Turkishness, Turkish Culture, the Turkish Flag, power, sovereignty, homeland, existence, life cycle, formality, independence' are mostly expressed for national and spiritual values.

27/08/2025

11/12/2025

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.87033>İrem Nisa KARAKUŞ¹Çağatay İNAM KARAHAN²**Resim Sanatında Kübizm'den Soyuta Biçimsel Dönüşüm****Özet**

Soyut sanat, nesnel gerçekliğin temsiline dayalı geleneksel anlayıştan koparak, sanatı öznel ve sanatçısının ruhu ile bütünleştiren köklü bir başkaldırının temsili haline gelmiştir. Ayna kuramından uzaklaşan soyut sanat renk, çizgi, form gibi temel görsel öğeleri kullanarak adeta yaratıcısının iç dünyasını yansıttığı, ideolojik bir görsel alfabeye dönüşmüştür. Dış dünyayı kopya etme arzusu ile savaştan soyut sanat, temsiliyetin ötesine geçerek sanat dünyasında kendine yer edinmiştir. Soyut sanatın ilk temelleri Paul Cézanne'ın doğanın koni, küre ve silindiri gibi geometrik formlar ile biçimlendirilmesi ve görünen dünyanın ardındaki özün kavramasına ilişkin düşüncesi ile başlamıştır. Onun bu yaklaşımı özellikle kübizmin can alıcı noktası haline gelmiştir. Pablo Picasso ve George Braque'ın öncülüğünü yaptığı bu akım figürden bağımsız geometrik formlar ile oluşan resimsel dilin yolunu açmıştır. Kübizm akımı her ne kadar soyut sanatın başlangıç ruhu olarak kabul edilse de tam anlamıyla figürsellikten uzaklaşmamıştır.

Tam anlamı ile figürsel resimden kopan ve soyut sanatın ilk örneğini veren sanatçının Wassily Kandinsky olduğu kabul edilmektedir. Sanatını müziksel titreşimler ve içsel duygu durumlarıyla yansıtan sanatçı, resim ile müziği metaforik şekilde birleştirerek soyut sanatın dışavurumcu ruhsal yönünü de temsil etmiştir. Piet Mondrian da indirgemeci sanat anlayışı ile soyut sanatın geometrik dilini başka bir boyuta aktarır. Sanatçı yatay, dikey çizgilerin hakim olduğu, denge ve uyuma dayalı kompozisyonları ile sanatı evrensel bir düzende ele alır. Kazimir Maleviç, "saf hissin üstünlüğü"nü savunduğu Süprematizm Akımıyla soyut sanat algısını daha ileri boyutlara taşımıştır. İlk Süprematist yapıt olan Siyah Kare, temsiliyetin tümünden reddedildiği radikal bir dönüşümün simgesi olmuştur. Bu bağlamda, kübizm Cézanne'dan devraldığı ilham ile modernist yaklaşım içinde soyut geometrik formları yıkılmaz bir temele bağlar. Bu araştırmada, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian ve Kazimir Maleviç'in kübizm akımı sonrasında geliştirdikleri radikal üsluplar incelenmiştir. Sanatçıların eserleri ile öncülüğünü yaptıkları sanat akımları, ilgili kaynaklardan kapsamlı bir literatür taraması doğrultusunda değerlendirilmiştir. Ayrıca Kübizm sonrası ortaya çıkan bu avangard üslupların kuramsal bağlamda incelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kübizm akımı, soyut sanat, süprematizm

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, karakusirem192@gmail.com, Orcid: 0009-0006-3318-3888

² Prof. Dr. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, cagataykarahan@gmail.com, Orcid: 0000-0003-3260-8515

The Formal Transformation from Cubism to Abstraction in Painting

Abstract

Abstract art, breaking away from the traditional understanding based on the representation of objective reality, became the representation of a radical rebellion that integrated art with the subjective and the artist's soul. Moving away from mirror theory, abstract art transformed itself into an ideological visual alphabet, reflecting the creator's inner world through the use of basic visual elements such as color, line, and form. Fighting the desire to copy the external world, abstract art transcended representation and gained a place in the art world. The early foundations of abstract art began with Paul Cézanne's conception of shaping nature with geometric forms such as the cone, sphere, and cylinder, and grasping the essence behind the visible world. This approach became, in particular, the crucial point of Cubism. This movement, pioneered by Pablo Picasso and George Braque, paved the way for a pictorial language composed of geometric forms independent of the figure. Although Cubism is considered the originating spirit of abstract art, it did not completely abandon figurative art.

Wassily Kandinsky is considered the artist who broke away from figurative painting in the full sense and provided the first example of abstract art. Reflecting his art through musical vibrations and inner emotional states, the artist also represented the expressive, spiritual aspect of abstract art by metaphorically combining painting and music. Piet Mondrian, with his reductionist artistic approach, transposed the geometric language of abstract art to another dimension. With his compositions dominated by horizontal and vertical lines and based on balance and harmony, the artist approached art within a universal framework. Kazimir Malevich took the perception of abstract art to new heights with his Suprematism Movement, which championed the "superiority of pure feeling." The Black Square, the first Suprematist work, symbolized a radical transformation in which representation was completely rejected. In this context, Cubism, drawing inspiration from Cézanne and within the modernist approach, anchored abstract geometric forms in an indestructible foundation. This research examines the radical styles developed by Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, and Kazimir Malevich after Cubism. The artists' works and the art movements they pioneered were evaluated through a comprehensive literature review of relevant sources. In addition, it is aimed to examine these avant-garde styles that emerged after Cubism in a theoretical context.

Key words: Cubism movement, abstract art, suprematism

GİRİŞ

Soyut yaklaşımların tarih boyunca var olduğunu ve eski kültürlerin sanatlarında yer edindiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Büyük Britanya'da Birleşik Krallığa bağlı Gallerlerin kullandığı Barok süslerine, Amerika Kıtasında Kristof Kolomb öncesi çağlarda gelişmiş bir uygarlık olan Prekolombiyenlerin sanatlarına, Müslümanların kullandığı geometrik sanatlara, Afrika sanatlarına ve birçok kültürün sanat anlayışlarına baktığımızda soyut formların varlığına tanıklık ederiz. Böylelikle bu sanat anlayışının tarih öncesinden bugüne gelişimini görebiliriz. Fakat bu eski sanatlardaki anlayış hiçbir zaman tam anlamıyla modern soyut sanatı ifade etmez (Ragon, 2009). Çünkü genel olarak soyut sanat endüstri çağında sanatçıların fikrîsel evrimi ile sentezlenen bir oluşum içinde kendine yer edinmiştir. Bu sanat anlayışı 20. yüzyıl modernizminin yansımalarına dönüşmüş, 19. yüzyıl sonunda İzlenimciler'den başlayarak gelişen soyutlama isteği ile birlikte dış dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopmuştur. Soyut sanatın periyodik gelişimine baktığımızda, onun tek bir öncü sanatçı veya tek bir akım tarafından ortaya çıktığından bahsedemeyiz. Sanatçıların dış gerçekliği reddetmesiyle sanat kendi öz gerçekliğine döner. Böylelikle soyut sanat bünyesinde barındırdığı; renk, çizgi, şekil ve espas gibi kullandığı öğelerle biçimsel olarak ön plana çıkar. 20. yüzyıl içinde yeşeren akımlar aslında soyut sanatı benimsemiş ve sanatçılar bunun yansıması olarak akademik ve geleneksel kurallardan ayrılmışlardır (Antmen, 2009).

Sanat modernist yaklaşımlar öncesi tek bir amaç için çalışmıştır. Bu da sanatçıların doğayı birebir gözlemleyip sorgulamadan olabildiğince estetik kurallar ve kabul görmüş fikirlerle izleyicisine sunmak olmuştur. Tarih boyunca sanatçılar için dış dünya sonsuz bir ilham kaynağı

olsa da 19. yüzyılın sonlarına doğru figüratif sanattan uzaklaşmaya başlamıştır. Sanatçılar natüralizmin katı kurallarını aşarak sanatı dış dünya gerçekliğinden kurtarma yolunda bir başkaldırı sergilemişlerdir. Soyut sanat, bu başkaldırı ile sanat dünyasında kendine önemli bir yer edinir. Alfred H. Bahr Jr. soyut sanatın doğuşunu açıklayan etmenin figüratif sanatın tükenmesi olduğundan bahseder. Gerçekleri resmetmekten bıkan sanatçılar yeni bir arayış olarak soyut sanata yönelmişlerdir. Tıpkı 15. yüzyıl sanatçılarının doğanın taklidine duydukları tutku gibi güçlü bir kolektif dürtüyle, doğal görünümünü taklit etmeyi bırakmışlardır. Böylelikle modern mutasyon ile sanatın evriminin mantıksal ve kaçınılmaz bir sonucu olarak soyut sanat ortaya çıkmıştır (Eroğlu, 2023).

Aynı zamanda soyut sanat sanatçılar için ifadenin, yeni bir biçim vermenin üslubu olmuştur. Sanatçılar için ifade artık iç dünya, ben dünyası olmuş ve idealar dünyası ile bağlarını tamamen koparmıştır. Soyut sanatın düşünsel olarak karşımıza çıkması insan duygularının temsiliyetini dışarı vurma amacı ile var olmaktadır. İfade soyutlama içtepisi ile bir bütün olarak birleşir ve resim sanatında farklı kompozisyonlar meydana getirir (İpşiroğlu, 1994). İpşiroğlu'nun da belirttiği gibi soyut sanat iç dünyanın ruhu olarak var olmuştur. Naturalizm veya dış dünyanın katı ve zorunlu sanat anlayışı ile bir bağı kalmamıştır. Bu yolla sanatçılar özgürleşmiş ve modernizm içinde farklı avangard fikirler ile çağdaş sanatın ilham kaynağı olmuştur.

Soyut sanat, kendi içinde geometrik formlar, renk alanları, ritmik düzenlemeler ile sanatı sadece estetik ve birebir kopya olarak gördüğü dış dünya temsiliyetinden kurtarmıştır. Böylelikle sanatçı, yarattığı sanatı izleyicisine zihinsel ve tinsel bir bütünlük içinde sunmuştur. İzleyici daima sanatta biçim ve tasvir arar. Ama soyut sanat onu bu beklentiden kurtarır, çünkü o "hiçbir şeyi betimlemez". Sanatçı hep bir karşı koyan, farklı arayışlar içinde olandır. Endüstri çağının egemen olduğu ve öykücü görüntünün var olduğu bir çağda, soyut sanatın yeşermesi ve serpilmesi oldukça doğaldır. Adeta boşlukta kıpırtısız veya ahenk içinde süzülen soyut böylelikle kendini kabul ettirmeyi başarmıştır (Ragon, 2009).

Wilhelm Worringer, sanat oluşumları için iki temel yapıya vurgu yapar ve bunlar iki temel içtepiyi meydana getirir. Bunlardan ilki geleneksel sanatın içinde var olan natüralist anlayışın temsili 'özdeşleyim' içtepisi, diğer anlayış ise tüm antinatüralist, soyut bakış açısının dayandığı 'soyutlama' içtepidir. Özdeşleyim içtepidinde insan, kendi varlığının dışındaki nesnelere yönelerek ve onların varlığından beslenerek kendi duygularını, tinselliği ve özgürlüğünü yaşar. Bu durumun gerçekleşmesi için insan ve insan süjesi arasında büyük bir güven duygusunun olması gereklidir. Bu sempati duygusu ile insan doğa ve nesnelere yönelir. Böylelikle insan bu nesneler ile bir bağ kurarak duyguları ile bir bütün haline gelir. Karmaşık dünya olayları karşısında kaos içindeki insanın hissedebileceği en baskın duygu, huzursuzluk ve korku olacaktır. Diğer yandan en belirgin isteği dünyada huzurla ve güven içinde yaşama arzusu olan insan bu huzur arayışını sanatta ve sanatsal biçimlerde arar. Fakat bu durum özdeşleyim içtepidinde olduğu gibi nesneler ile bir bağ kurarak onlar aracılığıyla kendini bulmak ve haz duymak değildir. Tam tersine nesneden uzaklaşıp onu asıl görünüşünden kurtararak olabildiğince soyut biçimler ile temsil edip nesneye ölümsüzlük katmak olacaktır. Böylelikle soyut görünüşler, dünyada sınımlanacak bir huzur noktası haline dönüşür (Tunalı, 2013).

Özdeşleyim ihtiyacı, dış dünya gerçekliğine yani natüralizm anlayışının bir koşulu olarak karşımıza çıkar. Organik ve estetik olan canlının koşulsuz taklit edilmesiyle ortaya çıkan haz duygusu, özdeşleyimin en büyük şartını meydana getirir. Estetik haz, bir obje aracılığıyla duyduğumuz hazzın kaynağıdır. Bize göre yapıtta duyduğumuz güzellik hissiyatı yaşamamız ile kurduğumuz bağın yansımasıdır. Özdeşleyimin tam zıttı olarak soyutlama içtepisi meydana gelir. Soyutlama içtepisi, insanın evren karşısında duyduğu içsel hazda meydana gelir. Soyut biçimler, dünyanın karmaşıklığı karşısında insana huzur duygusunu veren etkenlerden biridir. Yalın çizgiler ile geometrik formların varlığı kaos içinde kalan insana mutluluk imkanı tanır. Böylelikle insan hayat bağlamının karmaşasından kurtulur (Worringer, 1985).

Paul Cézanne

Sanat, kronolojik olarak bakıldığında geleneksel, natüralist anlayıştan modern, soyut bir anlayışa doğru ilerler. Bu iki dönemin diğer anlayıştan kurtulmasını sağlayan öncü görevi ise Paul Cézanne üstlenir. Özellikle sanatçı 19. yüzyılın bakış açısı ile natüralizm anlayışının kırılmasındaki en büyük etkenlerden biri olarak karşımıza çıkar. Cézanne'ın resimlerinden birçok sanatçı etkilenmiş ve birçok sanat akımı ideolojisini onun bakış açısından almıştır. Aslında tüm soyut geometrik formların ilham kaynağına baktığımızda bugün tüm modern ve çağdaş geometrik formlar ile oluşan soyut sanatların başına Cézanne'ı koyabiliriz. Cézanne, öğrencisi Emile Bernard'a dış dünyayı yeniden biçimlendirirken doğayı silindir, koni ve küre gibi geometrik formlarla ele almasını ve bütünü doğru bir perspektif içine koyarak nesnenin her bir düzlemini aynı noktada buluşturmasını önerir. Böylelikle doğa sadece görünen bir dünya olarak kalmayacak zihinde sentezlenerek yaratılan bir doğa haline dönüşecektir. Bu şekilde zihinde temellendirilerek oluşturulan doğa asıl doğanın anlamı haline gelecektir (Tunalı, 2013). Sanatçı dış dünyanın birebir kopya edilmesinin karşısında olmuştur. Önemli olan dış dünyanın zihinsel üretiminden sonra sanata icra edilmesidir. Kendisi de sıkça bu düşüncesini temellendiren eserler üreterek kullandığı bu yöntemi vurgulamıştır.



Resim 1 Paul Cézanne, “Sainte Victoire Dağı’nın Lauves’den Görünümü”, 1902-1906.

Adı daha çok empresyonistlerle anılmış olan Cézanne, yarım asır kadar ortaya koyduğu bu sanatsal anlayış ile sanat dünyasını düşündürecek eserler üretmiştir. Bu eserler ile birlikte sanatçılar Cézanne yolunda ilerlerken çağına yeni biçimsel üsluplar getirecektir. Cézanne’a göre ışık ve gölge yoktu, sadece renkler vardı ve sanatçı kullandığı renkler ile nesneleri biçimlendiriyordu (Turani, 2010). Sanatçının asıl amacı resimde biçimler ve nesneleri oluştururken bu değerleri sağlam bir yapı ile vermektir. Sanatçının bu yaklaşımı, figüratif gerçeklikten uzaklaşarak sanatın kendi içsel diliyle var olabileceği fikrini ortaya koymaktadır. Bu fikirle birlikte modernizm içinde soyut sanata giden yol ivme kazanmıştır.

Kübizm’in Soyut Sanata Etkisi ve Geometrik Formların Kurucu Rolü

Modernist süreçte sanatçılar endüstrileşme ve materyalizmin sebep olduğu fenomenlere tepki göstererek soyut sanatın getirisi ile birlikte nesneyi resimde adeta optik bir parçalanmaya tabi tutmuştur. Sanatçı ya çağın getirisine ayak uydurup nesneyi resimde parçalama eğilimine girecek ya da bu ortamdan uzaklaşarak bozulmamış doğayı ilham kaynağı olarak kullanacaktır. İkinci ihtimali seçen Paul Gauguin, endüstri ile bozulmamış saf insanı aramak için Tahiti adalarına gitmiştir. Kübistler ve empresyonistler ise, nesneyi resimde parçalayarak ilk tepkiyi göstermişlerdir. Daha sonrasında tam anlamıyla nesnenin dış görünüşünü reddeden soyut akımlar bu yolu izlemiştir (Turani, 2010). Bu köklü kopuşun ilk avangardı sayabileceğimiz sanat akımı ise Cézanne’nın rotasından ilham alarak kendi ideolojisini oluşturan kübizm sanat akımı olmuştur.

Dış dünyanın küreye, koniye ve silindire dönüştürülmesini isteyen Paul Cézanne anısına 1907'de Paris'te sergi açılmıştır. Serginin genelinde sanatçının olgunluk dönemi eserleri yer almaktaydı. Birçok genç sanatçı bu eserleri oldukça dikkatle incelemiştir. Ama bu incelemelerden hiçbiri sanatçı İspanyol Pablo Picasso ve Fransız George Braque kadar derinden olmamıştır. Bu iki sanatçının incelemeleri modern sanat içinde muhteşem sonuçlar verecek kübizm sanat akımının en büyük getirisi olmuştur. 1908 yazında Braque, Cézanne'nin etkisi altında, eleştirmen Louis Vauxelles'in kübik acayiplik olarak isimlendirdiği manzara resimleri yapıyordu. Picasso ise aynı yaz, kübik formların oluşturduğu resimler yapmaktaydı. İki sanatçının da gerçekleştirdiği resimler adeta elmasların köşelerini andıran sivri yüzeyler halindeydi (Turani, 2010). Soyut sanatın ilk dönemleri içinde kübizm akımının da etkisiyle, resme geometrik formlar dahil olmuştur. Picasso ve Braque geometrik formları eserlerinde oldukça etkin biçimde kullanmıştır. Bu iki büyük sanatçı daha sonra oluşacak birçok sanat akımının da geometrik formlar ile temellendirilmesi açısından oldukça yön verici olmuştur.



Resim 2 Pablo Picasso, “Daniel Henry Kahnweiler’in Portresi”, 1910.

Kübizm, salt dünyanın temsiliyetine dayalı nesneden ziyade, dünyayı nasıl kavradığımızla ilgilenerek fenomenlerini oluşturmaktadır. Kübizm yolunu bulduğu dönemleri boyunca, ilham aldığı nesneleri yansıtmamanın birçok farklı yöntemini bulmuştur. Bu bağlamda, sanatçılar bir nesnenin özüne ulaşmak yerine, onun farklı açılardan nasıl algılandığını irdelemeyi amaçlamıştır. Özellikle Analitik Kübizm döneminde, nesneler optik düzlemde parçalanarak çoklu bakış açılarıyla yeniden kurgulanmış; ancak tanınabilirlik büyük ölçüde korunmuştur. Kübizm akımı, daha çok görme, algılama ve yeniden biçimlendirmeye odaklanan bir anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sanat akımı Analitik Kübizm ve Sentetik Kübizm olarak iki döneme ayrılır. Analitik kübizmde nesneyi oluşturan hakim noktalar seçilerek resim yüzeyinde optik bir parçalanmaya tabi tutulmuştur. Sentetik kübizm döneminde ise doğadan uzaklaşarak daha çok meta kültürü çevresinde güzel sanatları besleyen yeni fikirler karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde resme kağıt kolaj, kum, gazete, toprak gibi malzemeler de dahil edilerek sanat dünyasına yepyeni yöntemler getirilmiştir (Karahana ve Karakuş, 2025).



Resim 3 Georges Braque, “Gitar ve Cam”, 1917.

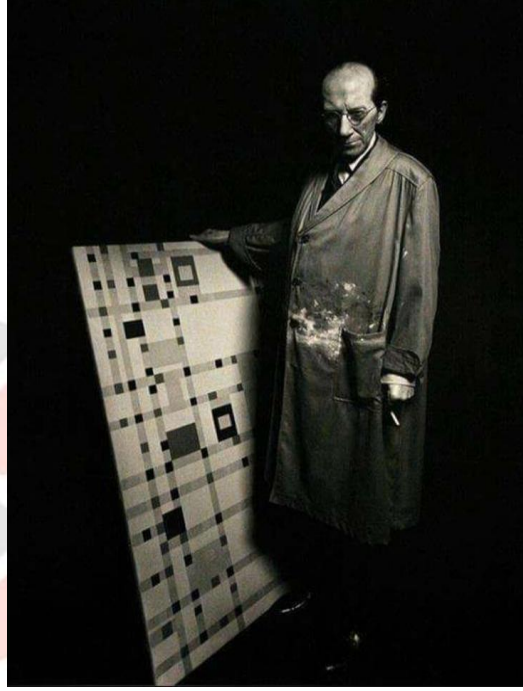
Kübizm akımı her ne kadar soyut resmin başlangıcı olarak sayılsa da başta figürden tam anlamıyla uzaklaşmamıştır. Onların yaptıkları sanat daha çok önsoyut olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sanat akımının en etken prensibi soyut geometrik formları kullanarak var olan nesneyi yeniden çözmek, dağıtmak ve parçalamaktır. Asıl amaç nesnenin temel doğasından kopmaktır. Lianello Venturi, soyut sanat denilen şeyin aslında kübizm hareketinden ve ondan ilham alarak ortaya çıkan akımlardan oluştuğundan bahseder. Soyut sanatçılar bu yakınlığın farkına vararak kübizmden farklı olarak nesneyi resimden tamamen kaldırma kararı almıştır (Ragon, 2009). Döneminin, özellikle soyut geometrik sanatın avangardı olan kübizm hareketi, ilk ortaya çıktığı andan itibaren büyük tepkiler ile karşılaşmış ve tam olarak figüratif yaklaşımdan uzaklaşmamıştır. Resimlerde kullandıkları özellikle dış dünyada sık sık karşılaştıkları nesneler olmuştur. Fakat kübizmin son dönemlerinde özellikle Picasso'nun yaptığı eserler daha soyut yaklaşım olarak kendini göstermektedir. Soyut sanat başlarda kabul görmese de ilerleyen süreçte yüzyılın akımı olarak kendini kabul ettirme başarısına sahip olmuştur.

Picasso ve Braque kübizmin fikir amaçlı oluşturulmadığını sıkça dile getirmiş, bu tarzın çalışırken ortaya çıktığını savunmuşlardır. Sanatın farklı görünümünün aslında farkında olmadan bilinçaltımızdaki olayların birleşimi ile sanatsal kompozisyonlara dönüşerek ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Soyut sanatın gelişim sürecine baktığımızda kasıtlı olarak ortaya çıktığını söylemek zordur. Paris, Rusya, Moskova, İsviçre, Almanya ve Hollanda'da birçok sanatçının birbirinden haberi olmadan soyut sanat yaptıklarını görürüz. Örneğin Kandinsky 1910'da ilk soyut suluboyalarını, Rusya'da Maleviç 1913'te "Suprematizm" eserlerini, Robert Delaunay 1912'de "Orfizim" adını verdiği resimlerini hemen hemen aynı tarihlerde yapmış, Fütüristler manifestolarını yayımlamış ve ilk sergilerini açmışlardır (Turani, 2010). Modern sanatın getirileri ve endüstri çağı ile gelişen dönemsel evrimler sanatçıları aynı yönlere itmiştir. Böylece modern sanat, bireyin içsel dünyasını ve çağın ruhunu biçimlendiren bir ortama doğru evrilmiştir. Bu evrim ile birlikte soyut sanat içinde barındırdığı geometrik formları temel yapı taşı olarak öne çıkararak bu formlar ile sanatını oluşturmuştur. Daire, kare ve dikdörtgen gibi şekiller sanatçıların duygularını soyut bir dilde ifade etmesinin aracı haline gelmiştir. Birçok sanatçı bu formları evrensel bir görsel alfabe gibi kullanmıştır.

Soyut Sanatta Mistisizm ve İçsel Bilgi Arayışı

Soyut sanat kuşağında yer alan Piet Mondrian, Vasili Kandinsky, Kazimir Maleviç gibi sanatçılar ve onların çağdaşları, sanat üretimlerini yalnızca biçimsel ya da plastik öğelerle sınırlamamış; aynı zamanda metafiziksel ve spiritüel yaklaşımlardan da beslenmişlerdir. Bu sanatçılar, geleneksel bilgi ve düşünce sistemlerinin ötesine geçerek, okült düşüncelerle, yani sezgiye dayalı bilgi biçimleri ve ruhsal deneyimlerle yakın ilişki kurmuşlardır. Sanatçıların

anlayışlarında belirginleşen bu eğilim, “karanlık bilim” olarak adlandırılan bilgi alanına duyulan ilgiyle açıklanabilir; bu da sanatçının bilinçdışıyla temas kurma ve sezgisel yaratım kapasitesini derinleştirme çabasının bir yansımasıdır. Bu bağlamda, söz konusu sanatçıların üretimleri yalnızca estetik bir çabanın ürünü değil, aynı zamanda ruhani bir arayışın somutlaşmış biçimleri olarak değerlendirilebilir. Dönemin sanatçıları, özellikle renklerin psikolojik etkilerine odaklanan çalışmalarıyla tanınan Johannes Itten’in düşünsel mirasından da etkilenmişlerdir. Itten’in Bauhaus Okulu’ndaki eğitim anlayışı, yalnızca renk teorisi ve biçimsel çözümlemelerle sınırlı kalmayıp, mistik öğretiler ve içsel enerjinin keşfine yönelik bir yaklaşımı da kapsamaktaydı. Bu dönemde bazı sanatçıların başlarını kazıtmaları ve sembolik kıyafetler giymeleri, yalnızca bireysel kimliklerinden sıyrılma arzularını değil, sanat üretimlerini adeta kutsal bir ritüel olarak görmelerini de ortaya koymaktadır. Tüm bu yaklaşımlar, sanatın salt görsel bir ifade biçimi olmanın ötesinde, bireyin ruhsal dönüşümünü de göstermektedir (Artun ve Aliçavuşoğlu, 2009).



Resim 4 Piet Mondrian, 1943'te “Broadway Boogie Woogie” adlı tablosuyla

Maleviç, Kandinsky ve Mondrian'ın yer aldığı entelektüel çevrelerde, dış dünyaya dair en güvenilir bilginin bireyin içsel algılarında temellendiği fikri ön plandadır. Bu yaklaşım, nesnelerin mutlak bir gerçekliğe sahip olduğunu reddetmekten ziyade onları yalnızca duyularımız aracılığıyla kavrayabildiğimiz gerçeğine vurgu yapmaktadır. Bilgimiz, doğrudan nesnenin kendisinden değil, onun zihnimizde bıraktığı izlenimlerden türetilir. 1912 yılında Paris'te yayımlanan ve *Du Cubisme* (Kübizm Üzerine) adlı son derece etkili bu kitapta Albert Gleizes ve Jean Metzinger, fikirlerini Kendimizin dışında gerçek hiçbir şey olmadığından ve duyular aracılığı ile zihinsel yönelimin kesişiminden doğan gerçeklikten bahseder. Onlara göre, dış dünyaya ait kesinlik, ancak zihnin bu duysal verileri anlamlandırma biçimiyle mümkündür (Stupples, 2001).

Mondrian, Protestan Kilisesi'nden ayrılarak 1909 yılında Hollanda Teosofi Cemiyeti'ne katılmıştır. Teosofi Cemiyeti, 19. yüzyılın sonlarında Batı toplumunda ortaya çıkan önemli bir spiritüel hareket olarak dikkat çekmektedir. 1875 yılında Madam Helena Petrovna Blavatsky adlı Rus falcı tarafından kurulmuştur. Teosofinin temel amacı, Doğu ve Batı düşünce sistemlerini uzlaştırmak ve insanın evrene dair bütüncül bir kavrayışa ulaşmasını sağlamaktır. Bu bağlamda teosofi din, felsefe, sanat ve bilimi ortak bir düzlemde buluşturarak Batı'daki geleneksel kilise anlayışı ile modern bilimin ilerlemeleri arasında bir köprü kurmayı hedeflemiştir. Hepsinin ortak bir amacı vardır: teosofistlerin evrim yoluyla çözdüğü evrenin çeşitliliğini ve çokluğunu açıklamaktır (Bris-Marino, 2014).

Wassily Kandinsky

Tam anlamı ile dış dünya gerçekliğinden ve natüralist anlayıştan uzaklaşıp, sadece renk ögesi ve şekillere odaklanarak soyut resimsel ifadenin ilk örneğini veren sanatçının Wassily Kandinsky olduğu kabul edilmektedir. Almanya'da Franz Marc ve August Macke ile kurduğu Mavi Süvari isimli grup ile birlikte Kandinsky renkçi ve dışavurumcu bir anlayış benimsemiştir. Sanatçı diğer arkadaşlarından farklı bir yönde ilerleyerek temsili gerçeklikten adım adım uzaklaşmıştır. Sanatçının soyut sanatını ortaya çıkarmasındaki en büyük rol Fransız izlenimci Claude Monet olmuştur. Moskova'da 1895 yılında açılan sergide Monet'nin "Kuru Ot Yığınları" eserini gören Kandinsky bu eserdeki renk ve ışık karşısında adeta büyülenmiştir. Kandinsky'nin kendi saf resimsel dilini yaratabilmek yönünde yaptığı uğraşlar bu eserden sonra hız kazanır. 1909'da "Doğaçlamalar", 1910'da "Kompozisyonlar", 1911 'de "İzlenimler" gibi müzikal isimler verdiği soyutlamacı yapıtlarıyla yoluna devam etmiştir. Simgeci ressamı gibi sanatçı da renk ve sesler ile büyük bir bağ kurmuştur. 'Renk titreşimlerinin' ruhsal etkiler yarattığını düşünen Kandinsky, soyut sanatın ilk örneğini 1910'a tarihdlediği bir sulu boya resimle vermiştir. Sanatçı kendi resimsel anlayışını kurumsal bir temelde anlatmak isteyerek 1912 yılında bir tür kişisel manifesto niteliğinde olan "Sanatta Tinsellik Üzerine" adlı kitabını yayımlamıştır (Antmen, 2009). Bu bağlamda sanatçının yaklaşımı ile birlikte modern sanat yalnızca biçimsel dönüşüm ile sınırlı kalmayarak aynı zamanda içsel bir bilinç uyanışı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Onun soyut sanata getirdiği ruhsal ve sezgisel yorum, sanatı salt estetik kurallardan koparmıştır. Kandinsky'nin Kuramsal temellendirmeleri ile modernist bir dönüm noktası oluşmuştur.



Resim 5 Wassily Kandinsky, "Moskova", 1916.

Kandinsky, yeni bir sanatsal anlayış içinde ruhsallığı ve tını arayan tutkulu bir gizemciydi. 'Sanatta Ruhsallık Üzerine' kitabında saf renklerin temsil ettiği ruhsal etkilere vurgu yapmış ve renklerin insanı nasıl etkilediğinden bahsetmiştir. İnsanlar arasında bütünleşmenin ancak ruhsallık ile mümkün olacağına inanıyordu. Bu inancın vermiş olduğu cesaretle renk ve müziğin metaforik olarak birleşmesinin ilk denemeleri üzerine çalışmalarını başlattı (Gombrich, 2004). Kandinsky, ancak hislerimizin izinden ilerleyerek derin hislere varılabileceğini akıldan hareketle nesnelerin asıl bilimsel gerçekliğine ulaşılabilirliğini vurgular. Kitabında sanatın insan ruhu üzerinde duygusal ve manevi yanını ortaya koymaya çalışmasının yanı sıra maneviyatı nokta, çizgi ve yüzey kavramları üzerinden açıklar. Yeni bir keşif için kolları sıvayan sanatçı, kendini zihin ve tını adayarak asıl amacının algı sorununu doğru şekilde vurgulamak olduğunu dile getirmektedir. Hakiki bilgiye

ulaşma uğraşında ikili düşünmeyi ön plana alarak ‘‘nokta’’nın yanına ‘‘çizgi’’ tanımını yerleştirmiş ve yeni keşifler bulma yolunda büyük adımlar atmıştır (Eroğlu, 2017).

Sanatçılar, soyut sanatı keşfetmeye başladıkça simge, ruhsallık, tin veya müzik gibi birçok alanla ilişki kurmuşlardır. Tıpkı kübizm hareketinin soyut geometrik formlara duyduğu ilgi gibi Kandinsky de müziğin ruhsallığına ilgi duymuş ve bu arayışlar içinde soyut sanatın avangard isimlerinden biri olmuştur. Sanatçı özellikle müzikteki ruhsallığı ve ivmeyi eserlerine yansıtmak konusundaki başarısı ile dikkat çekmiş ve iki büyük sanat hareketinden etkilenmiştir; İzlenimcilik ve kübizm. İzlenimciler dış dünyanın birebir yansıtılmasının şart olmadığını savunarak kabul görmüş sanatsal kuralları terk ettiler. Cézanne gibi Braque da eserlerinde geleneksel perspektifi bir kenara bırakıp, nesnenin en bilindik kısımlarını farklı açılardan, yönlerden ve farklı hakim noktalardan seçerek kullanır. Soyutlamanın kavramsal ve saf resimsel öncüsü Kandinsky de soyut biçimleri renkler, işaretler, simgeler ile ifade etmeyi ve ruhsal yanılsamalar oluşturmayı seçmiştir. Sanatçı eserlerinde kullandığı simgeleri bellekten gelen imgeler, duygular ile bütünleştirerek sezgileriyle harmanlama tekniğini keşfetmiştir (Kandel, 2020).

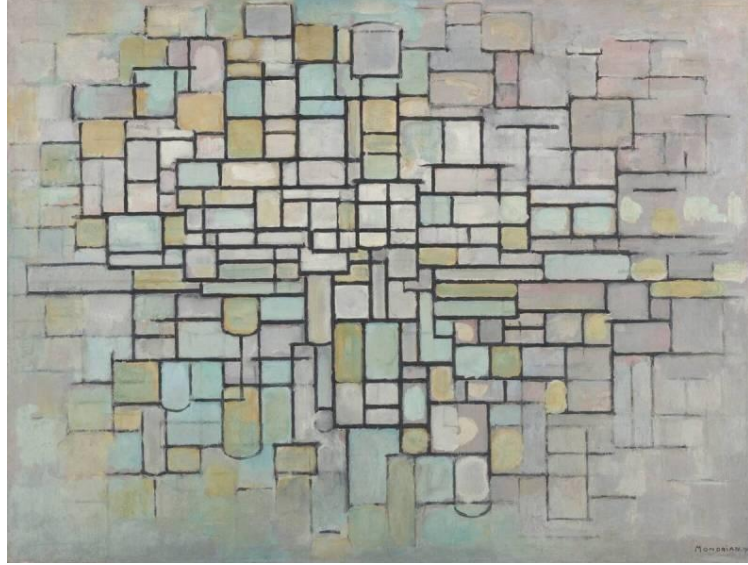


Resim 6 Wassily Kandinsky, ‘‘Baskın Eğri’’, 1936.

Müzik, sanatlar arasında en soyut olanıdır. Ancak resim sanatı salt doğadan uzaklaşarak, nesneden bağımsız bir resim yaratmayı müzikle olan ortaklığı sonucu başarabilmiştir. Kandinsky, müzik ile kurduğu düşüncesinde döneminde yalnız değildi. Tinin nasıl ki renklerle bir bağı varsa Claude Debussy ve Maurice Ravel’in müziği de bu tinin en güzel örneğidir. Sanat tarihi boyunca hiçbir dönemde müzisyen ve ressamlar arasında bu denli kuvvetli bir bağa rastlanmamıştır. Ressamın müziğe, müzisyenin resme duyduğu bu ilgi döneminde çok büyük tarihsel bir devrime neden olmuştur. Resim sanatında geleneksel anlayış kırılmış, yeni bir sanat doğmuştur. Müzikte tonal sistem parçalanmış ve Atonal sisteme geçilmiştir. Çeyrek sesleri çoksesli müziğe taşıma çabaları baş göstermişti. Tüm bu fenomenlerin oluşumu resim ve müzik sanatı için aynı döneme denk gelmektedir (İpşiroğlu, 1998).

Kandinsky’nin sanatı, sadece soyut biçimsel bir evrimden ziyade, aynı zamanda sanatın ruhsal uyanışını hedefleyen bir dönüm noktasıdır. Sanatçının müzik ile resim arasında kurmuş olduğu metaforik bağ ile sanat özündeki müziksel yansımayı da bulma yolunda bir çabaya girişmiştir. İzlenimcilik ve kübizm’in etkilerini bünyesinde taşıyan bu yaklaşım, resimde kurmuş olduğu ritmik uyum ve müziksel ahenk ile insan ruhuna ulaşmayı amaçlamıştır. Renk, ses ve biçim bu sanatsal anlayışın içsel diline dönüşmüştür. Richard Wagner’den ilhamla sanatın çok katmanlı bir ifade aracı olabileceğini savunan Kandinsky, soyut sanatın yalnızca görsel değil, aynı zamanda sezgisel ve duygusal bir deneyim sunduğunu ortaya koyar bu anlayış, modern sanatın temel taşlarından biri olmuştur. Kandinsky, Wagner’in müziğine hayranlık beslemiş, onun müziğini ve sahnesini bir bütün olarak eserlerinde kaynaştırarak fazla gerçekçi bulduğu opera sanatına manevi

bir nitelik kazandıracağına inanmıştır. Resme bakan kişide müzikte olduğu gibi duygu ve titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı, resimlerinde kullandığı renklerin, şekillerin ve biçimlerin izleyicisini etkisi altına alarak onlarda heyecan ve yankı yaratmayı amaçlıyordu (Lynton, 1982).



Resim 7 Piet Mondrian, “Kompozisyon No. II”, 1913.

Piet Mondrian

Mondrian'ın Toulouse-Lautrec' ten yalnızca iki yaş küçük, Picasso'dan ise on yaş büyük olduğunu belirtmek önemlidir. Benzer şekilde Van Doesburg ve Auguste Herbin de, kübizmin öncülerinden Braque ile aynı kuşaktır. Bu sanatçıların çoğunun 1866 ile 1885 yılları arasında doğmuş olması, onların sanatsal gelişim süreçlerini ve bakış açılarını anlamak açısından önemlidir (Ragon, 2009, s.31). Her ne kadar üslupları birbirinden farklı olsa da bu sanatçılar ortak biçimde soyut sanat, geometrik formlar ve kübizm hareketinden etkilenmişlerdir (Lynton, 1982).

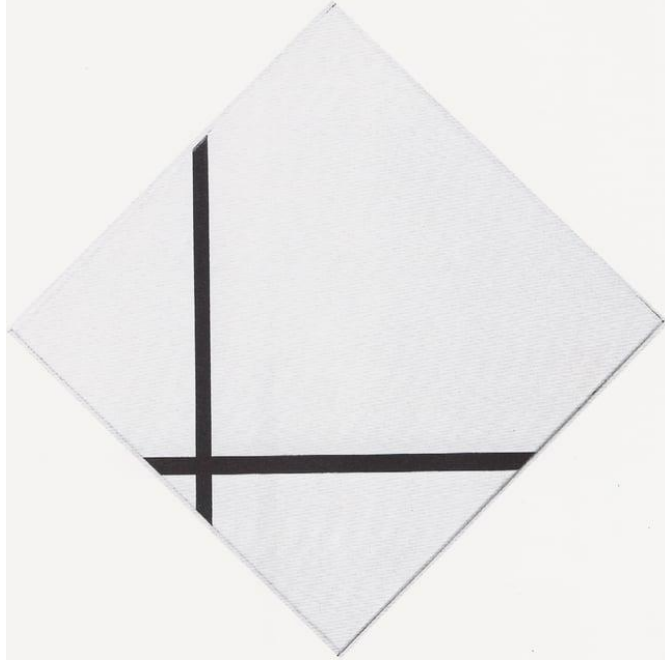
Mondrian 1911'de oldukça etkilendiği, Picasso ve Braque'ın Amsterdam'da açtığı sergiyi gezme fırsatı bulmuştur. Bu serginin ardından Paris'e taşınarak burada Analitik Kübizm tarzında eserler yapmaya başlar. Aynı zamanda sanatçının büyük ilham kaynakları olan Picasso, Braque ve Cézanne'nin eserlerini inceleme fırsatı bulur. Mondrian kübist eserler üretirken aslında karşılaştığı esnek yapıların farkına varmış ve bu esnek yapıları, geometrik formları, basit şekilleri ve iç içe geçen düzlemleri taklit etmeye koyulmuştur. Ağaç gibi belirli birkaç nesneyi basit çizgilere indirgemiş ardından çevresi ile bütünleşmiş geometrik formların hakim olduğu bir birleşim elde etmişti. Ancak kübist eserler parçalarına ayrılmış mekanın kompleks arenasında basit şekillerle oynasa da, Mondrian'ın sanatı indirgemecidir. Şekilleri damıtıp en temel biçimlerine indirgiyor, perspektif hissini bütünüyle ortadan kaldırıyor (Kandel, 2020). Mondrian'ın sanat anlayışı, doğadan soyutlamaya geçişte aslında biçimsel bir arınmayı temel alır. Sanatçı analitik kübizmle tanıştıktan sonra doğayı yorumlama biçimini radikal biçimde dönüştürmüştür. Sanatçının nesneleri temsil etmekten ziyade, onları yapı bozuma uğratarak özsel ve yalın formlara indirgemeyi amaçlamıştır. Bu süreçte, çizgisel yapı ve düzlemsel organizasyon sanatının merkezine yerleşmiştir. Mondrian, perspektifi dışlayarak mekânsal derinlik yanılması reddetmiş ve kendi öz formuyla oluşturduğu yapıları eklemiştir. Bu tavrıyla modern sanatın plastik diline Kandinsky ve kübizmden farklı bir üslup ortaya çıkarmıştır.



Resim 8 Piet Mondrian, “Kompozisyon No. IV, Kırmızı, Mavi ve Sarı”, 1929.

Mondrian, kullandığı teknik ile birlikte, düz çizgiler ve saf renkler aracılığıyla evrenin nesnel yasalarını açıklayabilecek indirgemeci ve açık bir sanatsal anlayışın özlemi içindeydi. O da tıpkı Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi tutkulu bir gizemciydi. Sanatın durmaksızın değişen biçimleri ardındaki gerçeği bulmak istiyordu (Gombrich, 2004). Mondrian, 1916 yılında yaptığı tabloya dair düşüncelerini dile getirdiği bir mektubunda, doğanın yüzeydeki estetik görüntüsünün ötesine geçme arzusundan bahsetmiştir. Mondrian’a göre bir çiçeğin fiziksel görünümündeki güzellik elbette etkileyicidir, ancak bu sadece yüzeyde kalan bir güzelliştir; esas olan varlığın derinliklerinden gelen değişmez ve evrensel düzene işaret eden içsel güzelliştir. Sanatçının bir krizantemi resmetme sürecinde yaşadığı deneyimde, krizantemin ilk anda duygusal bir yaklaşımla zihninde biçimlendiğinden ancak zamanla bu duygu ifadesinin onun soyutlama çabasıyla çeliştiğinden bahsetmiştir. Bu farkındalık sonrasında mavi bir çiçeği daha sade ve donuk bir şekilde resmetmiştir. Böylece çiçek, sadece biçimiyle değil, içerdiği durağanlıkla da değişmez olanın izlerini taşımaktadır. Bu yaklaşım, Mondrian’ın doğaya bakışında dekoratif olanı değil, evrensel olanı arayan bir tavır benimsediğini göstermektedir (Sweeney, 1945).

Mondrian’ın soyutlama mantığının temel düşüncesini insanlığın tinsel duyguya yönelimi oluşturur. Çağdaş insan artık geleneksel yaklaşımdan uzaklaşarak soyut sanata doğru ilerlemektedir. Belirli bir kültür seviyesine ulaşan insan ne tamamıyla salt maddesel ne de tam anlamıyla salt duygusal bir yol izleyebilir. Bunlar ancak ruh, madde ve tinsellik ile birleştiği müddetçe bir bütün haline gelecektir. Çünkü bu üç etken maddesel dünyada tek başına bir egemenlik göstergesi değildir. Ancak bir bütünsellik ile evrensel bir denge sağlayabilmektedir. Mondrian geleceğin sanatının yatay, dikey çizgiler, dik açılar, renkler ve renksizliğin yer aldığı biçimlendirme öğelerinin kullanıldığı “Neo-Plastisizm” olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu ilkelerin kullanımı sanatçıya göre sadece sanatsal anlamda değil yaşamın genel geçer ilkelerinin de temsidir (İpşiroğlu, 1994).



Resim 9 Piet Mondrian, “İki Çizgili Elmas Kompozisyon”, 1931.

Sanatçının kompozisyonlarını saf, basit ve yine de mümkün olan en güçlü hallerine indirmek için gösterdiği aralıksız çabalar yaratıcı eylemini en az toplama kadar çıkarmayla da ilgiliydi. Amacı, eserin öz biçimine ve anlamına doğrudan ve hayati bir şekilde katkıda bulunmayan her unsuru yavaş yavaş, adım adım ortadan kaldırmaktı. 1931'de yaptığı İki Çizgili Kompozisyon'da (Resim 8.) tek bir dikey ve yatay siyah çizginin sol alt tarafta kesişerek dik bir açı oluşturduğu elmas şeklindeki arınmış beyaz kare yapı dikkati çeker. Bu noktadan itibaren kompozisyonları giderek daha karmaşık ve dinamik hale dönüşen Mondrian'ın resimleri artık tamamen kavramsal bir boyuta ulaşmıştır (Henning, 1968).

Beyin bilimcileri 1959'da Mondrian'ın yalın sanatsal üslubunun biyolojik temelini keşfeder. Önce Johns Hopkins Üniversitesi'nde ardından Harvard'da çalışan David Hubel ve Torsten Wiesel, beynin görsel korteksinde her nöronun düşey ya da yatay olsun eğik çizgilere yönelimini ve kenar çizgilere beynin tepki verdiğini keşfettiler. Nihayetinde beynin yüksek bölgelerinin bu yapıları bir araya getirip geometrik şekilleri ortaya çıkardığını buldular. Her ne kadar bu araştırma Mondrian'ın eserlerinin biyolojik alt yapısını açıklayabiliyor olsa da sanatçının eğik çizgileri dışlamasını ve düşey çizgilere ağırlık vermesini tam anlamıyla açıklayamaz. Mondrian için düşey ve yatay çizgiler iki zıt yaşam kuvvetini temsil ediyordu: olumlu ve olumsuz, devingen ve durağan, eril ve dişil. Bu yaklaşım sanatçının kullandığı üslubu yansıtmaktadır (Kandel, 2020). Onun sanatı, sadece estetik bir anlam değil, aynı zamanda bilişsel bir temele de dayanıyordu. Yalın çizgiler ile oluşturduğu bu sanatsal anlayış beyin bilimciler tarafından nörobilimsel yanını ortaya çıkarmıştır. Ancak Mondrian için bu çizgiler, yalnızca algısal uyaranlar değil, aynı zamanda ontolojik karşıtlıkların simgesel ifadesidir. Yatay ve düşey çizgiler aracılığıyla varoluşun ikili doğasını temsil eden sanatçı, izleyicinin algı ve anlam dünyasında bilinçli bir boşluk yaratarak tamamlanmamışlığı estetik bir stratejiye dönüştürmüştür.

Kazimir Maleviç

Ressamlar entelektüel sanat ortamında, çağdaş atölye söylemlerine “Dördüncü Boyut” terimiyle ifade edilen yeni bir uzamsal kavram kullanmaya başlamışlardı. Bu kavram, genç sanatçıların metafizik formların kapsayıcılığını anlamak için optik illüzyonlara ve farklı denemelere yönelmelerini beraberinde getirmiştir. Maleviç, bu yeni kavramsal yaklaşımları yalnızca Albert Gleizes ve Jean Metzinger'in *Du Cubisme* adlı yapıtında değil, aynı zamanda Moskova'daki Kübist resimlerde de gözlemlemiştir. “Kübo-Fütürist Realizm” başlığı altında

sergilenen ikinci bölümdeki 1913 tarihli *Müzik Aletleri -Lamba* adlı yapıt, bu etkinin açık bir örneği niteliğindedir. Söz konusu eserin kompozisyonu, Maleviç'in gördüğü düşünülen Moskova'daki Sergei Shchukin Koleksiyonu'nda yer alan Picasso natürmortunun doğrudan bir aktarımıdır. Bu özgün natürmortta yer alan yapı, Maleviç'in Kübizm ile Dördüncü Boyut arasında kurduğu düşünsel bağlantıya vurgu yapar (Compton, 1976).



Resim 10 Kazimir Maleviç , “Siyah Kare”, 1915.

Maleviç'in resimlerindeki katı bir nesnesiz soyutlama tarzı olan Süprematizmin ortaya çıkışı akıl ötesi bir dil olan Zaum ile ilişkisiyle bağlantılıdır. Zaum; Maleviç'in beraber çalıştığı Rus Fütürist şairlerin örneğin dilsel biçimler olan referans anlamlarından kopuk sözcükleri kullanarak duygu yoluyla iletişim kurdukları bir dildir (“Suprematism, Part I: Kazimir Malevich,” n.d.) Sanatçının, Aralık 1915'te "Sıfır-On" Sergisinde aynı anda otuzdan fazla eseri sergilenir. Maleviç, resimlerini bir yıldan fazla bir süredir gizlice yapmaktaydı. Keşfini uygun bir dramatik etkiyle sergileyebilmek için gizlilik arzusu ve temsili olmayan sanatının entelektüel evrimini gerçekleştirmek istiyordu. Maleviç ve arkadaşları Henri Bergson'dan ödünç aldıkları fikirlerle desteklenen bir "kozmetik dinamizm"e eğilimliydi. Bergson sanatın ve gerçekliğin ancak sürekli değişim ve dinamizm içinde kavranabileceğine inanıyordu. Evren hem maddi hem de maddi değildi; bu nedenle onu tam olarak görselleştirmek veya tanımlamak zordu. Madde ve enerji birbiriyle ilişkiliydi uzay ve zaman artık ayrı ayrı düşünülemezdi. Yeni kullanılmaya başlanan uçaklar sayesinde, herkes birdenbire muazzam boyutlarda bir kozmosun farkına vardı; minik yuvarlak bir gezegen olan dünya, devasa bir kozmik pastanın bir yerlerine gömülmüş kuş üzümü gibiydi. Kübist ve fütürist sanatçılar, dünyanın biçimsel yapısını ve hareket olgusunu merkez alan bir yaklaşımla çalışmışlardır. Bu sanatçılar için hareket bir ya da birden fazla merkezden dışa doğru genişleyen, biçimlerin çoğalarak evrimleştiği ve genel anlamda organik yaşamla ilişkilendirilen yaratıcı ve dinamik süreci temsil etmiştir. Bu anlayış içerisinde bireyin konumu ise edilgen değil, dönüşümün etkin bir parçası olmak; yani kendi evrimsel sürecine katkıda bulunmak şeklinde tanımlanmıştır. Kazimir Maleviç de bu düşünsel çerçevede yer alan, sanat aracılığıyla bireysel ve toplumsal gelişimi hedefleyen öncü sanatçılardan biri olarak öne çıkmaktadır (Douglas, 1975).

1913 yılında Rus sanat çevrelerinde tanınmış bir figür olan Maleviç,-süprematizm sonrası tüm bu başarılarına sırtını dönmüştür. Malevich kübizm akımına ilgi kurduktan sonra, kendi sanatsal anlayışını yansıtan eserler yapmaya başlamıştır. Özellikle “Süprematizm” adını verdiği bu sanatsal anlayış ile ön plana çıkmıştır. Sanatçı süprematist yaklaşımında kübizm akımına oranla

daha soyut ve daha modern denilebilecek eserler üretmiştir. Süprematizm terimini ilk kez 1915 yılında kaleme aldığı *Kübizmden Süprematizme: Resimde Yeni Gerçeklik* adlı kitabında kullanmıştır. Bu bağlamda bu terim, Maleviç'in yeni sanat anlayışının geleneksel sanata karşı olan üstünlüğünü, yüceliğini ifade eder. Yalnızca forma odaklanmış, herhangi siyasi ve sosyolojik içerik taşımayan bu sanat anlayışı 1919'lu yıllarda ortaya çıkan soyut sanat alanı içindeki en özgün yaklaşımlar arasında yer alır (Erden, 2020). Sanatçının ilk süprematist eseri 'Beyaz Üzerine Siyah Kare' olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı bu eserinde bir imgeden çok aslında bir simgeyi betimler. Bu kareye baktığımızda kesinlikle dış dünyadan yararlanılarak yapılan bir nesnenin soyutlaması olmadığına tanıklık ederiz. Resmin tamamını beyaz bir tuval üzerinde siyah bir kareye sıkıştırmış ve içindeki gecenin karanlık hissiyle Süprematizm adını verdiği yeni sanatı tasarladığını belirtmiştir. Bu beyaz bir kare üzerinde siyah bir kare ile ifade edilen Süprematistlerin karesidir. 1918'de Maleviç "Beyaz Üzerine Beyaz" adlı tablosunu yapar. Resim dinamik bir karaktere sahiptir ve sanatçının daha sonraki eserlerinin karakteristik özelliklerinden biri haline gelmiştir. Sanatçının bu eseri daha zengin ve biçim olarak daha farklıdır. "Beyaz Üzerine Beyaz" adlı tablo renk açısından minimum bir kontrast etkiye sahiptir. Bu eserler Maleviç'e göre geleceğin resminin karakteristik özelliği olacaktır. Maleviç, sanatıyla ilgili yaşadığı ve çalıştığı irade ve fikir dünyasını, inandığı gerçekliği terk etmesi istendiğinde, korkuya yakın bir tür çekingenlik hissettiğinden bahseder. Ancak özgürleştirici nesnelliğin verdiği mutluluk hissiyle hiçbir şeyin gerçek olmadığı sadece hissetmenin var olduğu hayatı özümser. Bu sergilediği 'boş bir kare' den ziyade nesnel olma hissinin ta kendisidir (Hilbersheimer, 1960).

Maleviç, insan varoluşunun bir amaç ve anlam ile temellenmesi gerektiğini vurgulayarak, insanın özgürleşmesi için sanatsal isteklerin ve kuralların son bulmasına gönderme yapar. Eserlerini tamamen bir nesne ve figürden arındırarak, soyutlamayı bir adım ileri taşımış ve geometrik bir öge olan kareyi resmine dahil etmiştir. Böylelikle sanatçı geometriye dayalı resmin altını çizerek kendi sanatı ile avangard bir ilerleyişin başında durur. Sanatçı bu avangard ilerleyiş ile sanatı ve insanı özgür bir harekete kavuşturur. Onun için içerikten yoksun resim ve sanat bundan kurtulma yolunda ilerleyecek ve içinde bulunduğu kurallar silsilesini sorgulama zorunluluğunu kabul edecektir. Maleviç, resimlerinde doğayla ortak hiçbir şeye sahip olmayan biçimleri kullanan sanatçıların yaratıcı gücünden bahseder. Sanatçının süprematist eserlerinin içinde bu dili oldukça yoğun kullandığı görülebilir (Gece, 2020). Maleviç'in sanatsal anlayışı, sadece biçimsel bir evrimin kapılarını açmakla kalmayıp, aynı zamanda sanatın metafiziksel anlam arayışının da kapılarını açmıştır. Sanatçının kurmuş olduğu süprematist sanat ile birlikte, nesnel gerçeklik geride bırakılmış, izleyici sanatta anlamsal arayışa yönlendirilmiştir. Sanatçı kullandığı kare formu ile sanatın özüne inmeyi hedeflemiş bu yönüyle çalışmaları bir bakıma çağdaş soyut sanatın temel yapı taşına dönüşmüştür. Kübizm'den etkilenecek devraldığı sanatsal anlayış ile mutlak bir soyutlama düzeyine ulaşması onu döneminin avangard isimlerinden biri haline getirmiştir.

SONUÇ

Soyut sanat, sanatsal ifade biçiminin tarihsel bir evrimi olarak 20. yüzyılın düşünsel oluşumu içinde temellenmiştir. Her ne kadar tarih öncesi dönemlerde farklı kültürler sanatsal anlayışları içinde soyut geometrik formlardan oluşan yapılar kullansa da modern anlamda soyut sanat, endüstri çağının yarattığı zihinsel dönüşüm ve sanatçının ruh durumunu ön plana alan yaklaşımı ile ortaya çıkmıştır. Bu evrimsel süreç, doğayı birebir kopya etmek yerine sanatçının sezgisel, tinsel ve zihinsel dünyasının dışavurumu ile gerçekleşmiştir. 19. yüzyılın son demlerinde Paul Cézanne ile başlayan bu kırılma, sanatçının dış dünyayı geometrik formlar kullanarak yeniden oluşturma çabaları ile soyut geometrik formların sanat dünyasına girmesinin ilk örneğini oluşturur. Sanatçının bu yaklaşımıyla, natüralist anlayışın katılığı sarsılmış ve kübizm akımının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Cézanne'dan alınan ilham ile Pablo Picasso ve Georges Braque öncülüğünde kübizm akımı modern sanat içinde bambaşka bir boyuta ulaşmıştır. Kübizm, nesneleri tek bir perspektiften yansıtmak yerine, aynı anda farklı açılardan çözümlemeyi hedefleyerek görsel algıda devrim yaratmıştır. Bu yöntem, dış dünyanın görsel görünümünü parçalayarak yeniden kurgulayan

analitik bir bakış açısına dayanır. Böylece sanatın öznesi ile nesnesi arasındaki ilişkiyi kökten değiştirmiştir. Kübizm, her ne kadar figürsellikten tam anlamıyla uzaklaşmamış olsa da ideolojisi ile Kandinsky, Mondrian ve Maleviç gibi soyut sanatçıların resim anlayışının ortaya çıkmasında en büyük yapı taşı olmayı başarmıştır.

Wassily Kandinsky, soyut sanatın ilk avangard ismi olmasının yanında, soyut sanatın ruhsal ve sezgisel yanını da vurgulayan ilk sanatçıdır. Kandinsky, sanatını müzik ile kaynaştırarak metaforik bağ ile birleştirmiştir. Böylelikle resmin sadece görsel değil, aynı zamanda ruhsal bir tin kaynağı olması gerektiğini vurgulamıştır. Sanatçı, soyut sanat içinde ifadeci ve dışavurumcu bir damarı temsil eder. Piet Mondrian'ın sanatsal anlayışı ise evrensel bir uyum ve denge ağırlıklı bir anlayış ile yeniden yorumlanmıştır. Sanatında saf renkler, çizgiler ve geometrik formlar kullanarak dış dünyadaki kaosu bir dengeye oturtmuştur. Kullandığı düşey ve yatay çizgilerle sanatçı yalnızca biçimsel değil, varoluşsal zıtlıkları da temsil etmeyi amaçlamıştır. Mondrian'ın indirgemeci yaklaşımı ile soyut geometrik sanat evrensel bir görsel ifade biçimi haline dönüşür. Kazimir Maleviç sanatını tamamiyle temsili niteliklerden arındırarak kurucusu olduğu süprematizm kavramı etrafında saf renkler, geometrik formlar ile sanatını oluşturur. Böylelikle sanatçı ilk süprematist eseri olan 'Beyaz Üzerine Siyah Kare' ile sanatı içerikten kurtararak dış dünyaya bağlı kalmaksızın kendi başına bir anlam olabileceğine vurgu yapmıştır. Bu yönüyle soyut sanatın metafizik ve düşünsel boyutunu zirveye taşımıştır. Aynı zamanda soyut sanatın gelişiminde mistisizmin ve sezgisel bilginin rolü, soyut sanat kuşağındaki sanatçıların beslendiği en etken yapı taşlarında biri olmuştur. Kandinsky'nin renk titreşimlerini ruhsal bir enerji olarak yorumlaması, Mondrian'ın evrensel düzen arayışı, Maleviç'in nesnenin ötesindeki saf hissi savunması bu sanatçıların okült düşüncelerden, sezgisel bilgi biçimlerinden ve mistik öğretilerden beslenmesinin bir yansıması olmuştur. Bu yaklaşım tarzı Bauhaus çevresinde Johannes Itten'in eğitim anlayışıyla da desteklenmiş, renklerin psikolojik ve metafizik etkileri üzerine yapılan çalışmalar soyut sanatın entelektüel arka planını güçlendirmiştir. Sanatçının üretim süreci, yalnızca estetik bir faaliyet değil, aynı zamanda ruhsal bir ritüel ve içsel dönüşüm kaynağı haline gelmiştir.

Tüm bu fenomenler, resim sanatında kübizmden soyuta uzanan biçimsel dönüşümün yalnızca estetik bir yenilik değil, aynı zamanda sanatçıların ifade özgürlüğünü genişleten kırılma noktası olmasını sağlamıştır. Cézanne'ın doğayı geometrik biçimlere indirgemesiyle başlayan süreç, kübizmin nesneyi parçalayarak yeniden kurgulaması aracılığıyla figüratif geleneğin çözülmesini hızlandırmış; böylelikle sanatçılar dış gerçekliğin sınırlarından kurtularak içsel ve tinsel boyutlara yönelmişlerdir. Bu özgürleşme, modern çağın düşünsel iklimiyle doğrudan bağlantılıdır. Endüstri devrimi, bilimsel ilerlemeler ve toplumsal dönüşümler, sanatın yalnızca nesnel gerçekliği taklit eden bir alan değil, insanın zihinsel ve ruhsal evrenini açığa çıkaran bir deneyim alanı olarak yeniden tanımlanmasına zemin hazırlamıştır. Cézanne'dan başlayarak Kandinsky, Mondrian ve Maleviç'e uzanan bu süreç, soyut sanat içinde geometrik formların evrensel bir değer kazanmasını ve yeni bir ifade dili haline gelmesini sağlamıştır. Soyut sanat, insanın evrenle kurduğu ilişkinin yeni bir ifade biçimi haline gelmiştir. Renk, çizgi ve formun ötesinde soyut sanat, sanatçının içsel dünyası ile kolektif bilinç arasında köprü kurmuş, modernizmin ruhsal boyutunu görünür kılmıştır. Böylece soyut sanat, kronolojik ilerleyişinde hem sanatsal hem de ruhsal bir devrim niteliği taşıyarak çağdaş sanatın kurucu dinamiklerinden biri haline gelmiştir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-İ.N.K.; Tasarım-Ç.İ.K.- İ.N.K.; Denetleme-Ç.İ.K.; Kaynaklar-Ç.İ.K.-İ.N.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-Ç.İ.K.-İ.N.K.; Analiz ve/veya Yorum-Ç.İ.K.; Literatür Taraması-Ç.İ.K.-İ.N.K.; Yazıyı Yazan-İ.N.K.; Eleştirel İnceleme-Ç.İ.K.; Diğer-Ç.İ.K.

Çıkar Çatışması: Yazarın çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi finansal destek almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu çalışma tamamen yazar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: This study does not require ethics committee approval.

Author Contributions: Concept-İ.N.K.; Design-Ç.İ.K.- İ.N.K.; Supervision-Ç.İ.K.; Resources-Ç.İ.K.-İ.N.K.; Data Collection and/or Processing-Ç.İ.K.-İ.N.K.; Analysis and/or Interpretation-Ç.İ.K.; Literature Review-Ç.İ.K.-İ.N.K.; Writing-İ.N.K.; Critical Review-Ç.İ.K.; Other-Ç.İ.K.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest.

Financial Support: This research has not received any financial support.

Artificial Intelligence Use Statement: This work was produced entirely by the author.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Artun, A., & Aliçavuşoğlu, E. (2009). *Bauhaus: modernleşmenin tasarımı – Türkiye’de mimarlık, sanat tasarımı eğitimi ve Bauhaus*. İletişim Yayınları.
- Bris-Marino, P. (2014). The influence of Theosophy on Mondrian’s neoplastic work. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(3), 489–504.
- Compton, S. P. (1976). Malevich's Suprematism the higher intuition. *The Burlington Magazine*, 118(881), 576–583, 585.
- Douglas, C. (1975). Suprematism: The sensible dimension. *The Russian Review*, 34(3), 266–281.
- Eroğlu, Ö. (2017). *Kandinsky: Nokta ve çizgiden yüzeye*. Tekhne Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2023). *Soyut sanat atlası*. Tekhne Yayınevi.
- Erden, E. E. (2020). *Modern sanatın kısa öyküsü*. Hayalperest Yayınevi.
- Gece, Ş. (2020). *Modern ve postmodern dönemlerde soyut sanat felsefesi*. Cem Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Henning, E. B. (1968). A classic painting by Piet Mondrian. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 55(8), 243–249.
- Hilbersheimer, L. (1960). Kasimir Malevich and the non-objective world. *Art Journal*, 20(2), 82–83.
- İpşiroğlu, N. (1994). *Resimde müziğin etkisi*. Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, N. (1998). *Sanattan güncel yaşama*. Pan Yayıncılık.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2009). *Sanatta devrim*. Hayalperest Yayınevi.
- Kandel, E. R. (2020). *Sanatta ve beyin biliminde indirgemecilik: İki kültür arasında köprü kurmak*. Koç Üniversitesi Yayınları.

- Karahan, Ç. İ., & Karakuş, İ. N. (2025). Cézanne'dan Picasso'ya modern resimde kurgusal doğa. *SDÜ ART-E*, 35(18), 1–24.
- Laynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü* (C. Çapan & S. Öziş, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Ragon, M. (2009). *Modern sanat*. Hayalbaz Kitap.
- Stupples, P. (2001). Malevich and the liberation of art. *New Zealand Slavonic Journal*, 11–86.
<http://www.jstor.org/stable/40922063>
- Sweeney, J. J. (1945). Piet Mondrian. *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, 12(4), 2–12.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin ışığında modern resim*. Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve özdeşleşim* (İ. Tunalı, Çev.). Remzi
- Suprematism, Part I: Kazimir Malevich. (n.d.). Smarthistory. <https://smarthistory.org/suprematism-part-i-kasimir-malevich/>

Görsel Kaynakçası

- Paul Cezanne, “Sainte Victoire Dağı'nın Lauves'den Görünümü” [Resim]. <http://www.cezanne-en-provence.com/wp-content/uploads/2016/09/La-montagne-Sainte-Victoire-vue-des-Lauves-1902-1906-huile-sur-toile-635-x-83-cm-Zurich-Kunsthaut.jpg>
- Pablo Picasso, “Daniel Henry Kahnweiler'in Portresi” [Resim]. <https://www.artic.edu/iiif/2/aebda29e-16b8-4393-6edc-805cdb6ba459/full/843/0/default.jpg>
- Georges Braque, “Gitar ve Cam” [Resim]. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/cubismo-sintetico>
- Georges Braque, “Gitar ve Cam” [Resim]. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/cubismo-sintetico>
- Mondrian. (1943) Piet Mondrian 1943'te “Broadway Boogie Woogie” adlı tablosuyla [Fotoğraf]. <https://www.pinterest.com/i/1EHEL4bG8/>
- Wassily Kandinsky, “Moskova”, [Resim]. https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2010/08/kandinsky_L4_z.jpg
- Wassily Kandinsky, “Baskın Eğri” [Resim]. https://www.guggenheim.org/teaching-materials/kandinsky/final-years-in-paris-1933-44?gallery=kandinsky_L7_1_z
- Piet Mondrian, “Kompozisyon No. II” [Resim]. <https://krollermuller.nl/en/piet-mondriaan-composition-no-i-i>
- Piet Mondrian, “Kompozisyon No. IV, Kırmızı, Mavi ve Sarı” [Resim]. <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/production-static-stedelijk/images/adlib/a-9916-1745640036776.jpg>
- Piet Mondrian, “İki Çizgili Elmas Kompozisyon” [Resim]. <https://preview.redd.it/yug6qge4bkm31.jpg?width=1080&crop=smart&auto=webp&s=5776a7903858f8a2ccd47730b03d59182f9d968d>
- Kazimir Maleviç, “Siyah Kare” [Resim]. https://cdn.tretyakov.ru/mytretyakov/27/73e68fc3065ac17a15067230e0bb6372/thumb/16b0ed3e8390c6177a3e856b44f1e561_x1.jpg

EXTENDED ABSTRACT

Purpose : This research aims to examine the radical styles developed by Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, and Kazimir Malevich in the wake of Cubism. It examines the historical development of abstract geometric forms in 20th-century modern art and the transformative role these forms played in artistic expression. It examines how the idea of reimagining nature through geometric forms, which began with Paul Cézanne, evolved through Cubism and transformed into radical abstractionist approaches with artists such as Kandinsky, Mondrian, and Malevich.

Method : The study employed document analysis, a qualitative research method. The data base for the research consists of the Cubist movement, the original artistic productions of Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, and Kazimir Malevich, as well as the theoretical texts and historical art studies of the movements pioneered by these artists. Artistic continuities and breaking points have been identified, extending from Cézanne to Cubism, and from there to the avant-garde abstraction approaches of Kandinsky, Mondrian, and Malevich. The research aims to reveal the multilayered functions of abstract geometric forms in modern art by combining formal analysis with theoretical analysis.

Findings: The research findings demonstrate that abstract geometric forms became a universal visual language in 20th-century modern art. Cézanne's approach to reconstructing nature with basic geometric shapes evolved into a systematic formal language in Cubism; artists such as Kandinsky, Mondrian, and Malevich carried this legacy into radical abstraction with different aesthetic and intellectual orientations. While Kandinsky brought spiritual depth to abstract art, Mondrian advocated universal harmony and balance, and Malevich advocated a complete rejection of representation. This process reveals that abstract geometric forms became a powerful means of expression, reflecting not only aesthetic but also the intellectual and social transformations of the period.

Conclusion: The research demonstrates that abstract art radically transformed the artistic paradigm of the 20th century and became one of the most powerful forms of expression in modern art. Cézanne's approach to reconstructing nature through geometric forms transformed into a formal revolution through Cubism; artists such as Kandinsky, Mondrian, and Malevich furthered this revolution with their own ideological and aesthetic perspectives. The spiritual and intuitive depth that Kandinsky brought to abstract art proved that art could be not only a visual experience but also a metaphysical form of expression. Mondrian's understanding of universal harmony and balance demonstrated that abstract geometric form could become a language that responds to human existential quests. Malevich's Suprematism, on the other hand, emphasized that art could generate meaning through its own inherent laws, independent of the external world. Abstract geometric forms could be said to be not only an aesthetic strategy but also a cornerstone of modernism's thought. The intellectual transformation brought about by the industrial age, the artist's orientation toward his inner world, and the rejection of representation transformed abstract art into one of the most defining artistic languages of the 20th century. This process, stretching from Cézanne to Cubism and from there to the avant-garde approaches of Kandinsky, Mondrian, and Malevich, ensured the acceptance of abstract geometric forms as a universal artistic language. In this respect, abstract art, with its formal, intellectual, and spiritual aspects, has left its mark on modern art history, becoming a fundamental reference point not only for its time but also for contemporary art.

Banka Mobil Arayüzlerinde Arketipsel Anlam: Tipografi, İkonografi, Renk ve Mikro-Metin İncelemesi

Özet

Bu çalışma, Türkiye'deki beş büyük bankanın mobil uygulama arayüzlerini arketip kuramı bağlamında inceleyerek tipografi, ikonografi, renk ve mikro-metin unsurlarının marka kimliğiyle kurduğu anlam ilişkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırma, nitel bir desen çerçevesinde görsel analiz ve doküman incelemesi yöntemiyle yürütülmüştür. Örneklem olarak Vakıfbank, Türkiye İş Bankası, Garanti BBVA, Ziraat Bankası ve Türkiye Ekonomi Bankası (TEB) seçilmiştir. Her bankanın mobil uygulamasından onboarding, profil, hesap, menü ve kampanya sayfalarına ait ekran görüntüleri toplanmış, veriler Mark ve Pearson'ın (2001) arketip modeli doğrultusunda dört ana kategoride (tipografi, ikonografi, renk, mikro-metin) çözümlenmiştir. İncelenen beş banka arayüzü, arketip yaklaşımının dijital tasarımda kurumsal kimliği aktarmada güçlü bir araç olduğunu göstermiştir. Vakıfbank "Yardımsever (Caregiver)", Türkiye İş Bankası "Kahraman (Hero)", Garanti BBVA ve TEB "Yaratıcı (Creator)", Ziraat Bankası ise "Kral (Ruler)" arketipiyle eşleşmiştir. Tipografi, renk paleti ve ikonografi seçimlerinin arketipsel anlam üretiminde belirleyici rol oynadığı, mikro-metinlerin ise bankaların arketipsel kimliklerini dilsel düzeyde güçlendirdiği görülmüştür. Sonuç olarak, arketip kuramının mobil arayüz tasarımlarında kurumsal kimliği güçlendiren ve kullanıcı deneyimini derinleştiren bir tasarım stratejisi sunduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mobil arayüz, arketip, tipografi, ikonografi, renk, mikro metin.

Archetypal Meaning in Bank Mobile Interfaces: An Examination of Typography, Iconography, Colour and Micro-Text

Abstract

This study aims to examine the mobile application interfaces of five major banks in Turkey within the context of archetype theory, revealing the meaning relationships established between typography, iconography, colour and micro-text elements and brand identity. The research was conducted using visual analysis and document review methods within a qualitative framework. Vakıfbank, Türkiye İş Bankası, Garanti BBVA, Ziraat Bankası, and Türkiye Ekonomi Bankası (TEB) were selected as the sample. Screenshots of the onboarding, profile, account, menu, and campaign pages from each bank's mobile application were collected, and the data was analysed into four main categories (typography, iconography, colour, micro-text) in line with Mark and Pearson's (2001) archetype model. The interfaces of the five banks examined demonstrated that the archetype approach is a powerful tool for conveying corporate identity in digital design. Vakıfbank matched the 'Caregiver' archetype, Türkiye İş Bankası matched the 'Hero' archetype, Garanti BBVA and TEB matched the "Creator" archetype, and Ziraat Bankası matched the 'Ruler' archetype. Typography, colour palette, and iconography choices were found to play a decisive role in

¹ Doç. Dr. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Erbaa Meslek Yüksekokulu, ozlemkum@outlook.de, Orcid: 0000-0002-6567-7974

archetypal meaning production, while micro-texts reinforced the banks' archetypal identities at the linguistic level. Consequently, it was determined that archetype theory offers a design strategy that strengthens corporate identity and deepens user experience in mobile interface designs.

Key words: Mobile interface, archetype, typography, iconography, colour, microtext.

GİRİŞ

Freud tarafından temelleri atılan psikanaliz yöntemini daha ileri bir seviyeye taşıyan Carl Gustav Jung, analitik psikoloji kuramını geliştirmiş; kişisel bilinçdışına ek olarak kolektif bilinçdışı kavramını öne sürmüştür. Jung'un sanat eserlerine yönelik çalışmaları, bu eserlerde kolektif bilinçdışının izlerini araştırmış ve arketip fikrinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, arketipsel eleştiri kuramı sanat eserlerinin ortak özelliklerini ve oluşum süreçlerini incelemektedir (Bulut, 2024). Arketiplerin, insan doğasında var olan ve kalıtsal olarak kuşaktan kuşağa aktarılan varoluşsal yapılara karşılık geldiği ifade edilmektedir. Yunanca “arkhetypos” kavramından türeyen bu terim, evrensel ve süreklilik gösteren imgeler, karakterler ya da kalıplar olarak ele alınmaktadır (Kavut, 2020). Jung'un kuramına göre arketipler, kolektif bilinçdışında yer alan, tüm insanlarda ortak kabul edilen ve doğuştan gelen imgeler olarak ele alınmakta; bu yapılar hem bireylerin hem de kültürlerin psikolojik dinamiklerini şekillendirerek ortak insan deneyimlerini yansıtmaktadır. Arketiplerin, düşünce, duygu ve davranışları etkilediği; bunun yanı sıra kültürel ve bireysel anlatılara da belirli roller üzerinden yön verdiği belirtilmektedir (Bozyer ve Bostancıoğlu, 2025). Arketiplerin bireyler ve kültürler üzerindeki etkisi, pazarlama ve marka iletişimi bağlamında da önem kazanmakta; zira markalar, insan psikolojisindeki ortak kalıplardan yararlanarak tüketicilerle duygusal bağ kurabilmektedir.

Marka kişiliği, insanlarda görülen karakter özelliklerinin markalara uyarlanmış hâli olarak değerlendirilmekte ve tüketicilerin zihninde markaya atfedilen insan benzeri nitelikleri kapsamaktadır. Günümüz pazarlama anlayışı ise hedef kitleyle bağ kurmayı amaçladığından, yalnızca işlevsel yarar sunmakla yetinmeyip duygusal faydayı da merkeze alan iletişim yöntemlerini öne çıkarmaktadır (Subaşı ve Çelik, 2025).

Yılmaz ve Sarı (2019), Mark ve Pearson (2001) tarafından geliştirilen arketipsel marka kişiliği modelinin, Jung'un ortak bilinçdışı arketip yaklaşımına dayandığını ve bu modelde 12 boyuttan oluşan bir arketip sınıflandırmasının yer aldığını ifade etmektedirler. Bu arketipler, markaların reklamlarını tasarlarken, tüketici zihninde marka kişiliklerini oluşturmak ve pekiştirmek amacıyla stratejik bir şekilde kullanılmaktadır.

Tablo 1. Mark ve Pearson'ın Geliştirdiği Marka Kişiliği Arketip Ölçeği

No	Arketip	No	Arketip	No	Arketip
1	Yaratıcı (Creator)	5	Sıradan adam (Regular Guy)	9	Sihirbaz (Magician)
2	Yardımsaver (Caregiver)	6	Aşık (Lover)	10	Masum (Innocent)
3	Kral (Ruler)	7	Kahraman (Hero)	11	Kâşif (Explorer)
4	Soytarı (Jester)	8	Asi (Outlaw)	12	Bilge (Sage)

Kaynak: (Faber ve Mayer 2009, s. 309; Mark ve Pearson 2001, s. 13).

Sünneli ve Kahraman (2024), her bir arketipin belirli karakter özellikleriyle ilişkilendirildiğini belirtmektedir. Örneğin, masum arketipi saflık ve iyimserlik arayışını, kâşif arketipi özgürlük ve keşfetme isteğini simgelerken; bilge arketipi bilgi ve gerçeği aramaktadır. Kahraman cesaret ve başarı peşindeyken, asi kuralların karşısında durarak değişimi savunur. Büyücü (sihirbaz) dönüşüm ve yenilik yaratma gücüyle, sıradan insan (adam) aidiyet ve bağlantı arayışıyla öne çıkmaktadır. Aşık arketipi tutku ve sevgiye odaklanırken, şakacı (soytarı) eğlence ve mizahı temsil eder. Bakıcı (yardımsaver) başkalarına yardım ve şefkat gösterirken, yaratıcı özgünlük ve yenilik arayışında, hükümdar (kral) ise güç ve düzen sağlamaya çalışmaktadır.

Arketipsel anlam üretimi, grafik tasarımın yalnızca görünen yüzünü değil aynı zamanda bilinçdışı düzeyde etkileyen sembolik katmanlarını da açığa çıkarmaktadır. Jungcu arketip kuramı doğrultusunda görsel iletişimde kullanılan her öge kolektif hafızadaki ortak imgeleri harekete geçirmektedir. Örneğin, güçlü kontrastlarla desteklenen keskin tipografiler “otorite” ya da “güç” arketipini çağrıştırırken yuvarlak hatlı biçimler ve sıcak renk paletleri “koruyucu” veya “şefkatli” arketiplerle ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda grafik tasarımcı, yalnızca estetik bir kompozisyon kurmaz; izleyiciyle psikolojik ve kültürel bağlar kuran bir anlam evreni inşa etmektedir. Kurum kimliği, kampanya dili veya ürün görseli tasarlanırken arketipsel kurgunun bilinçli kullanımı mesajın hem daha hızlı çözülmesini hem de daha kalıcı bir etki bırakmasını sağlamaktadır.

Arketipler aracılığıyla markaların anlamlı bir hikâyesi ortaya çıkarılarak bir kişiliğe sahip olunması sağlanmakta ve böylece tüketicinin marka ile bağ kurması mümkün hale gelmektedir (Erzincan vd., 2022). Tanrıku ve Kesim (2025, s.780), renkleri, görülebilir ışık, göz ve beynin koordinasyonu sayesinde deneyimlenen ve görsel algıyı şekillendirerek nesneler ile varlıkların anlamlandırılmasını sağlayan duyumlar olarak tanımlamaktadır. Renk, aynı zamanda markaların duygusal kimliğini tanımlayan en güçlü göstergelerden biridir. Akdurush (2025, s. 298), renklerin psikolojik etkilerinin, bireylerin duygusal durumları ve toplumsal algıları üzerinde önemli bir rol oynadığını ifade etmektedir. Örneğin, kırmızı renk genellikle güç ve tutku ile ilişkilendirilirken, mavi renk ise güven ve huzur simgesi olarak algılanmaktadır. Renklerin görsel, duygusal, bilişsel, sembolik ve psikolojik boyutları aynı anda etkili olabildiği; ancak bu etkilerin kültürel değişkenlere göre farklılık gösterebildiği belirtilmektedir. Nitekim Batı’da turuncunun enerji, mutluluk ve heyecanla ilişkilendirildiği, Doğu’da ise kutsal bir renk olarak kabul edildiği ifade edilmektedir (Uzun ve Uzun, 2025). Bu doğrultuda, tipografinin arketipsel temsillerle kurduğu ilişki yalnızca biçimsel düzeyde değil, kullanıcı deneyimini yönlendiren işlevsel boyutlarda da kendini göstermektedir.

Tasarım sürecinde tipografi yalnızca okunabilirlik ya da algılanabilirlik gibi işlevsel ölçütlerle değerlendirilmez; içeriğe uygun görsel ton, ciddiyet, samimiyet, inandırıcılık ve tarz oluşturarak tasarıma kimlik kazandıran temel bir unsur olarak ele alınmaktadır (Uçar, 2004). Tipografinin sahip olduğu karakteristik özellikler aracılığıyla görsel kimliğin oluşumunda belirleyici bir rol oynadığı; kullanılan fontların ise bir yazıya ağırlıklıktan geleneğe, modernden farklı duygusal çağrışımlara kadar çeşitli anlamlar yükleyebileceği ifade edilmektedir (Ambrose ve Harris, 2017, akt. Karaalioglu, 2025). Tipografinin yalnızca yazının düzenlenmesinden ibaret olmadığı; okuma deneyimini, estetik algıyı ve duygusal etkiyi de kapsadığı vurgulanmaktadır. Sayfa üzerindeki tipografik yerleşimin yalnızca görsel görünümü değil, metnin okuyucu tarafından nasıl algılandığını ve deneyimlendiğini de etkilediği belirtilmektedir (Harris ve Ambrose, 2014). Tipografi, yazının görsel temsili aracılığıyla bir markanın kimliğini, iletişim tonunu ve güvenilirlik algısını şekillendirmektedir. Yazı karakterleri yalnızca okunurluğu sağlamakla kalmamakta biçimsel özellikleri üzerinden duygusal ve sembolik anlamlar da üretmektedir. Harflerin kalınlığı, çizgisel yapısı, oranları ve kenar bitişleri, izleyicide farklı çağrışımlara yol açmaktadır. Örneğin köşeli ve belirgin karakter yapıları otorite ve resmiyetle ilişkilendirilebilirken sade ve modern çizgiler yalınlık ve çağdaşlık algısını desteklemektedir. Benzer şekilde, büyük puntolu ve baskın başlıklar güç ve kararlılık hissi uyandırmakta; daha ince ve yuvarlatılmış formlar ise yaklaşılabirlik ve sıcaklık etkisi oluşturmaktadır. Bu nedenle tipografik tercihler markanın temsil ettiği arketipsel kimliğin görsel düzeyde dışavurumunda önemli bir belirleyici konumunda bulunmaktadır. Mobil arayüzlerde tipografinin hiyerarşik kurgusu kullanıcıyı yönlendiren işlevsel bir yapı olarak öne çıkmaktadır. Başlık, alt başlık ve metin düzeyleri arasındaki görsel ayrımlar yalnızca estetik düzenleme amacı taşımamakta aynı zamanda etkileşim akışını kolaylaştıran bir rehberlik mekanizması sunmaktadır. Bu yönüyle tipografik düzen, özellikle yol gösterici, destekleyici veya koruyucu niteliklerle tanımlanan arketipsel yaklaşımlarla örtüşmektedir.

İkonografi, dijital tasarımda anlamı sadeleştiren ve hızla ileten sembolik bir dildir. Mobil uygulamalardaki ikonlar, kullanıcıyla görsel düzeyde kurulan ilk iletişim noktalarıdır. Arketip bağlamında ikonografi, soyut sembollerin duygusal anlam taşımaya imkân tanımaktadır. Örneğin minimal, keskin hatlı ikonlar Hero veya Ruler arketiplerini, yuvarlak ve sade ikonlar

Caregiver arketipini, özgün ve deneysel ikonlar ise Creator arketipini temsil edebilir. Bankacılık arayüz tasarımlarında ikonografinin kullanıcıya yönlendirme, güven ve sadelik mesajı vermenin ana yollarından biri olduğu söylenebilir. Mikro metin ise kullanıcı arayüzünde kullanıcının gerçekleştirdiği eylemlerle doğrudan ilgili olan kelimeler veya ifadeler olarak tanımlanabilir. Mikro-metinler (örn. buton yazıları, yönlendirmeler, kısa açıklamalar) dijital arayüzlerde kullanıcı deneyimini şekillendiren dilsel mikro unsurlardır. Bu bağlamda, arketipsel yaklaşım yalnızca görsel öğelerle sınırlı kalmayıp kullanıcı arayüzünde mikro metin ve ikonografi gibi dilsel ve sembolik unsurlara da yansımaktadır.

Arketipsel rollerin markalar ve tasarımlar üzerindeki yansımaları, alan yazınındaki güncel çalışmalarla da desteklenmektedir. Alan literatürü incelendiğinde, Öztürk Demirtaş (2024), kolektif bilinçaltındaki arketiplerin ürün tasarımında anlam oluşturma, kullanıcıyla duygusal bağ kurma ve deneyimi güçlendirme potansiyelini incelemiştir; çalışmada, arketiplerin bilinçli kullanımı ürünleri daha anlaşılır ve anlamlı kılarken yüzeysel kullanım tasarımın iletmek istediği anlamı zayıflatır. Bu yaklaşım, markaların toplumsal değişim süreçlerine uyum sağlama stratejilerini inceleyen Kulenbekova (2024) çalışmasıyla da paralellik göstermektedir; Apple örneğinde, yeni medya dinamikleriyle reklamlarda ortaya çıkan kod ve söylemler incelenmiş ve markanın toplumsal değerler ve kültürel dönüşümlere duyarlı bir iletişim dili geliştirerek tüketiciyle duygusal bağ kurduğu belirlenmiştir. Benzer şekilde, Yeşildal (2018) yılanın arketipsel anlamlarını ve kültürel temsillerini ele almış, yılanın hem tehlike hem de dönüşüm ve bilgelik sembolü olarak evrensel bir arketip niteliği taşıdığını ve farklı kültürel bağlamlarda benzer temsillerle anlam kazandığını göstermiştir. Ege (2021) ise “Trak Trak Kabakçığım” masalını Campbell’in monomit yapısı ve Jung’un arketip kavramı çerçevesinde analiz ederek, masalın evrensel arketipleri yansıttığını ve yapısal bütünlüğünü sürdürdüğünü ortaya koymuştur. Bu bulgular, Yılmaz ve Sarı (2019) tarafından Türkiye’nin en değerli 10 markasının reklamlarındaki arketip kullanımının marka kişiliği ve iletişimde etkili olduğunu gösteren çalışmalarla tamamlanmaktadır. Kurumsal kimlik bağlamında, Özdal (2024) logo, amblem ve arketiplerin marka değerlerini güçlendirdiğini ve tüketiciyle duygusal bağ kurmayı desteklediğini ortaya koyarken, Gülerer (2021) “Kerem ile Aslı” hikâyesinde karakterler üzerinden arketipsel motifleri inceleyerek evrensel arketiplerin anlatının temalarını şekillendirdiğini göstermiştir. Benzer bir yaklaşım Kılıç (2024) tarafından reklamlardaki marka karakterlerine uygulanmış, karakterlerin hangi arketipleri temsil ettiği ve tüketici algısına etkileri analiz edilmiştir. Erol (2024) ise Boğa Boğa (2023) filminde Yalın Eşref’i gölge arketipi bağlamında inceleyerek karakterin bilinçdışı yönleri ve toplumsal öfkesinin bireysel ve toplumsal düzeydeki etkilerini analiz etmiştir. Bu bireysel karakter analizleri, İşcanoğlu (2025) tarafından Kırgız geleneği ürünü Ak Bata’da Hızır arketipinin kültürel işlevleri bağlamında incelenmesiyle benzerlik göstermektedir. Kelleci (2025) Jodorowsky filmlerindeki karakter ve sembollerini Jung’un arketip teorisi çerçevesinde inceleyerek, karakterlerin ve sembollerin anlatıya kattığı anlamı ortaya koymuştur. Edebi eserlerde arketip kullanımını Çiçekler (2025) göstermiş, A Good Man Is Hard to Find’te persona ve gölge arketiplerinin karakterlerin iç çatışmalarını ve öyküdeki dramatik gerilimi güçlendirdiğini ortaya koymuştur. Tikdemir (2025) ise Seksen Göz masalında karakterler ve sembollerin kolektif bilinçdışını yansıttığını, arketipsel temsillerin masalın kültürel ve psikolojik mesajını güçlendirdiğini göstermiştir. Mitolojik ve destan bağlamında, Çakır ve Bulduk Türkmen (2024) Türk destanlarındaki arketipleri çağdaş mitoloji ekseninde yeniden yorumlamış ve kahraman, bilge, ana ve doğa arketiplerini toplumsal değişim ve kültürel süreklilikle kurgulamıştır. Son olarak, Sünneli ve Kahraman (2024), Pinokyo hikâyesinin Walt Disney ve Guillermo del Toro yapımlarını göstergebilimsel açıdan karşılaştırarak, karakterler ve görsel sembollerin arketipsel temsiller üzerinden anlam kazandığını ve her iki yapının farklı yorumlar sunduğunu ortaya koymuştur. Bu araştırmanın temel problemi, arketip kuramının marka ve reklam iletişimi bağlamında yaygın biçimde ele alınmasına karşın, mobil bankacılık arayüzlerinde tipografi, ikonografi, renk ve mikro-metin gibi grafik tasarım bileşenlerinin arketipsel anlam üretimindeki rolünün bütüncül ve sistematik biçimde incelenmiş olmamasıdır. Bu çalışmanın amacı, Türkiye’de faaliyet gösteren beş büyük bankanın (Vakıfbank, Türkiye İş Bankası, Garanti BBVA, Ziraat Bankası ve Türkiye Ekonomi Bankası) mobil uygulama arayüzlerinde kullanılan tipografi, ikonografi, renk paleti ve mikro-metin unsurlarının Mark ve Pearson’ın (2001) arketip modeli

çerçevesinde nasıl bir arketipsel anlam ürettiğini incelemek ve bu görsel-dilsel unsurların bankaların kurumsal kimliği ile kullanıcı deneyimi arasındaki ilişkiyi nasıl yapılandırdığını ortaya koymaktır.

Literatürde arketip kuramı; reklam, marka iletişimi, anlatı, sinema ve ürün tasarımı gibi alanlarda yoğun biçimde ele alınmıştır. Ancak mobil arayüz tasarımı bağlamında, özellikle bankacılık uygulamalarında kullanılan tipografi, ikonografi, renk ve mikro-metin unsurlarının arketipsel anlam üretimi üzerindeki rolünü bütüncül olarak inceleyen çalışmalar sınırlıdır. Mevcut araştırmalar çoğunlukla arketipleri söylemsel ya da görsel temsil düzeyinde ele almakta; dijital arayüzlerde kullanıcı deneyimini şekillendiren mikro tasarım bileşenlerinin arketipsel işlevlerini ayrıntılı biçimde irdelememektedir. Örneğin, Erdem ve Kayar (2025) çalışmasında, Jung'un Arketip Kuramı çerçevesinde anne figürünü “Hababam Sınıfı” filmleri örneği üzerinden incelemektedir. Subaşı ve Çelik (2025) çalışmasında marka kişiliği oluşturma sürecinde arketiplerin rolünü göstergebilimsel bir analiz çerçevesinde markaların kişiliklerini nasıl şekillendirdiğini ve bu kişiliklerin tüketici algısını nasıl etkilediğini incelemektedirler. Bu bağlamda araştırmanın temel problemi, bankaların mobil arayüzlerinde kullanılan görsel ve dilsel tasarım unsurlarının hangi arketipsel anlamları ürettiği ve bu anlamların kurumsal kimlik ile kullanıcı deneyimi arasındaki ilişkiyi nasıl yapılandırdığı sorusu etrafında şekillenmektedir. Bu problem doğrultusunda, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde çalışmayı yönlendiren araştırma soruları aşağıdaki şekilde belirlenmiştir:

1. Banka mobil uygulamalarında kullanılan tipografik tercihler hangi arketipsel anlamları yansıtmaktadır?
2. İkonografi ve görsel semboller, arketip modeli bağlamında hangi karakteristikleri temsil etmektedir?
3. Renk paletleri ve kullanım biçimleri, bankaların baskın arketipsel kimliğini nasıl ifade etmektedir?
4. Mikro-metinlerdeki dil ve yönlendirme ifadeleri arketipsel anlam üretimine nasıl katkı sağlamaktadır?
5. Görsel ve dilsel unsurlar bir araya geldiğinde, bankaların mobil arayüzleri kullanıcı deneyimi üzerinden nasıl bir arketipsel marka kimliği inşa etmektedir?

YÖNTEM

Makalenin yöntemi, nitel bir çalışma olarak belirlenmiştir; araştırma görsel analiz ve doküman incelemesi yöntemiyle yürütülmüştür. Yıldırım ve Şimşek (2018), doküman incelemesinin, araştırılması amaçlanan olgu veya olgular hakkında bilgi sunan yazılı materyallerin analizini içerdiğini belirtmektedir. Bu yaklaşım, bankaların mobil uygulamalarındaki grafik unsurların arketiplerle olan ilişkisini ortaya koymayı amaçlamıştır. Araştırmanın örneklemini Türkiye’de faaliyet gösteren Vakıfbank, Türkiye İş Bankası, Garanti BBVA, Ziraat Bankası ve Türkiye Ekonomi Bankası (TEB) olmak üzere beş büyük banka oluşturmaktadır. Veriler, 27.09.2025 tarihinde her bir bankanın mobil uygulamasına ait onboarding, profil, hesap, menü ve kampanya ekranlarından alınan toplam 25 adet ekran görüntüsünden oluşmaktadır. İncelemeye dâhil edilen ekranlar, uygulamaların ana navigasyon akışını temsil eden güncel sürümlerden seçilmiş; beta veya test sürümleri araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Araştırmanın güvenilirliğini sağlamak amacıyla analiz süreci aşamalı ve sistematik biçimde yapılandırılmış; tüm bankaların mobil arayüzleri aynı analiz ölçütleri doğrultusunda değerlendirilmiştir. Tipografi, ikonografi, renk ve mikro-metin unsurları her örneklem için aynı kavramsal çerçeveye incelenmiş, böylece analitik tutarlılık gözetilmiştir. Bu çalışmada analiz süreci, araştırmacı tarafından yürütülmüş ve verilerin çözümlenmesinde nitel betimsel analiz yöntemi uygulanmıştır. Betimsel analiz, verilerin önceden belirlenmiş kavramsal bir çerçeve doğrultusunda düzenlenmesi, betimlenmesi ve yorumlanmasına dayanan bir analiz yaklaşımıdır.

Bu doğrultuda analiz süreci dört aşamada gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, araştırma kapsamına alınan bankaların mobil uygulamalarına ait ekran görüntüleri düzenlenerek görsel bir veri seti oluşturulmuştur. İkinci aşamada, bu görsel veriler Mark ve Pearson'ın (2001) geliştirdiği arketip modeli temel alınarak tipografi, ikonografi, renk paleti ve mikro-metin olmak üzere dört ana kategori altında sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma süreci, görsel analiz ve doküman incelemesi yöntemlerinin bir arada kullanıldığı bir yaklaşım benimsemiştir. Görsel analiz yöntemi, bu unsurların arketipsel anlamlarını çözümlemek için uygulanırken, doküman incelemesi yöntemi ise her bir görsel öğenin metinle olan ilişkisini ortaya koyarak daha derinlemesine bir anlam analizi yapmayı sağlamıştır. Üçüncü aşamada, her bir tasarım unsuru arketipsel göstergeler bağlamında betimlenmiştir. Bu kapsamda yazı karakterlerinin biçimsel özellikleri, ikonların stil ve sembolik yapıları, renklerin psikolojik ve kültürel çağrışımları ile mikro-metinlerin dilsel tonu analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular, ilgili arketiplerin literatürde tanımlanan temel özellikleriyle karşılaştırılarak yorumlanmıştır. Son aşamada ise, her bankanın mobil arayüzünde öne çıkan görsel ve dilsel özellikler bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmiş; bu unsurların hangi arketipsel kimliği desteklediği gerekçeleriyle birlikte ortaya konulmuştur. Böylece arketip eşleştirmeleri, tekil tasarım öğelerinden ziyade, arayüzün genel görsel dili ve kullanıcı deneyimi bağlamında ürettiği anlam bütününe dayandırılarak gerçekleştirilmiştir.

Çalışma, nitel ve yorumlayıcı bir analiz niteliği taşıdığından, araştırmacı öznelliğinin tamamen dışlanması mümkün değildir; bu öznelilik, analiz sürecinde kullanılan kuramsal çerçeve ve literatür temelli karşılaştırmalarla sınırlandırılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

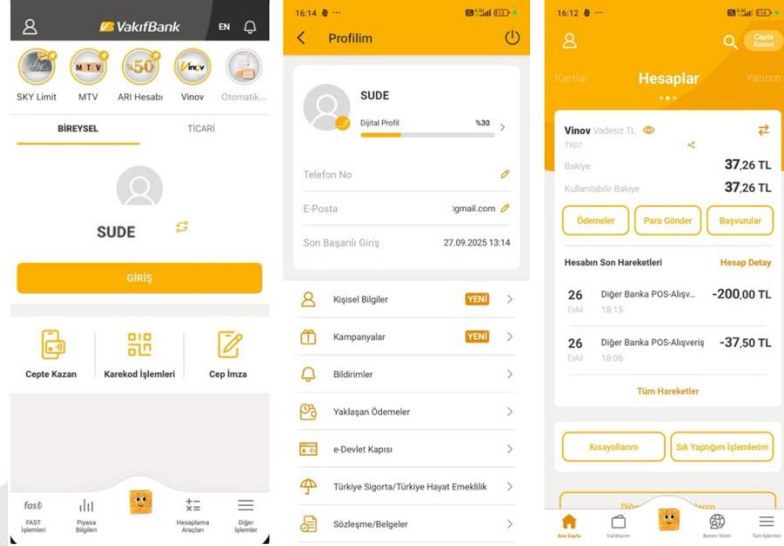
Bu bölümde incelenen bankaların mobil uygulamalarında kullanılan görsel kimlik unsurları; tipografi, renk, ikonografi ve mikro-metin bağlamında değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular Mark ve Pearson (2001) arketip modeli doğrultusunda sınıflandırılmıştır.

Tablo 2. Bankaların Mobil Uygulama Arketip ve Tasarım Özellikleri

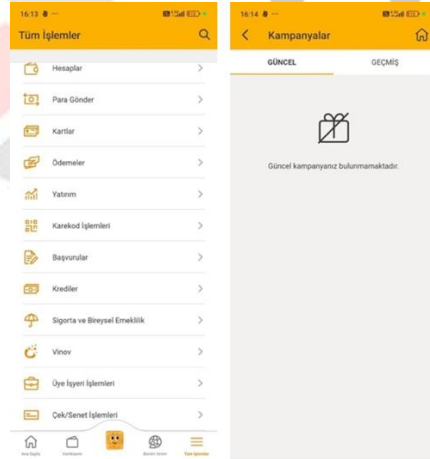
Banka	Baskın Arketip	Kullanıcı Deneyimi / Tasarım Özellikleri	Tipografi	İkonografi	Renk Paleti
Vakıfbank	Yardımcı (Caregiver)	Kullanıcı dostu, sade ve rehberlik eden arayüz. Net hiyerarşi, kolay erişilebilir menüler ve rehberlik eden yönlendirmeler.	Dax Font Ailesi -okunabilir, sade, yuvarlatılmış hatlara sahip.	Flat ikonografi - basit, dolgun, kolay tanımlanabilir simgeler.	Sarı (#FCBD00), Siyah (#050505), Beyaz, Gri
Türkiye İş Bankası	Kahraman (Hero)	Güçlü, net ve yönlendirici tipografiyle hedef odaklı tasarım. Minimal düzen ve doğrudan kullanıcı yolculuğu.	Sans-serif, kalın başlık tipleri - güç ve güven hissi verir.	Minimal ikonografi - az detaylı, fonksiyonel.	Mavi, Beyaz, Gri
Garanti BBVA	Yaratıcı (Creator)	Yenilikçi, özgün ve estetik arayüz. Görsel ağırlıklı onboarding, özgün ikon setleri, yaratıcı düzen anlayışı.	Modern sans-serif - ince, estetik ve güncel tip yapısı.	Özgün ikon setleri, yaratıcı simgeler.	Yeşil (#469B37), Beyaz, Siyah, Gri, Kırmızı
Ziraat Bankası	Kral (Ruler)	Resmî, dengeli, kontrollü ve düzenli yapı. Otorite ve güven hissi veren arayüz.	Gotham Narrow - dar aralıklı, kurumsal, resmî.	Klasik ikonografi - çizgisel, geometrik, simetrik formlar.	Kırmızı (#E30613), Beyaz, Gri

Türkiye Ekonomi Bankası (TEB)	Yaratıcı (Creator)	Dinamik, cesur ve farklı bir arayüz. Majiskül başlıklar, yeşil tonları, keskin ve minimal ikonlar.	Modern sans-serif, majiskül başlıklar - dikkat çekici, dinamik.	Keskin hatlı minimal ikonografi, simgesel sadelik.	Yeşil (#00794E), Forest Green, Beyaz
--	-----------------------	--	---	--	--------------------------------------

Vakıfbank



Resim 1 Vakıfbank, “Onboarding, Profil ve Hesap Sayfası”, 2025.



Resim 2 Vakıfbank, “Menü ve Kampanya Sayfası”, 2025.

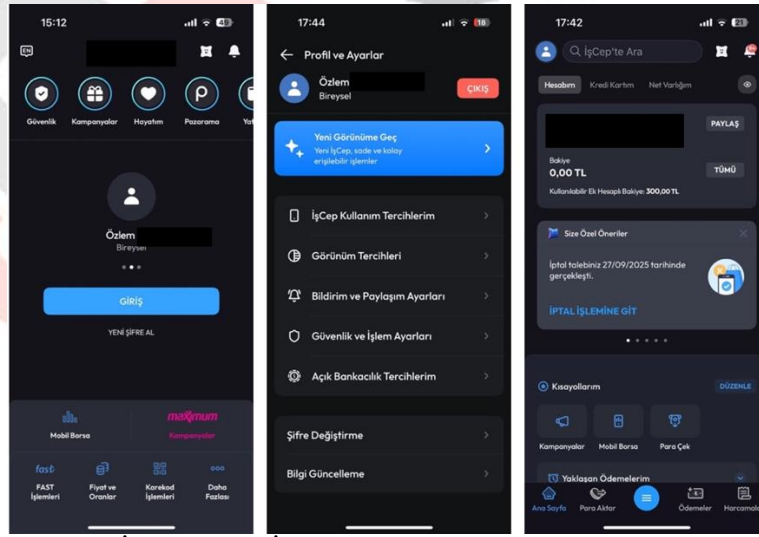
Tablo 3. Vakıfbank Mobil Uygulamasının Tasarım Unsurları ve Arketipi

Kriter	Analiz
Tipografi	Modern sans-serif, okunabilirliği yüksek font (Dax font ailesi) kullanmaktadır; kullanıcı odaklı ve rehberlik edici bir yapı sunmaktadır.
İkonografi	Flat, sade, kurumsal, yönlendirme ve destek odaklı ikonlar tercih etmektedir; semboller anlaşılır ve işlevseldir.
Renk	Kurumsal sarı, beyaz ve siyah kullanmakta, (destekleyici renk olarak gri tercih edilmiştir) sakinlik ve güven hissi yaratmaktadır. (sarı renk: Hex #FCBD00, siyah renk: Hex #050505)

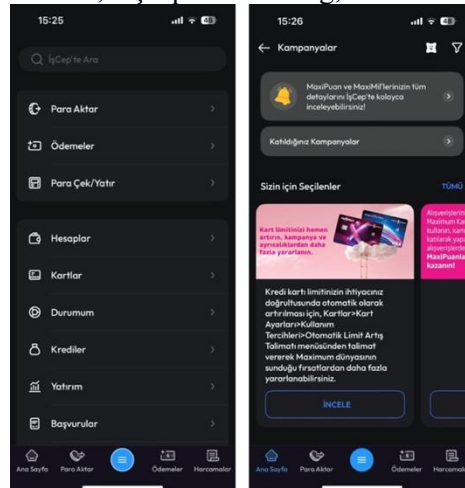
Vakıfbank mobil uygulaması, kullanıcı odaklı bir tasarım yaklaşımı sergilemekte; uygulama ekranlarında modern, okunaklı ve sans-serif karakter yapısına sahip Dax font ailesi tercih

edilmiştir. Bu tercih, Caregiver arketipinin temel özellikleri olan rehberlik, güven ve destekleyicilik ile örtüşmektedir. Başlıklar genellikle kalın, gövde metinleri ise düzenli biçimde verilmiştir. Tasarım genelinde minüskül tipografi tercih edilmiş; ikonografi düz çizgiyle oluşturulmuş flat bir yapıdadır ve fonksiyonel sembollerle kullanıcıyı yönlendirmeyi amaçlamaktadır. Minimal ve flat tasarım yaklaşımıyla hazırlanan tasarım, işlevsel bir sadelik taşımaktadır. Bu da Caregiver arketipinin yönlendirici ve kolaylaştırıcı doğasını pekiştirmektedir. Onboarding ve menü düzeni sade ve anlaşılır bir yapı sunmakta, kullanıcıyı adım adım yönlendirmektedir. Kampanya sayfasının ise araştırma sürecinde herhangi bir öneri sunmadığı görülmektedir. Kurumsal renk paleti olan sarı (#FCBD00), siyah ve beyaz sakinlik ve güven hissini pekiştirmekte ve kullanıcıya empati ile yaklaşılmışın desteklemektedir. Tüm bu unsurlar, Vakıfbank'ın Yardımsever (Caregiver) arketipini güçlü biçimde yansıtmakta; banka, kullanıcılarının ihtiyaçlarını dikkate alan, onları koruyan ve destekleyen bir figür olarak konumlanmaktadır. ana renk paletine ek olarak yardımcı renk gri seçilmiştir. Sarı, umut ve iyimserlik duygularını çağrıştırarak kullanıcıda samimi ve sıcak bir deneyim oluşturmaktadır. Sarı vurgu genellikle icon ve başlıklarda, kısmen tipografide öne çıkarılmış; beyaz arka plan üzerinde siyah yazılarla kontrast yaratılmıştır. Mikro-metinlerde resmî, açıklayıcı ve güven veren bir dil tercih edilmiştir. “Kısayollarım”, “sık yaptığım işlemler” gibi pratiklik sunan menüler kullanıcıya her aşamada destek olma amacı güden söylemlerdir, Caregiver arketipinin “yardımsever” misyonunu doğrudan yansıtmaktadır. Uygulamada akıllı asistan “Vibi” mevcuttur; para gönderme, nakit avans, maaşa dair bilgiler ve varlıklarım linkleriyle kullanıcıya yardımcı olmaktadır.

Türkiye İş Bankası



Resim 3 Türkiye İş Bankası, “İşcep Onboarding, Profil ve Hesap Sayfası”, 2025.



Resim 4 Türkiye İş Bankası, “Menü ve Kampanya Sayfası”, 2025.

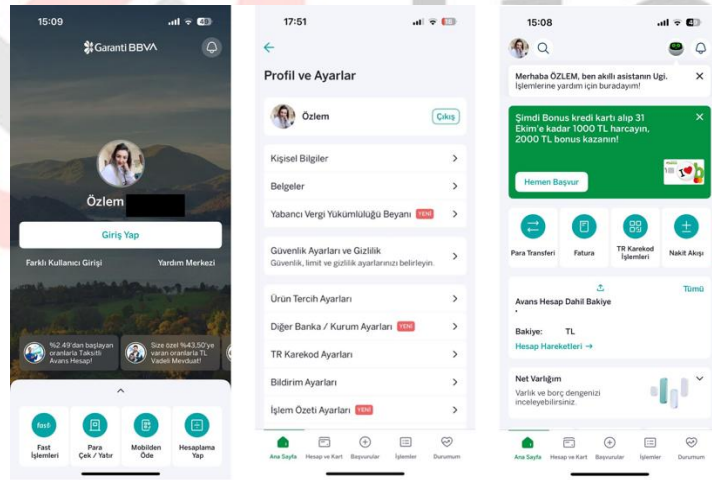
Tablo 4. Türkiye İş Bankası Mobil Uygulamasının Tasarım Unsurları ve Arketipi
Tipografi: Modern sans-serif, güçlü bir yapı sunmaktadır.

İkonografi: Minimal ve belirgin; kullanıcıyı eyleme yönlendirmektedir.

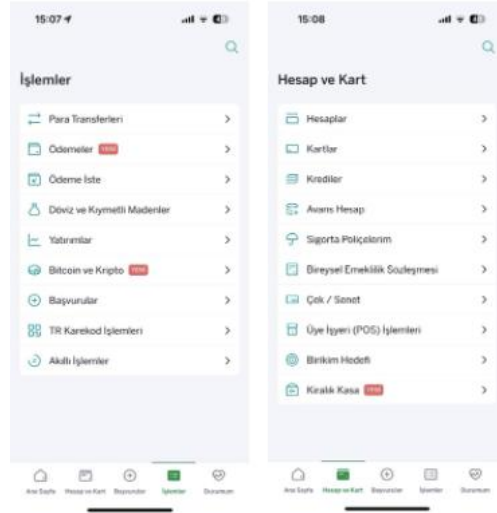
Renk: Mavi, beyaz ve gri tonları güven ve güç hissi vermektedir.

İş Bankası mobil uygulamasında sans-serif font kullanmıştır. Tasarımdaki tipografinin yalın, modern ve kurumsal yapısı Hero arketipinin güçlü ve güven veren karakteriyle uyumludur. Başlıklar ve gövde metinlerinde minüskül tipografi kullanılmış; ikonografi net, anlaşılır ve güçlü kontrastlara sahiptir; kullanıcıyı hedefe ulaştıran doğrudan çözümler sunmaktadır. Menü düzeni ve onboarding tasarımı net, anlaşılır ve güçlü kontrastlara sahip ikonografi ile desteklenmiştir. Bu yaklaşım, kullanıcıların uygulama içinde kaybolmadan hedeflerine doğrudan ulaşabilmelerini sağlamaktadır. Minimal tipografi ve düzenli hiyerarşi, Hero arketipinin “doğrudan çözümler sunma” özelliğiyle örtüşmektedir. Kampanya sayfasındaki blok alayışmalar her kampanyanın net ve anlaşılır bir şekilde kullanıcıya sunulmasını sağlamaktadır. Renk paletinde mavi, beyaz ve gri tonları hâkimdir. Mavi, güven, otorite ve istikrar çağrışımları yaparak Hero arketipinin disiplinli ve cesur yönünü yansıtmaktadır. Mikro-metinlerde kullanıcıya güven veren, yol gösterici ve motive edici bir dil benimsenmiştir. “Yaklaşan ödemelerim” gibi menüler yol gösterici özelliğini destekler niteliktedir. Uygulamada ayrıca akıllı asistan “Maxi” mevcuttur; kullanıcıya kişiselleştirilmiş öneriler sunmaktadır. Hero arketipinin temel değerleri olan öncülük etme, başarıya ulaşma güdüsü uygulamanın genel kurgusunda açıkça gözlenmektedir.

Garanti BBVA



Resim 5 Garanti BBVA, “Onboarding, Profil ve Hesap Sayfası”, 2025.



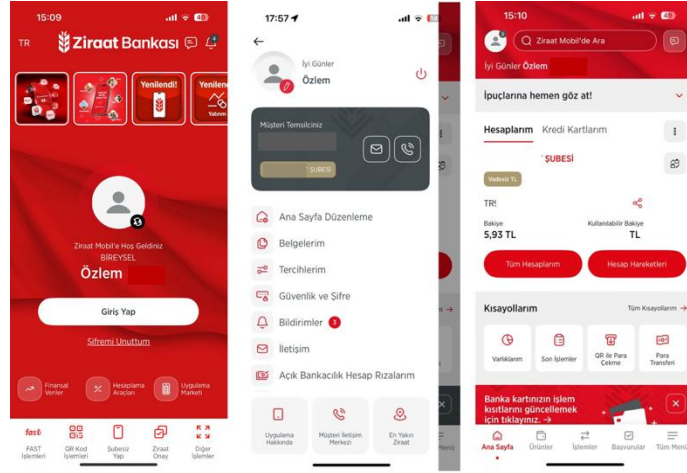
Resim 6 Garanti BBVA, “Menü ve Kampanya Sayfası”, 2025.

Tablo 5. Garanti BBVA Mobil Uygulamasının Tasarım Unsurları ve Arketipi

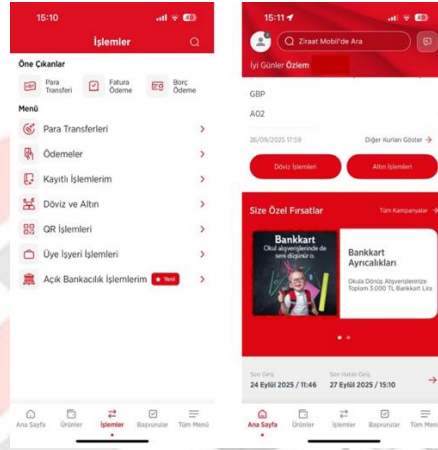
Kriter	Analiz
Tipografi	Modern, sans-serif fontlar kullanmakta, estetik ve okunabilirliği bir arada sunmaktadır.
İkonografi	Yenilikçi ve özgün ikon setleri ile kullanıcıya ilham verici bir deneyim sunmaktadır.
Renk	Yeşil, beyaz, siyah ve gri tonları modernlik ve tazelik algısını desteklemekte, enerjik bir kullanıcı deneyimi oluşturmaktadır. (yeşil renk: Hex #469B37)

Garanti BBVA mobil uygulaması, yenilikçi ve özgün tasarım unsurlarıyla dikkat çekmektedir. Araştırma kapsamında incelenen diğer örneklerle karşılaştırıldığında, onboarding tasarımında fotoğraf kullanımını tercih etmesi uygulamayı farklılaştıran temel bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Bu yaklaşım Garanti BBVA’yı Yaratıcı (Creator) arketipiyle uyumlu hâle getirmekte; banka, kullanıcıya ilham vermekte ve sıradan bankacılık deneyiminin ötesinde bir deneyim çıkarmaktadır. Garanti BBVA’nın mobil uygulama ekranlarında tipografi modern ve dikkat çekici bir sans-serif yapısındadır. Başlıkların stilize edilmesi görsel cazibeyi artırmaktadır. Kullanılan tüm tipografiler minüsküldür; ana ekran ve kampanya sayfalarında kurumsal renk paleti olan yeşil (yeşil renk: Hex #469B37), siyah, beyaz ve griye kırmızı renk de eşlik etmektedir. Yeşil; doğa, yenilenme ve sürdürülebilirlik, tazelik çağrışımları yaparak Creator arketipinin hayal gücüne ve sürekli üretkenlik arzusuyla paralel bir görsel dil sunmaktadır. Tasarım dilinde güven, destek mesajı iletilmektedir. “Yeni” ibaresi ile güncel eklenen bilgi kategorileri görünür hale getirilmiş; ikonografi ise bankaya özgü çizgi setiyle oluşturulmuştur. Özgünlük ön plandadır ve bazı ikonların soyut biçimlerini tasarımsal dilde görmek mümkündür. Mikro-metinlerde yenilik, pratiklik, keşif vurgusu öne çıkmaktadır. Garanti BBVA’nın mobil uygulamasında “UGİ” adı verilen dijital asistan da yer almaktadır. Görsel açıdan UGİ, sade ve anlaşılır bir karakterle temsil edilmiş olup, dijital bir görünüme sahip bu karakter kullanıcıya doğrudan “yardım ve iletişim” çağrışımı yapacak şekilde kurgulanmıştır. Kullanıcılarla empatik, doğal ve kişiye özel diyaloglar kurabilen UGİ, yalnızca yanıt veren bir asistan olmanın ötesine geçerek önceki konuşmaları referans alabilmekte, konuşmalar arasında bağlam takibi yapabilmekte ve sezgisel bir şekilde sürekli öğrenmektedir. Creator arketipinin temel mottosu olan “yaratma arzusu” bu mobil deneyimde net bir şekilde hissedilmektedir.

Ziraat Bankası



Resim 7 Ziraat Bankası, “Onboarding, Profil ve Hesap Sayfası”, 2025.



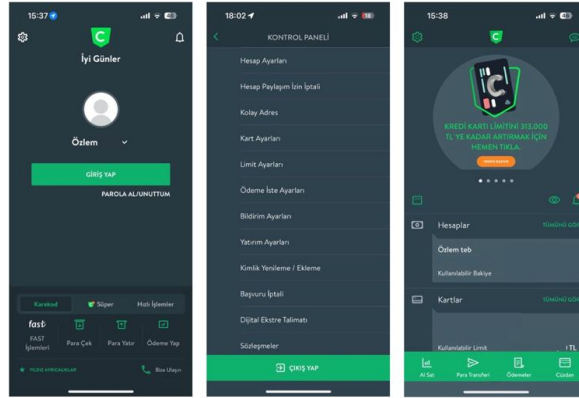
Resim 8 Ziraat Bankası, “Menü ve Kampanya Sayfası”, 2025.

Tablo 6. Ziraat Bankası Mobil Uygulamasının Tasarım Unsurları ve Arketipi

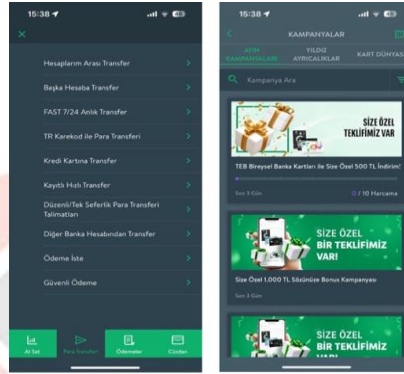
Kriter	Analiz
Tipografi	Resmi ve dengeli sans-serif fontlar kullanmakta (Gotham Narrow), otorite ve güven duygusunu yansıtmaktadır.
İkonografi	Klasik ve işlevsel ikonografi ile kullanıcıya düzen ve kontrol hissi vermektedir.
Renk	Kırmızı ve gri tonları, otorite ve istikrar algısını pekiştirmekte, kurumsal kimliği güçlendirmektedir. (kırmızı renk: Hex #E30613)

Ziraat Bankası mobil uygulaması, düzen ve güven odaklı bir tasarım sunmakta ve kurumsal otoriteyi vurgulamaktadır. Menü ve ana ekran düzeni resmi ve dengeli bir yapı sergilemekte, kampanyalar bankanın tüketiciye sunduğu finansal güven mesajlarını iletmektedir. Onboarding ekranı kullanıcıya kontrollü ve güvenli bir deneyim sağlamaktadır. Ziraat Bankası uygulamasında tipografi olarak Gotham Narrow, dar karakterli bir yazı tipi tercih edilmiştir. Bu tercih uygulamaya resmî ve ciddi bir ton kazandırmaktadır. Tipografi tasarım dilinde miniskül tercih edilmiştir. İkonografi resmi ve işlevseldir; sade ve düzenli semboller dikkat dağıtmadan işlevini yerine getirmektedir. Kurumsal renk paleti olan kırmızı (#E30613) ve beyaz tasarım bütününde eşit oranda kullanılmıştır. Kırmızı; güç, kararlılık ve otorite çağrışımlarıyla Ruler arketipinin “düzeni sağlama” misyonunu güçlendirmektedir. Mikro-metinler resmî, net bir dille hazırlanmıştır. “İpuçlarına hemen göz at” sözü ile kullanıcıya tasarım diliyle yön verme eğilimi, Ruler arketipinin kontrol edici doğasıyla birebir örtüşmektedir.

Türkiye Ekonomi Bankası (TEB)



Resim 9 Teb Bankası, “Onboarding, Profil ve Hesap Sayfası”, 2025.



Resim 10 Teb Bankası, “Menü ve Kampanya Sayfası”, 2025.

Tablo 7. Ziraat Bankası Mobil Uygulamasının Tasarım Unsurları ve Arketipi

Kriter	Analiz
Tipografi	Dinamik ve modern sans-serif fontlar kullanmakta, hareketli ve enerjik bir his uyandırmaktadır.
İkonografi	Yenilikçi ve minimal ikonlar ile kullanıcıya alışılmışın dışında bir deneyim sunmaktadır.
Renk	Yeşil ve Forest Green tonları, farklılık ve özgünlük algısı oluşturmaktadır. (yeşil renk: Hex #00794E)

TEB mobil uygulamasında tipografi dinamik ve sans-serif yazı karakterleriyle oluşturulmuştur. Tipografide ana başlıklar majiskül, gövde metinleri ise minüskül tercih edilmiştir. Onboarding ve menü düzeni sade, açık, anlaşılır yapıdadır; kampanya sayfası ise fotoğrafların yer aldığı sıralama sistemi ve bloksal ayrılmalarla tasarlanmıştır. Kurumsal renk paleti olan yeşil (#00794E), beyaz ve Forest Green kontrast oluşturarak dikkat çekmekte; bu renk tercihleri uygulamayı genç ve enerjik bir kullanıcı kitlesine hitap eder hale getirmektedir. Yeşilin huzur veren etkisi, markanın yenilikçi ve farklı olma iddiasıyla bütünleşmiştir. Bu yaklaşım, TEB’i Creator (Yaratıcı) arketipiyle uyumlu hâle getirmekte; banka, kullanıcıya yenilikçi çözümler deneme fırsatı sunmakta, sıra dışı ve cesur bir marka kimliği çıkarmaktadır. Yeşil ton kontrast açısından yüksek değer sağlamak ve okunabilirlik açısından güçlü bir yapı sunmaktadır. İkonografi, dinamik, minimal ve keskin hatlara sahip sembollerden oluşmaktadır. Mikro-metinlerde yenilik ve özgünlük diline rastlanmaktadır. Bu görsel ve dilsel tercihler, Mark ve Pearson’un Creator (Yaratıcı) arketipiyle örtüşmektedir. Farklılık arayışını öne çıkaran tasarım ve dil, TEB’in özgün bir duruş sergilemesini sağlamaktadır.

TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Türkiye’deki beş büyük bankanın mobil arayüz tasarımlarını arketip kuramı bağlamında inceleyerek her kurumun kullanıcıyla kurduğu görsel ve duygusal iletişimi ortaya koymuştur. Bulgular, her bankanın kurumsal kimliğiyle uyumlu bir biçimde belirli bir arketipi öne çıkardığını göstermektedir.

Öztürk Demirtaş (2024), kolektif bilinçaltındaki arketiplerin ürün tasarımında anlam oluşturma ve kullanıcıyla duygusal bağ kurma potansiyelini incelemiştir; çalışmada, arketiplerin bilinçli kullanımı ürünleri daha anlaşılır kılarken, yüzeysel kullanım anlamı zayıflatabilmektedir. Bu bulgu, banka arayüzlerinde de gözlemlenmektedir: Örneğin, Vakıfbank’ın “Yardımsever (Caregiver)” arketipiyle kullanıcıya rehberlik eden sade ve destekleyici deneyimi, arketiplerin doğru kullanımının anlam ve duygusal bağ oluşturmadaki etkisini göstermektedir. Kulenbekova (2024), markaların toplumsal değer ve kültürel dönüşümlere duyarlı iletişim stratejilerini analiz etmiş, Apple örneğinde bu stratejilerin tüketiciyle duygusal bağ kurmayı güçlendirdiğini ortaya koymuştur. Buna paralel olarak, Garanti BBVA ve TEB’in “Yaratıcı (Creator)” arketipi üzerinden benimsedikleri yenilikçi tasarım dili ve özgün ikonografi, kullanıcı deneyiminde arketipsel değerlerin somut bir karşılığıdır. Yeşildal (2018) yılanın evrensel arketipsel temsillerini incelemiş, hem tehlike hem de bilgeliğin sembolü olarak farklı kültürlerde anlam kazandığını göstermiştir. Buna karşılık olarak, Ziraat Bankası’nın “Kral (Ruler)” arketipiyle sergilediği resmi ve otoriter görsel yapı, kültürel kod ve sembollerin kullanıcıya iletilmesinde evrensel arketiplerin rolünü desteklemektedir. Ege (2021) masal çalışmalarında evrensel arketiplerin yapısal bütünlük sağladığını göstermiştir; bu bağlamda, Türkiye İş Bankası’nın “Kahraman (Hero)” arketipi doğrultusunda güçlü ve kararlı görsel dili, markanın kullanıcıya tutarlı ve belirgin bir kimlik sunmasını sağlamaktadır. Yılmaz ve Sarı (2019), reklamlar üzerinden arketiplerin marka kişiliği ve tüketici algısına etkilerini incelemişlerdir; buna paralel olarak, banka arayüzlerinde renk, tipografi ve ikonografi kullanımı, her bankanın arketipsel kimliğini güçlendiren temel göstergeler olarak işlev görmektedir. Örneğin, Vakıfbank’ın sıcak sarısı yardımseverliği, İş Bankası’nın mavisi güveni, Garanti BBVA ve TEB’in yeşil tonları yenilikçiliği, Ziraat Bankası’nın kırmızısı ise otoriteyi vurgulamaktadır. Özdağ (2024) logo, amblem ve arketiplerin kurumsal kimliği güçlendirdiğini göstermiştir; buna paralel olarak, banka arayüzlerindeki tipografik tercihler ve ikonografik düzenlemeler, kullanıcı deneyiminde arketipsel anlam katmanlarını destekleyerek tutarlılık sağlamaktadır. Gülerer (2021) ve Tikdemir (2025) gibi çalışmalar, arketiplerin hikâye ve masal bağlamında karakterlerin temalarını ve psikolojik mesajlarını güçlendirdiğini göstermiştir; bu durum, arketiplerin dijital arayüzlerde de kullanıcıyla anlamlı ve duygusal bir bağ kurmada benzer şekilde işlev gördüğünü doğrulamaktadır. Vakıfbank, “Yardımsever (Caregiver)” arketipiyle kullanıcıya rehberlik eden, sade ve destekleyici bir deneyim sunarken; Türkiye İş Bankası “Kahraman (Hero)” arketipi doğrultusunda güçlü, kararlı ve hedef odaklı bir görsel dil kullanmaktadır. Garanti BBVA ve Türkiye Ekonomi Bankası’nın “Yaratıcı (Creator)” arketipini benimseyen yenilikçi ve özgün tasarım anlayışları, dinamik tipografi ve özgün ikonografi kullanımıyla öne çıkmaktadır. Ziraat Bankası ise “Kral (Ruler)” arketipinin temsili olarak resmi, dengeli ve otoriter bir görsel yapı sergilemektedir. Renk, tipografi ve ikonografi gibi tasarım bileşenleri, her bankanın arketipsel kimliğini güçlendiren temel göstergeler olarak işlev görmüştür. Renk paletlerinde Vakıfbank’ın sıcak sarısı yardımseverliği, İş Bankası’nın mavisi güveni, Garanti BBVA ve TEB’in yeşil tonları yenilikçiliği, Ziraat Bankası’nın kırmızısı ise otoriteyi vurgulamaktadır. Tipografik tercihler ve ikonografik düzenlemeler, bu renk temelli anlam katmanlarını destekleyerek kullanıcı deneyiminde tutarlılık sağlamaktadır.

Sonuç olarak, incelenen beş banka arayüzü, arketip yaklaşımının dijital tasarımda kurumsal kimlik aktarımında güçlü bir araç olduğunu göstermektedir. Bankalar, yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda duygusal ve sembolik düzeyde de kullanıcıyla etkileşim kurmakta; arketipsel tasarım dili, kullanıcı deneyimini markanın değerleriyle uyumlu biçimde şekillendirmektedir. Bu bulgu, finansal dijital platformlarda tasarım stratejisinin yalnızca estetik değil anlam üretici bir unsur olarak da ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, tasarım eğitiminde arketip kuramı kullanıcı merkezli düşünme ve duygusal tasarım ilkeleriyle birlikte ele alınmalı;

öğrencilerin görsel dil aracılığıyla marka kimliği ve kullanıcı deneyimi arasında anlamlı bağlar kurmaları teşvik edilmelidir.

Bu araştırma yalnızca beş banka ile sınırlıdır, gelecekte farklı sektörlerdeki uygulamaların incelenmesi önerilmektedir. Gelecekte yapılacak araştırmalarda farklı sektörlerdeki mobil uygulamaların arketipsel yapı açısından karşılaştırmalı analizi yapılabilir; ayrıca kullanıcıların algı, güven ve aidiyet düzeyleri ölçülerek arketip temelli tasarımın kullanıcı deneyimi üzerindeki psikolojik etkileri derinlemesine incelenebilir. Ek olarak mikro-metinlerin ayrıntılı söylem analizleri ve farklı demografik grupların arketipsel algı farklılıkları incelenerek dijital finansal hizmetlerin tasarımına yönelik daha doğrulanmış kılavuzlar geliştirilebilir. Nicel verilerle desteklenen bu tür çalışmalar, grafik tasarım alanında arketiplerin yalnızca estetik değil aynı zamanda davranışsal bir etkileşim unsuru olarak nasıl işlev gördüğüne ilişkin daha kapsamlı bir perspektif sunacaktır.

Etik Komite Onayı: Bu araştırma etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-Ö.K.; Tasarım- Ö.K.; Denetleme-Ö.K.; Kaynaklar-Ö.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-Ö.K.; Analiz ve/veya Yorum-Ö.K.; Literatür Taraması-Ö.K.; Yazıyı Yazan-Ö.K.; Eleştirel İnceleme-Ö.K.; Diğer-Ö.K.

Çıkar Çatışması: Yazarın çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Bu çalışma tamamen yazar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: This research does not require ethics committee approval.

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: Conceptualization – Ö.K.; Design – Ö.K.; Supervision – Ö.K.; Resources – Ö.K.; Data Collection and/or Processing – Ö.K.; Analysis and/or Interpretation – Ö.K.; Literature Review – Ö.K.; Writing – Ö.K.; Critical Review – Ö.K.; Other – Ö.K.

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This research received no specific grant from any funding agency.

Artificial Intelligence Use Statement: This work has been produced entirely by the author.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Akdurush, T. (2025). Use of colors in political and social events. *In Turkiy xalqlarning ma'naviy integratsiyasi: Tili, adabiyoti, madaniyati mavzusidagi II xalqaro ilmiy-nazariy konferensiya materiallari* (Cilt 1, Sayı 1). Toshkent: Alisher Navoiy nomidagi Toshkent davlat O'zbek tili va adabiyoti universiteti. <https://conferences.tsuull.uz/index.php/conferences/article/view/699/692>. Erişim tarihi: 13.10.2025
- Ambrose, G. & Harris, P. (2014). *Grafik tasarımda tipografi* (2. basım). Literatür Yayıncılık.
- Ambrose, G. & Harris, P. (2017). *Görsel tipografi sözlüğü*. Literatür.
- Bayrak İşcanoglu, İ. (2025). Hızır arketipinin Kırgız sözlü gelenek ürünü "Ak Bata"daki (hayır duasındaki) görünümü. *Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 8(3), 325-334. <https://doi.org/10.59182/tudad.1645510>
- Bozyer, Ö. & Bostancıoğlu, Z. (2025). Jung'un arketip teorisi bağlamında kahraman ve anti kahraman olarak "Bahar" ve "Rengin": bahar dizisinde kadın anlatısı. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, (INIJOSS), 14(1), 413-435. <https://doi.org/10.54282/inijoss.1527498>

- Bulut, N. (2024). *Türk hikâyesinde yolculuk arketipi* (1980-2000) (391255) [Doktora tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Çakır, E. M., & Bulduk Türkmen, B. (2024). Türk destanı arketiplerinin çağdaş mitoloji ekseninde yeniden tasarlanması. *Yedi*(31), 215-228. <https://doi.org/10.17484/yedi.1381168>
- Çiçekler, M. S. (2025). Bir inceleme çalışması: Flannery O'Connor'ın A Good Man Is Hard to Find eserinde persona ve gölge arketipleri. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Nova Dil Dergisi*, 2(1). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nova>
- Ege, F. (2021). Campbell'in monomit ve Jung'un arketip kavramları bağlamında "Trak-trak Kabakçıgım" masalının incelenmesi. *Humanitas. Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(17), 231-243. <https://doi.org/10.20304/humanitas.809134>
- Erdem, A. T., & Kayar, S. (2025). Jung'un arketip kuramı çerçevesinde anne figürüne yönelik gösterge bilimsel bir araştırma: Hababam Sınıfı filmleri örneği. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)*, 10(20), 113–136. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/5238225>
- Erol, E. (2024). Boğa Boğa filminde kahramanın Jung'un gölge arketipi bağlamında çözümlenmesi. *İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1), 82-100. <https://doi.org/10.54282/inijoss.1451012>
- Erzincan, A., Yıldız, N., Parlak, D., Türkmen, E., Evren, B., Uysal, B., Arslan, M., & Mercin, L. (2022). Kurumsal kimlik tasarımlarında logo, amblem ve arketip ilişkisi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (74), 170-192. <https://doi.org/10.51290/dpusbe.1128784> DOI+1
- Faber, A. M., ve Mayer, D. J. (2009). Resonance to archetypes in media: There's some accounting for taste. *Journal of Research in Personality*, (43): 307-322.
- Gülerer, S. (2021). Kerem ile Aslı hikâyesinin anlatı yapısında arketip ve tipler. *The Journal of Social Sciences*, 2021(50), 133-156. <https://doi.org/10.29228/SOBIDER.48591>
- Karaalioglu, S. (2025). Kentlerin görsel dokusu: Tipografik izler ve ritmik yüzeyler. *Premium E-Journal of Social Sciences (PEJOSS)*, 9(58), 922-933. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17234028>
- Kavut, S. (2020). Carl Gustav Jung: Kavramları, kuramları ve düşünce yapısı üzerine bir inceleme. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 6 (2), Kış, s. 681-695.
- Kelleci, Z. (2025). *Alejandro Jodorowsky sinemasında Jungcu arketiplerin keşfi* (927406). (Yüksek lisans tezi, Ordu Üniversitesi). Ordu Üniversitesi.
- Kılıç, B. (2024). Reklamlarda kullanılan marka karakterlerinin arketiplere göre değerlendirilmesi. *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences*, 11(72), 141-157. <https://doi.org/10.29228/SOBIDER.78251>
- Kulenkova, Z. (2024). *Markaların toplumsal değişime uyum sağlama stratejileri: Reklamlarda yeni kodlar - Apple markası örneğinde* (882040) [Yüksek lisans tezi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Mark, M., & Pearson, C. (2001). *The hero and the outlaw: Building extraordinary brands through the power of archetypes*. New York: McGraw-Hill.
- Özdal, M. A. (2024). Logo, amblem ve arketip: Kurumsal kimliğin güçlü üçlüsü. *Otuzyedi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 27-58.
- Öztürk Demirtaş, P., (2024). Kolektif bilinçaltından ürün tasarımına: Arketip kullanımının ürün tasarımında kullanıcı deneyimi üzerindeki etkisi. *Online Journal of Art and Design*, 12(4), 244–252.

- Subaşı, S., & Çelik, R. (2025). Marka kişiliği oluşturma sürecinde arketiplerin rolü: Göstergebilimsel bir analiz. *SDÜ İfade Dergisi*, 7(1), 24-43. <https://doi.org/10.70627/sduifade.1690879>
- Sünneli, H., & Kahraman, M. E. (2024). Pinokyo'nun göstergebilimsel analizi: Walt Disney ve Guillermo del Toro yapımlarının karşılaştırması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (34), 167–187. <https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1516574>
- Tanrikulu, H. B., & Kesim, M. (2025). Bilim kurgu sinemasında işlevsel renk kullanımı: Siberpunk alt türü üzerinden bir inceleme. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 13(2), 777–808. <https://doi.org/10.19145/e-gifder.1680718>
- Tikdemir, H. (2025). Kolektif bilinçdışının yansıması: Seksen Göz masalının arketipsel sembolizm bağlamında incelenmesi. *TÜRKÜ Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi* 13(40), 192-208.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İnkılap Kitabevi.
- Uzun, Y., & Uzun, E. (2025). Noma Bar'ın portre tasarımlarında renk kullanımı. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(15), 187-207.
- Yeşildal, Ü. Y. (2018). Bir arketip olarak yılan. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6(13), 420-431. <https://doi.org/10.33692/avrasyad.510240>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Nitel araştırma yöntemleri* (11. baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, B., & Sarı, B. (2019). Marka kişiliği oluşumunda ve yansıtılmasında reklamlarda arketip kullanımı: Türkiye'nin en değerli ilk 10 markasının reklamlarına yönelik bir analiz. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (32), 90-116. <https://doi.org/10.31123/akil.620396>

Görsel Kaynakça

- Vakıfbank. (2025). *Onboarding, profil ve hesap sayfası* [Ekran görüntüsü]. Apple App Store. <https://apps.apple.com/tr/app/vak%C4%B1fbank-mobil-bankac%C4%B1l%C4%B1k/id853569450?l=tr&platform=iphone>
- Vakıfbank. (2025). *Menü ve kampanya sayfası* [Ekran görüntüsü]. Apple App Store. <https://apps.apple.com/tr/app/vak%C4%B1fbank-mobil-bankac%C4%B1l%C4%B1k/id853569450?l=tr&platform=iphone>
- Türkiye İş Bankası. (2025). *İşCep onboarding, profil ve hesap sayfası* [Ekran görüntüsü]. Apple App Store. <https://apps.apple.com/tr/app/i-%C5%9Fcep-bankac%C4%B1l%C4%B1k-ve-finans/id308261752?l=tr>
- Türkiye İş Bankası. (2025). *Menü ve kampanya sayfası* [Ekran görüntüsü]. Apple App Store. <https://apps.apple.com/tr/app/i-%C5%9Fcep-bankac%C4%B1l%C4%B1k-ve-finans/id308261752?l=tr>
- Garanti BBVA. (2025). *Onboarding, profil ve hesap sayfası* [Ekran görüntüsü]. Apple App Store. <https://apps.apple.com/tr/app/garanti-bbva-mobil/id521117624?l=tr>
- Garanti BBVA. (2025). *Menü ve kampanya sayfası* [Ekran görüntüsü]. Apple App Store. <https://apps.apple.com/tr/app/garanti-bbva-mobil/id521117624?l=tr>
- Ziraat Bankası. (2025). *Onboarding, profil ve hesap sayfası* [Ekran görüntüsü]. Apple App Store. <https://apps.apple.com/tr/app/ziraat-mobil/id885993234?l=tr>
- Ziraat Bankası. (2025). *Menü ve kampanya sayfası* [Ekran görüntüsü]. Apple App Store. <https://apps.apple.com/tr/app/ziraat-mobil/id885993234?l=tr>

TEB. (2025). *Onboarding, profil ve hesap sayfası* [Ekran görüntüsü]. Apple App Store. <https://apps.apple.com/tr/app/cepteteb/id353385550?l=tr>

TEB. (2025). *Menü ve kampanya sayfası* [Ekran görüntüsü]. Apple App Store. <https://apps.apple.com/tr/app/cepteteb/id353385550?l=tr>

EXTENDED ABSTRACT

Aim: This study aims to examine the archetypal meaning production of visual elements used in the mobile application interfaces of five major banks operating in Turkey (Vakıfbank, Türkiye İş Bankası, Garanti BBVA, Ziraat Bankası, and Türkiye Ekonomi Bankası). The primary objective of the research is to analyse which archetypal functions typography, iconography, colour palette, and micro-text components support according to Mark and Pearson's archetype model and to present empirical conclusions regarding how bank brand identity is represented in the digital user experience. To this end, the study combines visual communication theory with brand archetypes literature in the context of mobile interface design.

Method: The research was conducted within a qualitative approach; visual analysis and document review methods were adopted. A total of 25 screenshots of the onboarding, profile, account, main menu, and campaign screens obtained from each bank's mobile application on 27 September 2025 were used as the data source. During the analysis process, the data were coded into four main categories: (1) typographic preferences and hierarchy, (2) iconographic style and symbolism, (3) colour palette and context of colour usage, and (4) micro-text context. These elements were interpreted based on Mark & Pearson's 12 archetypes, the dominant archetype of each bank was determined, and the level of archetypal alignment of visual preferences was assessed.

Findings: The analyses revealed that each bank's mobile interface displayed distinct archetypal preferences consistent with its institutional identity. Vakıfbank's predominantly yellow and rounded typographic preferences and simple iconography represent the Caregiver archetype; Türkiye İş Bankası's strong use of headings and blue-grey tones represent the Hero archetype; Garanti BBVA and TEB's dynamic, modern sans-serif typography and green-toned palettes support the Creator archetype; Ziraat Bankası's formal layout, narrow-spaced typography and red accent colours support the Ruler archetype. Micro-text analysis reveals consistency in the communication tone of different banks: explanatory and guiding language in Caregiver-type interfaces; directive and goal-oriented expressions in Hero-type applications; short, inviting texts evoking discovery and innovation in Creator-type designs; and formal, confidence-emphasising guidelines in Ruler-type interfaces. These patterns demonstrate that the multi-layered relationship between colour, form, and language is functional in archetypal meaning production.

Results and Discussion: The study confirms that archetype theory is a powerful tool for explaining the visual shaping of brand personality in digital interface design. In bank mobile interfaces, typography, iconography, colour and micro-text components serve a symbolic function that shapes user perception and builds trust, rather than being merely aesthetic choices. The study is limited to five major banks; therefore, sectoral and cultural differences should be considered when generalising. In future research, measuring the effect of the proposed archetypal mappings on user perception and behaviour using quantitative methods (e.g., surveys, experimental A/B testing) will strengthen the results. Furthermore, detailed discourse analyses of micro-texts and investigations into archetypal perception differences among different demographic groups could lead to the development of more validated guidelines for the design of digital financial services. In conclusion, it has been determined that the archetypal approach holds both academic and practical value in mobile banking design, and that systematically addressing this perspective in design education and corporate applications would be beneficial.

15/11/2025

25/12/2025

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.88376>

Şule Z. ÜRKER¹

Orhan TAŞKESEN²

Selma TAŞKESEN³

Sanat Eğitimi Uygulamalarında Görsel Empati: Gaze Yaklaşımına Dayalı Bir Araştırma

Özet

Bu araştırmada, Sanat eğitimi alan lisans öğrencilerinin "Gaze" (bakış) yaklaşımı bağlamında sanat eseri ile empati kurabilmeleri amaçlanmıştır. "Gaze", olguların sadece görünenden ibaret olmadığını, empatik yanıtları bulmamıza katkıda bulunabileceğini ortaya koymaktadır. Araştırma sanat temelli nitel araştırma yöntemi ile şekillendirilmiştir. Araştırmanın çalışma grubu olarak, 3. sınıf anasanat atölye derslerini alan öğrenciler seçilmiştir. Çalışma grubu belirlenirken amaçlı örnekleme tercih edilmiştir. Araştırmada, yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Veri toplama araçları olarak Norman Rockwell'in The Four Freedom adlı eserleri kullanılarak "Gaze" yaklaşımı doğrultusunda oluşturulan sorular ile planlanan görüşme formu ve öğrencilerin özgün sanatsal çalışmaları kullanılmıştır. Öğrenciler ile iletişim sağlamak için sosyal ağ oluşturulmuş ve belirli aralıklarla veri paylaşımı sağlanmıştır. Öğrenciler yanıtlarından yola çıkarak eskizler oluşturmuş ve sanatsal yorumlamaları ile çalışmalarını tamamlamışlardır. Araştırmanın "Gaze" sürecine ilişkin toplanan nitel verilerin analizinde nitel veri analizi olan betimsel analiz kullanılmıştır. Öğrencilerin "Gaze" bağlamında sanat eserleri ile empati kurarak hissettiklerinden yola çıkmaları ile yaptıkları değişiklikler, renk, mekan, figür ve olay örgüsü etrafında şekillenmiştir. Öğrencilerin sonuç olarak, Norman Rockwell'in eserlerini empati kurma yoluyla içselleştirerek yaptıkları yorumlamaları eserlerine yansıtabilmeleri ile, çalışmaları başarıyla tamamladıkları görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sanat eğitimi, empati, "Gaze"

Visual Empathy in Art Education Practices: A Study Based on the "Gaze" Approach

Abstract

In this study, it was aimed to enable undergraduate students in art education to empathize with artworks within the context of the "Gaze" approach. "Gaze" demonstrates that phenomena are not limited to what is merely visible and that it can contribute to uncovering empathetic responses. The research was designed using an art-based qualitative research method. The study group consisted of third-year students enrolled in main art

¹ Şule Z. ÜRKER Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Resim-İş Eğitimi Bölümü, Eğitim Fakültesi, sulez.owl@gmail.com, Orcid: 0009-0002-3750-1282

² Prof. Dr. Orhan TAŞKESEN Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü, orhantaskesen@erzincan.edu.tr, Orcid: 0000-0002-8945-3676

³ Prof. Dr. Selma TAŞKESEN Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü, selma.taskesen@erzincan.edu.tr, Orcid: 0000-0002-9072-8411

studio courses. A purposive sampling method was used to select the participants. A semi-structured interview form was employed in the research. As data collection tools, questions developed in line with the "Gaze" approach based on Norman Rockwell's *The Four Freedoms* series, as well as the students' original artistic works, were utilized. A social network was created to maintain communication with the students, and data sharing was carried out at regular intervals. Based on their responses, the students produced sketches and completed their works through artistic interpretation. In the analysis of the qualitative data collected throughout the "Gaze" process, descriptive analysis was employed. The students internalized Norman Rockwell's artworks, reflected their emotions, and successfully completed their works by empathizing with the paintings.

Key words: Art education, empathy, "Gaze"

GİRİŞ

"Sanat nedir?" sorusuna sayısız cevaplar alabilmek mümkündür. Danto "Sanat Nedir" isimli kitabında "Bir şeyi sanat yapan görünmez niteliklerdir" ifadesini kullanmıştır (Danto, 2013, s.50). Bu niteliklerden birine empati diyebiliriz. Empati kavramı Stueber'in (2008), tanımıyla insanların düşünce ve hislerini anlayabilmemize ek olarak duygusal etkileşimde bulunmamızı sağlamada önemli bir yere sahiptir. Sanatın empati duygusunu öne çıkardığını savunan Swagner (1993), Mondrian'ın renk ve form, Mozart'ın zaman ve ses vizyonlarını paylaşarak empatik şekilde bağ kurduğumuzu ortaya koymuştur ve böylece sanatın görünmez niteliklerinin kullanımına örnek vermiştir. Holokost olaylarını konu alan eserleri de örnek veren Swagner, eserler aracılığıyla alıcıların toplumdan bireye empatik bağ kurmalarını sağlayabileceğini belirtir. Günümüzde artış gösteren ayrışmaya karşı empatinin, ortak bir anlayış geliştirerek toplumsal birlik sağlamada etkili olabileceğini ve öğrencilere kazandırılması gerektiğini düşünebiliriz. Davis (1990), empatinin öğrencilere direkt olarak kazandırılmayacağını fakat etkili bir öğrenme süreciyle, model olunarak ve deneyimler sunarak, empati geliştirme becerisi kazanmalarına kolaylık sağlanabileceğini aktarmıştır. Empati öğrenimi, sanat eğitimi yoluyla duyguları dışavurarak somutlaştırılıp ifade edilmesine olanak tanıyabilir. Sanat eğitiminin hayata önemli katkıları vardır ve ülkemizde birçok bilim dallarında, temel derslerin öğretim programlarında yer alır. (Katırcı, 2020, s.591). "Sanat eğitimi, tüm bireylerin daha çocukluktan başlayarak kültürel açıdan yetiştirdiği, sezgileri, akıl yürütmeyi, hayal kurma ve beceriyi doğru bir şekilde geliştirirken, çok ve çeşitli bir okuryazarlığı basamak basamak inşa eder" (Güler, 2020, s.483). Kitabında sanat eğitiminin tarihsel olarak gelişimini ve topluma olan etkisini anlatan Efland (1990), geçmiş zamanlarda sanat eğitime erişim sağlamakta sınıf, cinsiyet gibi faktörlerin etkili olduğunu fakat günümüzde kurumlar tarafından zorunlu eğitim gibi ayırım gözetmeksizin geniş bir kitleye erişim sağlayabildiğini aktarmıştır. Bertling (2015), sanat eğitiminin öğrencilerin çevreleriyle empati geliştirmelerinde eşsiz bir yerde olduğunu, empatinin izleyici ve sanat eserinin arasında diyalojik ve ilişkisel etkileşim sağladığını ve bu etkileşimle davranış oluşturma potansiyeline sahip olduğunu belirtmektedir. Empati hem sanat ile deneyimlerimizi anlamamızda hem de "Gaze" (bakış) aracılığı ile duygusal etkileşimlerimizi analiz etmemizde önemli bir rol oynayabilir. "Gaze", yalnızca bakma eylemi olmaktan ziyade, görselin temsiline, izleyiciyle olan etkileşimine, kimin baktığına ve nasıl baktığına

göre şekillenen bir kavramdır (İnce, 2022). "Gaze" olgusunun empati ile ilişkisine yönelik yazınında Cowan (2015), "Gaze" desenlerinden, bu desenlerin duygusal ifadelerini algılama şeklimize ve tepkilerimize etkilerini anlamanın, empati durumuzu kavramamıza yardım edebileceğini, yani kişinin "Gaze" davranışlarının sadece görünenden ibaret olmadığını, empatik yanıtları bulmamıza katkıda bulunabileceğini ortaya koymuştur.

Amaç

Bu çalışmada sanat eğitimi alan lisans öğrencilerinin "Gaze" yaklaşımı bağlamında sanat eseri ile empati kurabilmeleri amaçlanmaktadır.

Bu doğrultuda aşağıdaki alt amaçlara cevap aranmıştır;

Öğrencilerin "Gaze" bağlamında sanat eseri ile empati kurma süreçleri ile ilgili görüşleri nelerdir?

Öğrencilerin "Gaze" yaklaşımı doğrultusunda empati duygularına ilişkin oluşturdukları görsel yorumlamaları nasıldır?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma eğitim fakültesinde sanat eğitimi alan lisans öğrencilerinin "Gaze" yaklaşımı bağlamında sanat eseri ile empati kurabilmelerini amaçlayan sanat temelli nitel bir araştırmadır. Sanat temelli nitel araştırma, kişisel yorumlama temeline dayalı, tecrübelerin, sezgilerin ve duyguların baz alındığı, görsel ve somut verilere odaklanan bir araştırma yöntemidir. Bu yöntem, özellikle sosyal bilimlerde oldukça verimlidir. Eğitim, sosyoloji, psikoloji vs. gibi çeşitli disiplinler ile kullanıma uygundur ve sahne performansları, resimler gibi araçlar ile kullanılabilir. Sanat temelli nitel araştırma disiplinleri birbirleriyle ilişkilendirir ve yaratıcı bir araştırma yöntemi sunar (Cahnmann-Taylor, Siegesmund, 2008, McNiff, 1998). Araştırma çalışmaya uygunluğu bakımından sanat temelli ve uygulama tabanlı "Gaze" yaklaşımı ile planlanmıştır. "Gaze", sadece odaklanma konusu değildir. "Gaze", bakıldığı herhangi bir şeyden duygular edinmeyi sağlar. Bu duygular bir görsel veya bir kişiden geçebilir ve amaç ve niyetin anlaşılmasında etkili olur. "Gaze" kişileri istenen noktaya odaklayabilen ve bir amaca hizmet edebilen temel bilişsel bir mekanizmadır (Willen, Driver, 1998). Bu araştırmada da görsel ile empati kurularak yeni sanatsal görsellerin oluşturulması amaçlanmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu 2024-2025 öğretim yılında Doğu Anadolu bölgesinde yer alan bir üniversitenin Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında öğrenim görmekte olan (9) üçüncü sınıf öğrencisi oluşturmaktadır. Araştırmaya gönüllü olarak katılım sağlayan öğrencilerin kimlik bilgileri gizli tutulmuş ve kimseyle paylaşılmamıştır. Çalışmada yer alan öğrenciler kod isimlerle adlandırılmıştır. Araştırmada, çalışma grubu belirlenirken amaçlı örnekleme tercih edilmiştir. Amaçlı örnekleme, nitel araştırma süreci içinde şekillenmiştir ve derin bilgi sahibi oldukları düşünülen kişilerin ya da durumların kasıtlı olarak seçildiği bir yöntem olarak karşımıza çıkar (Yıldırım ve Şimşek, 2000). Bu araştırmada öğrencilerin sanat becerileri gelişmiş olduğu kabul edildiği için 3. sınıf anasanat atölye derslerini alan öğrenciler seçilmiştir.

Veri Toplama Araçları

Bu çalışmanın veri toplama araçları olarak Norman Rockwell'in "*The Four Freedom*" adlı eserleri kullanılarak "Gaze" yaklaşımı doğrultusunda oluşturulan sorular ile planlanan görüşme formu ve öğrencilerin özgün sanatsal çalışmaları kullanılmıştır.

Verilerin Toplanması

Bu araştırma sanat eğitimi alan lisans öğrencilerinin "Gaze" yaklaşımı bağlamında sanat eseri ile empati kurabilmeleri amacıyla planlanmıştır. Bunun için ilk olarak öğrencilerin yapılacak çalışma hakkında bilgi edinmeleri sağlanmıştır. Öğrencilere "Gaze" kavramı açıklanmış ve çalışmamızda nasıl kullanılacağı anlatılmıştır. Anasanat Atölye dersleri ile eş zamanlı yürütülen bu çalışma bilgilendirilen ve gönüllü olarak katılım gösteren öğrenciler ile sürdürülmüştür. Katılan öğrenciler ile iletişim sağlamak için sosyal ağ oluşturulmuştur ve belirli aralıklarla veri paylaşımı sağlanmıştır. Çalışmada, kullanılan eserlerin fotoğrafları için her biri için açık uçlu sorular kapsamında yarı yapılandırılmış bir görüşme formu hazırlanmıştır. Soruların oluşturulmasında 5 sanat eğitimi uzmanlarının fikirlerinden faydalanılmıştır. Görüşme formunda öğrencilere sorulan sorular "Gaze" yaklaşımı üzerine hazırlanmıştır. Sorular; "Bu görsellerin size hissettirdiği duygular nelerdir?", "Bu görseldeki bakış yönünü odağınızı nasıl etkiliyor?", "Bu görseldeki figürlerden ya da nesnelerden biri olsaydınız hangisi olurdunuz, neden?", "Olduğunuz nesne ya da figür olarak nasıl bir duygu durumu içindesiniz?", "Görsel size ne tür bir olay örgüsü anlatıyor?", "Bu görseli kendi sanat anlayışınıza göre tekrar tasarlamak isteseydiniz ne gibi değişiklikler yapardınız?" şeklindedir.

Öğrenciler ilk olarak görseller üzerinden sorularını cevaplayarak genel hislerini anlattıktan sonra içlerinden seçmiş olduğu bir görselle çalışmaya devam etmişlerdir. Öğrenciler bu yanıtlarından yola çıkarak eskizler oluşturmuş ve sonrasında sanatsal yorumlarını ekleyerek çalışmalarını tamamlamışlardır. Süreç boyunca Anasanat Atölye derslerine aktif olarak katılan öğrenciler ile iletişim kesilmeden devam edilmiştir.

Araştırmanın Etik İzinleri

Araştırma, İnsan Araştırmaları Eğitim Bilimleri Etik Kurulu 30.05.2025 tarihli 07 sayılı oturumunda alınan 07/15 sayılı kararına göre etik açıdan uygun bulunmuştur.

Görsel 1	Konuşma Özgürlüğü	<i>Freedom of Speech</i> (1943) – from the <i>Four Freedoms</i> series by Norman Rockwell
Görsel 2	Yoksulluktan Özgürlük	<i>Freedom from Want</i> (1943) – from the <i>Four Freedoms</i> series by Norman Rockwell
Görsel 3	İbadet Özgürlüğü	<i>Freedom of Worship</i> (1943) – from the <i>Four Freedoms</i> series by Norman Rockwell
Görsel 4	Korkudan Özgürlük	<i>Freedom from Fear</i> (1943) – from the <i>Four Freedoms</i> series by Norman Rockwell

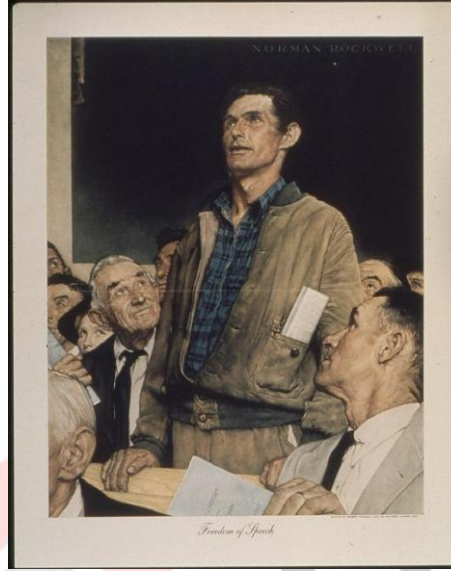
Verilerin Analizi

Sanat temelli bir araştırma yöntemi olan "Gaze" sürecine ilişkin toplanan nitel verilerin analizinde nitel veri analizi olan betimsel analiz kullanılmıştır. "Best ve Kahn (1989), betimsel araştırmayı, manipüle edilmeyen değişkenler arasındaki ilişkiyi analiz etme olarak tanımlamışlardır; bu yöntemle araştırmacılar, mevcut koşulları gözlemler, kaydeder, analiz eder, yorumlar ve bu koşullar, değişkenler arasındaki ilişkileri karşılaştırmak ve karşıtlık oluşturmak için kullanılabilir" (Best, Kahn, 2013, s.127). Araştırmanın güvenilirliği araştırmacılar tarafından birlikte analiz edilen verilerin, belirli bir zaman geçtikten sonra tekrar analiz edilmesi ile sağlanmıştır. Bu amaçla ilk ve son analiz karşılaştırılarak farklılaşmalar üzerinden fikir birliğine varılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Bu araştırmada, öğrencilerin seçilen görsellere nasıl baktıkları, yorumladıkları ve empati kurduklarına yönelik görüşlerini belirlemek amaçlanmıştır. Seçilen Norman Rockwell “*Four Freedom (Dört Özgürlük)*” isimli 4 adet seriden oluşan eserler yorumlanmak için öğrencilere sunulmuştur ve aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Öğrencilerin "Gaze" bağlamında sanat eseri ile empati kurma süreçleri ile ilgili görüşleri nelerdir?



Görsel 1 Norman Rockwell, “Konuşma Özgürlüğü”, 1943.

Tablo2. 1.Konuşma Özgürlüğü Tablosu’na İlişkin Görüşler

Tema	Alt Tema	Frekans
Hissedilenler	Heyecan	3
	Mutluluk	1
	Şaşkınlık ve Merak	2
	Umut	2
	Direnış	1
	Kayıtsızlık	1
	Adalet	5
	Toplam	15
Odak	Ayaktaki figür	3
	Beyaz saçlı adam	3
	Oturan figürler	1
	Toplam	7
Yerine geçme	Ayaktaki adam	5
	Beyaz saçlı adam	1
	Endişeli kız	2
	Toplam	8
Duygu durumu	Cesaret ve özgüven sevinç	4
	ve gurur	2
	Hayranlık	1
	Kararlılık	2
	Mücadele	2

	<i>Haksızlık</i>	1
	<i>Umut</i>	1
	<i>Rehberlik</i>	1
	<i>Heyecan ve şaşkınlık</i>	2
	<i>Toplam</i>	16
<i>Olay örgüsü</i>	<i>Haklarını savunma</i>	3
	<i>Tartışma</i>	1
	<i>Açık arttırma</i>	1
	<i>Mahkeme</i>	4
	<i>Haksızlığa uğrama</i>	1
	<i>Toplam</i>	10
<i>Yeniden tasarlama</i>	<i>Umutsuz ve yalnız</i>	1
	<i>Barok</i>	1
	<i>Mekan değişikliği</i>	2
	<i>Kadın figürü ekleme</i>	1
	<i>Kasvetli hava</i>	1
	<i>Değişiklik yapmama</i>	1
	<i>Ayaktaki figüre ışık</i>	1
	<i>Sıcak renkler</i>	1
	<i>Toplam</i>	9

Tablo 2. incelendiğinde lisans öğrencilerine yönlendirilen, “Bu görsellerin size hissettirdiği duygular nelerdir?” sorusuna 3 öğrenci, “Heyecan”, 1 öğrenci “Mutluluk”, 2 öğrenci “Şaşkınlık ve merak”, 2 öğrenci “Umutlu”, 1 öğrenci “Direniş” 1 diğer öğrenci ise “Kayıtsızlık” hissediyorum cevaplarını vermişlerdir. 5 öğrenci ile “Adalet” duygusu diğer duygulara nazaran daha yoğun hissedilmiştir. Öğrencilerin görsele yönelik farklı duygular hissettikleri görülmüştür.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Tolunay: “Görselde ayakta olan kişinin fikrini, davasını haklı bir gururlulukla müdafaa ettiğini görmekteyim. Bu görsel bende adalet, haklılık, ifade özgürlüğü ve aslında düzene bir başkaldırı duygularını uyandırıyor. Kişilerin merakla ayaktaki kişiye bakması da açıkçası merak duygusu uyandırıyor.”

Hale: “Normal görünen bir insanın birden ayağa kalkıp çok farklı bir fikrini ortaya koymadan saniyeler önceki hali anlatılıyor gibi. Herkes yargılamaya hazır.”

Uğur: “Adalet arayışı, herkesin sessizliğine karşı sonunda canına tak etmiş birinin zaferi...”

Tablo 2. incelendiğinde lisans öğrencilerinin aynı görsel için yöneltilen “Bu görseldeki bakış yönünüzü, odağınızı ne etkiliyor?” sorusuna 3 öğrenci “Ayaktaki figür”, 3 öğrenci “Beyaz saçlı adam”, 1 öğrenci ise “Oturarak figürler” cevabını vermiştir. Öğrencilerin genel itibarı ile bakış açılarında benzerlikler olduğu görülmüştür.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Ahmet: “Bu görseldeki bakış yönü, ilk dikkatimi çeken yer ayaktaki figürüne bakan iki kişi olmuştur. Sebebi yüz ifadeleridir.”

Zeynep: “Burada bakış yönüm direkt resmin ortası oluyor ve bu bakış yönümde en çok dikkatimi çeken şey, sol orta bölümdeki yaşlı adam oluyor. Burada resimde gergin meraklı bir ortam olduğunu gösteriyor.”

Canan: “Odağım aşağıdan merkezdeki figüre çıkıyor. Aşağıdaki figürün elindeki kağıtlardan ortadaki figürün kararlı duruşuna kadar.”

Tablo 2. incelendiğinde lisans öğrencilerinin aynı görsel için yöneltilen “Bu görseldeki figürlerden ya da nesnelerden biri olsaydınız hangisi olurdu, neden?” sorusuna çoğunluğunu

oluşturan 5 öğrenci “Ayaktaki adam” cevabını vermiştir. 1 öğrenci “Beyaz saçlı adam”, 2 öğrenci ise “Endişeli kız” cevaplarını vermişlerdir. Öğrencilerin çoğunluğunun aynı fikri paylaştığı, azınlığın ise farklı fikirler beyan ettiği görülmektedir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Aynur: “Görselde ayakta duran figür olmak isterdim. Onun duyduğu heyecanı hissediyorum ve bu durumu birçok yaşadığım için onunla empati kurabiliyorum. O duyguyu anlıyorum.”

Veli: “Muhtemelen ayaktaki kişi olurum. Belirli konularda fikir belirtmeyi severim.”

Ahmet: “Görseldeki figürlerden biri olsaydım ayakta duran figür olmak isterdim. Bu figürü seçme sebebim ise figürün kendinden emin ve karalı bir duruş sergilemesidir.”

Tablo 2. incelendiğinde lisans öğrencilerinin aynı görsel için yöneltilen “Olduğunuz nesne ya da figür olarak nasıl bir duygu durumu içindesiniz? sorusuna 4 öğrenci “Cesaret ve özgüven” cevaplarını verirken, 2 öğrenci “Sevinç ve gurur”, 2 öğrenci “Kararlılık”, 2 öğrenci “Mücadele”, 2 öğrenci “Heyecan ve şaşkınlık”, 1 öğrenci “Hayranlık”, 1 öğrenci “Haksızlık”, 1 öğrenci “Umut”, 1 öğrenci “Rehberlik” cevaplarını vermiştir. Öğrencilerin genel itibarı ile görsele yönelik verdikleri cevaplarda farklılıklar olduğu görülmektedir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Zeynep: “Kendine ve fikirlerine güvenen cesur ve insanların dikkatini çeken biri olarak hissediyorum.”

Uğur: “Hayranlık içindeyim, herkesin sessizliği arasında ona olan desteği muhteşem.”

Aynur: “Olmak istediğim figür yapılması zor olan bir şeyi yapmış, farklı bir fikir ortaya atmış gibi. Sanki kimsenin söyleyemediği ya da akıl edemediği bir şeyi söylüyor gibi o yüzden heyecanlı hissediyorum.”

Tablo 2. incelendiğinde lisans öğrencilerinin aynı görsel için yöneltilen “Görsel size ne tür bir olay örgüsü anlatıyor?” sorusuna 3 öğrenci “Haklarını savunma”, 1 kişi “Tartışma”, 1 kişi “Açık tartışma”, 4 kişi “Mahkeme”, 1 kişi ise “Haksızlığa uğrama” cevaplarını vermiştir. “Mahkeme” ve “Adalet” cevaplarında yoğunlaşan öğrenci çoğunluğunun kalan kısmında fikir farklılıkları olduğu görülmektedir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Hale: “Önemli bir sorunu dile getirmek için buluşmuş bir insan topluluğu görüyorum. O topluluk içinde ise problemi cesaret ederek dile getirebilen tek kişi olduğunu görüyorum. Oradaki herkes ise umut ve şaşkınlık içerisinde o dama bakıyor. Belki de cesaret edip dile getiremedikleri düşüncelere sözcü olmasını bekliyorlar.”

Tolunay: “Bu görsel benim zihnimde şu şekilde canlanıyor: Ayakta olan kişinin siyasi veya bir başka nedenden orada olduğu ve haksızlığa uğradığını görüyorum. Görseldeki salon mahkeme ortamıdır. Bir duruşma sırasıdır. Diğer insanlar sisteme ayak uydurmuş ve “*Aman bana bir şey olmasın!*” diyenlerdendir. Bu kişiler bilmedikleri veya yeni duydukları bir konu üzerine ayaktaki kişiye bakıyor. Yani bu görsel adaletin sağlanması için gösterilen çabayı ve insanların genelini sisteme boyun eğmesini anlatıyor.”

Dilay: “Kalabalık bir iç mekânda gibiler ama saat ve tarih belirsiz, kıyafetlere bakılırsa altmışlar seksenler arası bir yılda. Neresi olduğu belirsiz bir mekandalar bir den aklıma, bunun bir açık tartışma olabileceği geldi. Takım elbiseli zenginler orta halli adamın fiyat teklifini şaşırtıyor gibi.”

Uğur: “Bir grup insan Haklarını ararken sadece bir kişi, bütün herkesin sesi oluyor.”

Tablo 2. incelendiğinde lisans öğrencilerinin aynı görsel için yöneltilen “Bu görseli kendi sanat anlayışınıza göre tekrar tasarlamak isteseydiniz ne gibi değişiklikler yapardınız?” sorusuna 1’er kişi “Umutsuz ve yalnız”, “Barok tarzında”, “Kadın figürü ekleme”, “Kasvetli hava

ekleme”, “Değişiklik yapmama,” Ayaktaki figüre ışık verme”, “Sıcak renkler kullanma”, 2 öğrenci ise “Mekân değişikliği” cevaplarını vermiştir. Öğrencilerin görselleri yeniden tasarlamak için belirttikleri düşüncelerinde farklılıklar olduğu görülebilmektedir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Hale: “Ayakta olan adamın yüzüne ışık vurmasını istedim. Sadece diğerlerinin yüzü daha karanlıkta olabilirdi. Korkaklık karanlık bir duygudur çünkü.”

Aynur: “Bu görselde yapmak istediğim pek değişiklik yok. Bu haliyle gayet iyi. Belki yapmak isteseydim, mekâna dair birkaç şey eklemek istedim.”

Canan: “Bu görsel bana olumlu, gerilimli ve umutlu bir ortama anımsattı. Bu resmin zıttı şekilde tasarlamak istedim. Resim çok figürlü olduğundan birlik beraberlik hissettiriyor. Ben de yapacağım resimde tamamen acının, yalnızlığın ve umudu beklemenin ağırlığını yansıtmak istedim. İncelediğimiz eser de olduğum adamın olayın sonuçlanmasını beklerken, yaşadığı bunalımı hüznle aktarmasını ve umutsuz yakarma hâlini yansıtmak istedim.”

Tablo 2. incelendiğinde öğrencilerin "Gaze" bağlamında sanat eseri ile empati kurma süreçleri ile ilgili görüşlerinde çoğunluğun “Adalet” hissinde yoğunlaştıkları, akabinde umut, şaşkınlık ve merak gibi yüksek duygular belirttiklerini görülmektedir. Öğrencilerin hepsi odakların figürler üzerinde olduğunu belirtmişlerdir ve çoğunluk “ayaktaki figür” ile “beyaz saçlı adam” figüründe yoğunlaşmıştır. Öğrenciler kendilerini yerine koymak ve empati yapmak için çoğunlukla “ayaktaki figür”ü seçmişlerdir. Cesaret ve özgüven çoğunluklu duygu durumlarını akabinde coşkulu duygular takip etmiştir. Olay örgüsü için mahkeme ortamı ve hakların savunulduğu bir ortam tahminlerinde bulunan öğrenciler, esri yeniden tasarlama durumunda kompozisyon ve figür değişiklikleri dışında duygu durumlarında da değişiklikler yapmak istediklerini belirttikleri görülmektedir.



Görsel 2 Norman Rockwell, “Yoksulluktan Özgürlük”, 1943.

Tablo3. 2. Korkudan Özgürlük Tablosu'na İlişkin Görüşler

<i>Tema</i>	<i>Alt Tema</i>	<i>Frekans</i>
<i>Hissedilenler</i>	<i>Karmaşa</i>	2
	<i>Mutlu aile tablosu</i>	2
	<i>Mutluluk</i>	9
	<i>Huzur</i>	3
	<i>Samimiyet</i>	2
	<i>Üzüntü</i>	2
	<i>Sabırsızlık</i>	2
	<i>Nostalji</i>	1
	<i>Toplam</i>	23
<i>Odak</i>	<i>Sağ alttaki adam</i>	1
	<i>Yaşlı figürler</i>	1
	<i>Takım elbiseli adam</i>	2
	<i>Samimiyet</i>	1
	<i>Hizmetçi kadın</i>	2
	<i>Yemek masası</i>	1
	<i>Toplam</i>	8
<i>Yerine geçme</i>	<i>Sol en arkadaki çocuk</i>	2
	<i>Sağ en arkadaki adam</i>	1
	<i>Yaşlı figürlerden biri</i>	1
	<i>Gülümseyen kadın</i>	1
	<i>Tavuk</i>	1
	<i>Perde</i>	1
	<i>Işık</i>	1
	<i>Ayaktaki adam</i>	1
	<i>Toplam</i>	9
<i>Duygu durumu</i>	<i>Heyecanlı</i>	3
	<i>Mutlu</i>	5
	<i>Benzer ifadeler</i>	1
	<i>Yorgunluk</i>	1
	<i>Neşeli</i>	2
	<i>Huzurlu</i>	3
	<i>Iyimser</i>	1
	<i>Gurur</i>	1
	<i>Boş vermişlik</i>	1
	<i>Rahatlık</i>	2
	<i>Eğlenceli</i>	1
	<i>Hafif</i>	1
	<i>umutlu</i>	1
	<i>Toplam</i>	23
<i>Olay örgüsü</i>	<i>Büyüklerle ev ziyareti</i>	3
	<i>Nadir bir buluşma</i>	1
	<i>Aile yemeği</i>	3
	<i>Kutlama</i>	2
	<i>Özel gün</i>	1
	<i>Toplam</i>	10
<i>Yeniden tasarlama</i>	<i>Güler yüzler ekleme</i>	2
	<i>Büyükleri ön plana alma</i>	2
	<i>Farklı renkler</i>	4
	<i>Babanın yardımcı olması</i>	3
	<i>Kadını şık giydirme</i>	1

Daha fazla yemek ekleme	2
Toplam	14

Tablo 3. incelendiğinde lisans öğrencilerine yönlendirilen “Bu görsellerin size hissettirdiği duygular nelerdir?” sorusuna 2 öğrenci “Karmaşa”, 2 öğrenci “Mutlu aile tablosu”, çoğunluğu oluşturan 9 öğrenci “Mutluluk”, 3 öğrenci “Huzur”, 2 öğrenci “Samimiyet”, 2 öğrenci “Üzüntü”, 2 öğrenci “Sabırsızlık”, 1 öğrenci “Nostalji” cevaplarını vermiştir. “Mutluluk” cevaplarında yoğunlaşan çoğunluğun harici çeşitli duygular belirttikleri görülmektedir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Zeynep: “Sıcak, samimi bir aile sofrası gibi bu yüzden neşe, mutluluk, huzur gibi duygular hissettiriyor”

Veli: “Bayram sabahında kahvaltı heyecanını ve karmaşasını anımsattı. Mutlu bir aile tablosu aynadaki herkesin giyimine bakılırsa önemli bir günün akşam yemeği olabilir.”

Tolunay: “Bu görselin bende uyandırdığı 2 önemli duygu var. Üzüntü ve mutluluk ayrıca sağ alt köşedeki figürün bizzat izleyiciye bakması da tedirginlik uyandırıyor. Sofra başına yemekten önce gelmiş ve hazır bulunan kişiler ise sabırsızlığı ifade ediyor.”

Tablo 3. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Bu görseldeki bakış yönünüzü, odağınızı ne etkiliyor?” sorusuna 1 öğrenci “Sağ alttaki adam”, 1 öğrenci “Yaşlı figürler”, 2 öğrenci “Takım elbiseli adam”, 1 öğrenci “Samimiyet”, 2 öğrenci “Hizmetçi kadın”, ve 1 öğrenci de “Yemek masası” cevaplarını vermiştir. Öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun bakış açılarında farklılıklar olduğu gözlemlenmektedir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Canan: “Odağım sağ alttan izleyiciye bakan adamdan ortadaki kadın ve erkeğe kadar. Sağ alttaki adamın izleyiciyi izlemesi dikkatimi çekti. Ortadaki figürlerinde giyimi ve ışığın onlara arkadan vurması dikkatimi çekiyor.”

Zeynep: “Görselde bakış yönüm direkt resmin üst tarafına düşüyor. Burada dikkatimi çeken şey hizmetçi kadın oluyor. Bu kadın diğer insanların aksine gergin ve hüzünlü gibi.”

Ahmet: “Görseldeki bakış yönüm, ilk dikkatimi çeken yer yemek masasıdır. Özenle hazırlanmış olan yemek masası odak noktamı etkilemiştir.”

Tablo 3. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Bu görseldeki figürlerden ya da nesnelerden biri olsaydınız hangisi olurdu, neden?” sorusuna 2 öğrenci “Sol en arkadaki çocuk”, 1’er öğrenci ise “Sağ en arkadaki adam”, “Yaşlı figürlerden biri”, “Gülümseyen kadın”, “Tavuk”, “Perde”, “Işık”, ve “Ayaktaki adam” cevaplarını vermiştir. Öğrencilerin büyük bir çoğunluğunun cevaplarında farklılıklar olduğu gözlemlenmektedir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Tolunay: “Bu masada bir kişi olsaydım en soldaki figürlerden en sondaki küçük çocuk olmak isterdim. Çünkü henüz hayatın sorumluluklarını omuzuna almamış muhtemelen oyun oynamaktan başka bir amacı olmayan zengin bir aile çocuğu.”

Canan: “En sol tarafta en uzakta kalan küçük çocuk olmak isterdim. Çünkü herkesin özellikle kendimden büyük olanların konuşmalarını. Bilgi paylaşımlarını dinlemeyi severim. Üstelik çocuk olduğumdan kimsenin rahatsız edici konuşma yapacağını sanmam.”

Ahmet: “Ayaktaki erkek figür olmak isterdim. Nedeni ise ayakta orta yaşlı erkek figür evin reisi konumundadır. Bütün bu organizasyonu planlayan odur. Sofradakilerin yemeğinde atılması esnasında güler yüzlü birbirlerine bir şey anlatması yaşanan memnuniyetin belirtisidir.”

Tablo 3. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Olduğunuz nesne ya da figür olarak nasıl bir duygu durumu içindesiniz?” sorusuna 3 öğrenci heyecanlı 5 öğrenci

“Mutlu”, 1 öğrenci “Benzer ifadeler” 1 öğrenci “Yorgunluk”, 2 öğrenci “Neşeli”, 3 öğrenci “Huzurlu” 1 öğrenci “İyimser” 1 öğrenci “Gurur”, 1 öğrenci “Boş vermişlik”, 2 öğrenci “Rahatlık”, 1 öğrenci “Eğlenceli” bir öğrenci “Hafif” 1 öğrenci ise “Umutlu” cevaplarını vermiştir. Öğrencilerin genelinde farklı duygu durumları belirttiği görülmektedir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Ahmet: “Bütün ailenin bir masa etrafında toplanmasının verdiği huzur ve mutluluk içinde olurdum.”

Veli: “Mutluluk içinde yemekten sonra yapılacak olan etkinlikleri heyecanla bekliyorum gibi hissediyorum.”

Uğur: “Heyecan ve gurur herkesi bir araya toplayıp güzel anılara vesile olmanın gururu ile oluşacak ortam ve sohbetin heyecanını hissediyorum.”

Tablo 3. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Görsel size ne tür bir olay örgüsü anlatıyor?” sorusuna 3 öğrenci “Büyüklerle ev ziyareti”, 1 öğrenci “Nadir bir buluşma”, 3 öğrenci “Aile yemeği”, 2 öğrenci “Kutlama”, 1 öğrenci “Özel gün”, cevaplarını vermiştir. Öğrencilerin olay örgüsüne yönelik belirttiği fikirlerde çeşitlilik olduğunu, aile olarak bir gün geçirdikleri üzerine yoğunlaşan cevaplar verdiklerini görebilmekteyiz.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Veli: “Muhtemelen bu ailedeki bireyler çok nadir bir arada toplanıyorlar. Bu nedenle heyecanla sohbet ediyorlar.”

Tolga: “Bu görsel bir yanda uzun bir süre birbirini göremeyen aile üyelerinin bir öğlen yemeği sırasındaki mutlulukları.”

Hale: “Sofranın başında ayakta duranlar dede ve babaanne gibiler ve masada oturanlar ise onların torunları.”

Tablo 3. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Bu görseli kendi sanat anlayışınıza göre tekrar tasarlamak isteseydiniz ne gibi değişiklikler yapardınız?” sorusuna 2 öğrenci “Güler yüz ekleme”, 2 öğrenci “Büyükleri ön plana çıkarma”, 4 öğrenci “Farklı renkler kullanma”, 3 öğrenci “Babanın yardımcı olması”, 1 öğrenci “Kadını sık giydirme”, 2 öğrenci “Daha fazla yemek ekleme” cevaplarını vermiştir. Bu cevaplar ile genelde figürlerde değişiklik yapmaya odaklandığı görülen öğrencilerin farklı fikirler belirttiğini gözlemleyebilmekteyiz.

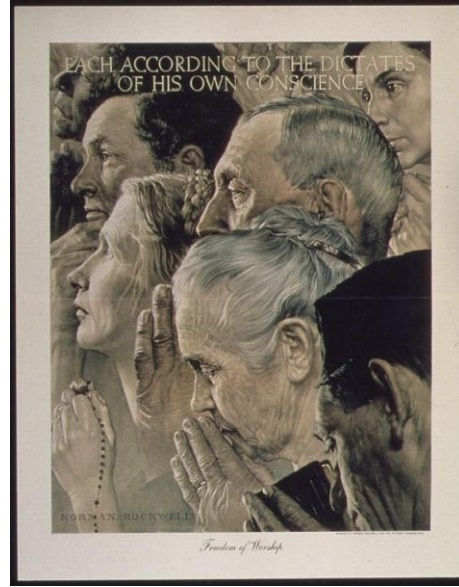
Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Uğur: “Kadının kıyafetinin daha samimi ve şık yapar, masayı daha çok donatırdım.”

Zeynep: “Beyaz renkler hakim. Ben sıcak renkleri tercih ederdim. Işığı sadece arkadan değil, insanların yüzünü aydınlatacak şekilde verirdim.”

Canan: “Resimde pek değişiklik yapmak istemezdim ama masada geri kalan yani ortadaki 2 figür dışında herkesin görüldüğü yüz ifadelerinde daha iyi görüldüğü bir açıyla değiştirmek isterdim.”

Tablo 3. incelendiğinde öğrencilerin "Gaze" bağlamında sanat eseri ile empati kurma süreçleri ile ilgili görüşlerinin büyük bir çoğunluğunun mutluluk hissinde yoğunlaştığını, akabinde yine coşkulu hisler belirttiğini görmekteyiz. Öğrencilerin neredeyse hepsi birbirinden farklı odaklar belirtmiş ve odaklarını figürlerde yoğunlaştırmışlardır. Yine empati yapıp kendilerini yerine koymak için seçilen öğeler figür ve nesnelerde çeşitlilik göstermiş, neşeli ve heyecanlı benzeri pozitif, sakin duygularda yoğunlaşmışlardır. Tahmin edilen olay örgüsünde aile arası özel bir gün olduğu fikrinde yoğunlaşan öğrenciler eseri yeniden tasarlama durumunda farklı renkler kullanma ve babayı yardım eder halde tasarlama fikirleriyle çoğunlukta olup figürlerde ve kompozisyonda değişiklikler yapma isteklerini belirttikleri görülmektedir.



Görsel 3 Norman Rockwell, “İbadet Özgürlüğü”, 1943.

Tablo4. 3. İbadet Özgürlüğü Tablosu’na ilişkin görüşler

Tema	Alt Tema	Frekans
Hissedilenler	Umut	4
	Hüzün	5
	Çaresizlik	5
	Teslimiyet	4
	Korku ve kaygı	2
	İçsel çatışma	2
	Tapınma	3
	Toplam	25
Odak	Yüzüne ışık vuran kadın	4
	Belirsizlik	3
	Toplam	7
Yerine geçme	Yüzüne ışık vuran kadın	6
	Soldaki adam	1
	Ortadaki adam	1
	Yaşlı kadın	2
	Sol üstteki erkek	1
	Toplam	11
Duygu durumu	Umut	4
	Hüzün	5
	Pişmanlık	5
	Teslimiyet	4
	Korku	3
	Tapınma	3
	Birliktelik	2
	Toplam	26
Olay örgüsü	Dua edenler	4
	Ayin	2
	Beklenti	1
	Günah çıkarma	1
	Affettirme	1

	Çözüm arayışı	1
	Çaresizlik	1
	Toplam	11
Yeniden tasarlama	Mekan değişikliği	3
	Kutsal varlığı ekleme	3
	Kompozisyonu	2
	zenginleştirme	
	Çözüm bulan birini ekleme	2
	Toplam	10

Tablo 4. incelendiğinde lisans öğrencilerine yönlendirilen “Bu görsellerin size hissettirdiği duygular nelerdir?” sorusuna 4 öğrenci “Umut”, 5 öğrenci “Hüzün”, 5 öğrenci “Çaresizlik”, 4 öğrenci “Teslimiyet”, 2 öğrenci “Korku ve çatışma”, 2 öğrenci “İçsel çatışma”, ve 3 öğrenci “Tapınma” cevaplarını vermişlerdir. Cevaplara göre öğrencilerin çoğunlukla benzer duygular belirttiğini görmekteyiz.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Dilay: “Melankoli ve umut hissini aynı anda yaşıyorum. Bir tutam da yorgunluk ve hafif pişmanlık.”

Tolunay: “İbadet etmenin verdiği huzur, çaresizlik, hüznü bekleyiş, umutsuzluk içinde yine de dipte köşede bir umudum var olmasını ummak, pişmanlık.”

Zeynep: “Hayranlık hüznü tapınmak kaygı, Korku can sıkıntısı, özlem gibi birçok duyguyu hissettiriyor.”

Tablo 4. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Bu görseldeki bakış yönünüzü, odağınızı ne etkiliyor?” sorusuna 4 öğrenci “Yüzüne ışık vuran kadın”, ve 3 öğrenci “Belirsizlik” cevabını vermiştir. İki farklı fikirde bir araya geldiklerini görmekteyiz.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Tolunay: “Görsele ilk baktığımda sol taraftaki yüzüne ışık vurmuş kadın figürü dikkatimi çekti. Işık gölge etkisiyle resmedilen tablonun o kısmı dikkatimi çekti”.

Dilay: “İlk gördüğüm soldaki yüzüne ışık vuran kadın sağa doğru bakıyorum, yaşlı kadını görüyorum.”

Aynur. “Bu görsele nasıl bakarsam bakayım. Ortada yüzüne ışık vuran kadından başkasına odaklanamıyorum.”

Tablo 4. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Bu görseldeki figürlerden ya da nesnelerden biri olsaydınız hangisi olurdunuz, neden?” sorusuna 6 öğrenci “Yüzüne ışık vuran kadın”, 1 öğrenci “Soldaki adam”, 1 öğrenci “Ortadaki adam”, 2 öğrenci “Yaşlı kadın”, 1 öğrenci “Sol üstteki erkek” cevaplarını vermişlerdir. “Yüzüne ışık vuran kadın” cevabında yoğunlaşan öğrenciler diğer farklı cevaplarla çeşitlilik göstermişlerdir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Zeynep: “Sol tarafta ortada duran, yüzüne ışık vuran kadın olurdum. Diğerlerine göre daha kararlı, kendinden emin ve başı dik.”

Aynur: “Görsele 2 figürden biri olmak isterdim. Biri ortada duran yaşlı kadın, diğeri ise sarı saçlı yüzüne ışık vuran kadın. Sebebi ise 2 figürde de duygularını anlayabilmem ve derinden hissetmem.”

Tolunay: “Görsele bir çaresizlik içerisinde bir sorunun çözülmesini sabırla bekleyen insanlar var. Ancak sol üst köşedeki erkek figürü, diğer figürler gibi beklemiyor. Sanki bir çözüm önerisi bir fikir arayışında gibi duruyor. Bu kişi olabilirim.”

Tablo 4. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Olduğunuz nesne ya da figür olarak nasıl bir duygu durumu içindesiniz?” sorusuna 4 öğrenci “Hüzün”, 5 öğrenci “Pişmanlık”, 4 öğrenci “Teslimiyet”, 3 öğrenci “Korku”, 3 öğrenci “Tapınma”, 2 öğrenci Birliktelik” cevaplarını vermişlerdir. Öğrenciler bazı cevaplarda aynı fikirlerde olup, yine de farklı fikirler de belirtmişlerdir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Ahmet: “İnançlı, dini değerlerine bağlı, ilahi adalete inanan umudunu hiç yitirmeyen kadın.”

Canan: “İnanmaktan pes etmeyen bir umutla bekleyen ve bu bekleyişin uzunluğu yüzünden Yorgun düşmüş acaba beklediği inandığı şey olacak mı düşüncesinde.”

Zeynep: “Olayları dikkatle inceleyip düşünen inancına sadık kendinden emin hissediyorum.”

Tablo 4. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Görsel size ne tür bir olay örgüsü anlatıyor?” sorusuna 4 öğrenci “Dua edenler”, 2 öğrenci “Ayin”, 1’er öğrenci ise “Beklenti”, “Günah çıkarma”, “Affettirme”, “Çözüm arayışı” ve “Çaresizlik” cevaplarını vermişlerdir. Öğrenciler genel itibarı ile farklı fikirler belirtmişlerdir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Dilay: “Kalabalık bir ortam ama kilise olmayabilir. Her ırktan, farklı insanlar bir olmuş ve tanrılarına dileklerini sunuyorlar.”

Hale: “Dua etmek için kiliseye gelmiş bir grup insan var. Affedilmek veya gelecek hayalleri için yaratıcıdan bir şeyler istemek için dua ediyor gibiler.”

Aynur: “Görseldeki insanlar ya toplu bir şekilde ibadet ediyor ya da aynı çaresizliği yaşamış ve bu durumdan kurtulmuşlar ve şükrediyorlar.”

Tablo 4. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Bu görseli kendi sanat anlayışınıza göre tekrar tasarlamak isteseydiniz ne gibi değişiklikler yapardınız?” sorusuna 3 öğrenci “Mekan değişikliği”, 3 öğrenci “Kutsal varlığı ekleme”, 2 öğrenci “Kompozisyonu zenginleştirme”, 2 öğrenci de “Çözüm bulan birini ekleme” cevaplarını vererek bazı fikirlerde bir araya gelmişlerdir.

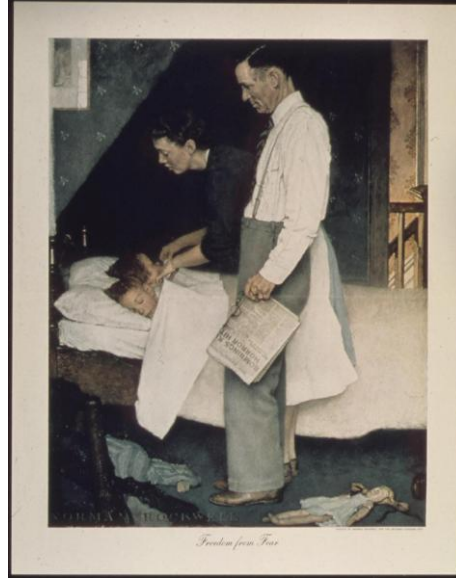
Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Aynur: “Bu görselde insanların taptıkları her neyse onu da eklemek isterdim. Görselde çok fazla figürün olduğunu düşünüyorum. Bazı figürleri görselden çıkarırdım.”

Tolunay: “Bu görseli yeniden tasarlasaydım, çaresizce düşünen bu insanların içerisine güler gözlerle içinde bulunan acı ve durum için bir çözüm önerisini “*Buldum!*” Der gibi duruş sergileyen bir figür çizerdim.”

Uğur: “İlahi varlığı da eklerdim.”

Tablo 4. incelendiğinde öğrencilerin "Gaze" bağlamında sanat eseri ile empati kurma süreçleri ile ilgili görüşleri, çoğunlukla hüznün ve çaresizlik, akabinde umut ve teslimiyet gibi duygu yoğunluğu güçlü hissiyatlarda olduklarını belirtmişlerdir. Öğrencilerin çoğu odaklarının “Yüzüne ışık vuran kadın” da olduğunu, kalan öğrencilerinse belirli bir odaklarının olmadığını “Belirsizlik” şeklinde yansıtmışlardır. Öğrenciler empati yaptıkları, kendilerini yerine koydukları figürde yine “Yüzüne ışık vuran kadın” çoğunlukla öne çıkmaktadır. Empati kurduklarında çoğunlukla hüznün ve pişmanlık duygu durumunda olan öğrenciler genel olarak negatif duygu durumlarında olduklarını belirtmişlerdir. Dua ve ayin gibi dini bir olay örgüsü tahminlerinde bulunan öğrenciler eseri yeniden tasarlama durumunda mekân ve kompozisyon değişikliği, çeşitli duygular veya nesne ekleme gibi fikir belirtmiş oldukları gözlemlenmektedir.



Görsel 4 Norman Rockwell, “Korkudan Özgürlük”, 1943.

Tablo5. 3. Korkudan Özgürlük Tablosu’na ilişkin görüşler

Tema	Alt Tema	Frekans
Hissedirilenler	Huzur ve sakinlik	8
	Sevgi ve şefkat	6
	Mutluluk	3
	Rahatlık	2
	Güven	3
	İlgi	2
	Sorumluluk	2
	Üzüntü ve endişe	2
	Toplam	28
Odak	"Gaze"te	3
	Oyuncak	1
	Babanın yüz ifadesi	1
	Anne	3
	Toplam	8
Yerine geçme	Çocuklardan biri	5
	Yastık	1
	Yorgan	2
	Baba	1
	Bez bebek	1
	Toplam	10
Duygu durumu	Huzur	7
	Mutluluk	3
	Sevgi dolu	1
	Güven	2
	Üzüntü	1
	Toplam	14
Olay örgüsü	Uyku zamanı	5
	Kontrol etme	2
	Uyandırma	1
	Gün sonu	2

	<i>Toplam</i>	<i>10</i>
<i>Yeniden tasarlama</i>	<i>Farklı renkler</i>	<i>3</i>
	<i>Anne-baba kompozisyon</i>	<i>3</i>
	<i>değişikliği</i>	
	<i>Oyuncağa müdahale</i>	<i>1</i>
	<i>Toplam</i>	<i>7</i>

Tablo 5. incelendiğinde lisans öğrencilerine yönlendirilen “Bu görsellerin size hissettirdiği duygular nelerdir?” sorusuna 8 öğrenci “Huzur ve sakinlik”, 6 öğrenci “Sevgi ve şefkat”, 3 öğrenci “Mutluluk”, 2 öğrenci “Rahatlık”, 3 öğrenci “Güven”, 2 öğrenci “İlgi”, 2 öğrenci “Sorumluluk”, 2 öğrenci “Üzüntü ve endişe” cevaplarıyla hissedilen duygularda çeşitlilikler belirtmiştir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Canan: “Huzurlu hissettiriyor. Çocuklarla empati kurunca yerdeki oyuncaktan da oyun oynayıp oynamanın verdiği yorulmanın üzerine uyuduklarını ve anne babanın sevgisiyle güvende olduklarını hissettiriyor.”

Dilay: “Hem çocukların hem de anne babanın yorulduğu bir günün sonunda sevgi ve şefkat duygularını aktardığını hissediyorum.”

Uğur: “Görsele bakarken huzur ve mutluluk duygularını çok yoğun hissediyorum.”

Tablo 5. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Bu görseldeki bakış yönünüzü, odağınızı ne etkiliyor?” sorusuna 3 öğrenci ““Gaze”te”, 1’er öğrenci “Oyuncak” ve “Babanın yüz ifadesi”, 3 öğrenci ise “Anne” cevaplarını vermişlerdir. Öğrencilerin odaklarında benzerlik ve farklılıklar görmekteyiz.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Ahmet: “Bu görseldeki bakış yönüm babadır. Odağımı etkileme sebebe ise kendimi babanın yerine koymam ve babanın sevgi dolu bakışları olmuştur.”

Canan: “Sağ alttaki oyuncakın konumundan babanın elindeki “Gaze”teye kayıyor gözlerim.”

Hale: “Görsele baktığımda önce anne figürünü fark ettim.”

Tablo 5. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Bu görseldeki figürlerden ya da nesnelerden biri olsaydınız hangisi olurdunuz, neden?” sorusuna 5 öğrenci “Çocuklardan biri”, 1 öğrenci “Yastık”, 2 öğrenci “Yorgan”, 1’er öğrenci “Baba ve “Bez bebek” cevaplarını vermişlerdir. Öğrenciler cevaplarında çeşitlilikler göstermişlerdir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Hale: “Yerdeki bez bebek olurdum sanırım. Sıcak bir evde var olan ailesinden sevgi gören çocuklardan sevgi gören bir oyuncak.”

Canan: “Oradaki çocuklardan biri olmak isterdim. Çok rahat, güvenli ve masum duruyorlar. Üstelik babasının “Gaze”te okumayı bir kenara bırakıp annenin de öngördüğünden anladığım kadarıyla mutfaktaki işi bırakıp çocukları için bir araya gelmeleri de çok sevindiklerini gösteriyor bence.”

Veli: “Öndeki çocuk olabilirim, çünkü o evin en küçüğü gibi gözüküyor. Yanındaki ondan daha büyük gibi gözüküyor. Benim de evin en küçüğü olmamdan kaynaklanıyor olabilir.”

Tablo 5. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Olduğunuz nesne ya da figür olarak nasıl bir duygu durumu içindesiniz?” sorusuna 7 öğrenci “Huzur”, 3 öğrenci “Mutluluk”, 1 öğrenci “Sevgi dolu”, 2 öğrenci “Güven” ve 1 öğrenci “Üzüntü” cevaplarını vermişlerdir. Öğrencilerin bazı fikirleri uyuşsa da çeşitli duygular belirtmişlerdir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Tolunay: “Mutluluk, rahatlık, anı yaşayan duygu hali, yaşamın tadını çıkaran ve işi genelde oyuncaklarla oynama olmanın verdiği kayıtsız duygu halindeyim.”

Dilay: “Huzurlu hissediyorum. Ailem günün yorgunluğunu benimle bindiriyorlar ve beni seviyorlar.”

Ahmet: “İşine eşine bağlı olan bir koca. Pazar günü elinde "Gaze"teyle eşiyle birlikte çocuklarını kontrol ediyor, Mutlu hissediyorum. Çocuklarım günün verdiği yorgunlukla mışıl mışıl uyuyor. Çocuklarını çok seven bir eşim var. Daha ne olsun? “

Tablo 5. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Görsel size ne tür bir olay örgüsü anlatıyor?” sorusuna 5 öğrenci “Uyku zamanı”, 2 öğrenci “Kontrol etme”, 1 öğrenci “Uyandırma”, 2 öğrenci “Gün sonu” cevaplarını vermiştir. Öğrenciler genel olarak benzer temalarda yanıtlar verdiklerini görmekteyiz.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Canan: “Çocukların oyun oynamaktan yorulduğunu ve uyku zamanının gelmesiyle anne ve babanın çocuklarını yatırdıklarını düşünüyorum.”

Ahmet: “Mutlu ve sevgi dolu bir çekirdek aile resmedilmiş, çocuklarının iyi olup olmadıklarını kontrol etmek için odalarına gidip bakıyorlar. Anne şefkatli elleriyle çocukların üşümemesi için üzerlerini örtüyor. Baba ise umut dolu gözlerle belki de ileriye dönük hayaller kurarak onları izliyor.”

Zeynep: “Çocuklarıyla ilgilenen gece uyurken onları kontrol edip yatmaya giden anne baba görüyorum.”

Tablo 5. incelendiğinde lisans öğrencilerine aynı görsel için yönlendirilen “Bu görseli kendi sanat anlayışınıza göre tekrar tasarlamak isteseydiniz ne gibi değişiklikler yapardınız?” sorusuna 3 öğrenci “Farklı renkler”, 3 öğrenci “Anne ve baba kompozisyonunda değişiklik”, 1 öğrenci “oyuncağa müdahale” cevaplarıyla benzer ve farklı cevaplar vermişlerdir.

Öğrencilerin soruya vermiş oldukları detaylı cevaplardan bazıları aşağıda verilmiştir:

Zeynep: “Burada tek değiştirmek isteyeceğim şey babanın uzaktan bakması yerine onun da eşine yardım ediyor olması olurdu.”

Hale: “Yerdeki bebeği, çocukların yatakların içine koyardım ve renkleri daha sıcak tonlar ağırlıklı kullanırdım.”

Ahmet: “Bu görseli kendi sanat anlayışına göre tekrar tasarlamak isteseydim. Anne figürünü resimden kaldırırdım. Babayı ve çocukları resmederdim. Baba akşam vakitlerinde çocukların iyi olup olmadıklarını kontrol etmek için çocukların uyuduğu odaya girer ve her şeyin yolunda olduğunu görünce mutlu olur.”

Tablo 5. incelendiğinde öğrencilerin "Gaze" bağlamında sanat eseri ile empati kurma süreçleri ile ilgili görüşleri, çoğunlukla huzur ve sakinlik, daha az bir çoğunlukla sevgi ve şefkat, mutluluk ve güven gibi pozitif hissettikleri görülmektedir. Odaklarında nesneden figüre farklılıklar gösteren öğrenciler, yine empati kurup kendilerini nesne veya figür yerine koymuşlar ve oldukları nesne veya figür olarak huzur duygusu çoğunlukta olmak üzere mutlu ve pozitif duygu durumlarında olduklarını belirtmişlerdir. Görselin olay örgüsü bağlamında uyku zamanı fikri çoğunlukta olmakla birlikte, gün sonu, kontrol etme gibi ailenin günlerinin bir parçası olduğu tahminlerinde bulunmuşlardır. Öğrenciler yeniden tasarlamak durumunda eserde farklı renkler kullanma ve kompozisyon değişikliği gibi fikirler belirtmişlerdir.

Öğrencilerin "Gaze" bağlamında sanat eseri ile empati kurma süreçleri ile ilgili görüşlerine bakıldığında Norman Rockwell'in “Konuşma Özgürlüğü” tablosuna ilişkin öğrenciler, çoğunlukla resimden cesaret ve özgüvenin yanı sıra hakların savunulduğu bir ortam gördükleri tespit edilmiştir.

Aynı zamanda resime ilişkin pozitif duygular beslediklerini ifade etmişlerdir. bir diğer resim olan Norman Rockwell'ın "Yoksulluktan Özgürlük" adlı eserine ilişkin öğrencilerin genel söylemlerinde ise coşkulu bir şekilde mutluluk hissinde yoğunlaştıkları, resmi ise pozitif bir görsel olarak değerlendirdikleri bulgulanmıştır. bir diğer resim olan "İbadet Özgürlüğü" adlı tabloya ilişkin öğrencilerin genel söylemlerine bakıldığında empati kurduklarında çoğunlukla hüznün ve pişmanlık duygularının öne çıktığı bulgulanmıştır. Aynı zamanda öğrencilerin resme ilişkin negatif duygular hissettikleri bulgulanmıştır. "Korkudan Özgürlük" isimli esere bakıldığında ise, öğrencilerin empati bağlamında genel söylemlerinin, resimden mutlulukla beraber kontrol etme dürtüsüne yönelik izlenim aldıklarını ve pozitif bir duygu durumunda oldukları görülmektedir.

Araştırmada edinilen bulgulara bakıldığında öğrenciler tarafından görseller ile kurulan empatiler eşliğinde az da olsa negatif duyguların yanı sıra genel olarak pozitif duygular hissedildiği görülmüştür.

Öğrencilerin "Gaze" yaklaşımı doğrultusunda empati duygularına ilişkin oluşturdukları görsel yorumlamaları nasıldır?

Anasanat atölye öğrencilerinin "Gaze" yaklaşımı bağlamında empati duygularına yönelik oluşturdukları eserleri ve yorumlamaları aşağıda verilmiştir.



Görsel 5 Hale'nin çalışması

Hale yeniden yorumlamak için Norman Rockwell'ın "The Four Freedom" isimli serisinden "Korkudan Özgürlük" isimli eseri seçmiştir. Hale resimde yerde olan oyuncak bebek ile empati kurmuştur ve bunun sonucunda yalnızlık hissettiği için bebeği çocukların yatağına yerleştirmiştir.

"Korkudan özgürlük" resminde, yerde olan oyuncak bez bebek ile empati kurdum. Yeni yaptığım resimde de yerde olan o bebeği mutlu ve huzurlu olması için çocukların yatağını taşıdım bu sayede yerde tek de yalnız duran bebeği çocukların sıcak yatağına, yanı başlarına yerleştirdim. Orijinal resim karanlık ve soğuk renklerle resmedilmişti. Ben ise sıcak canlı renkler kullanıp daha fazla oyuncak ve eşya ekleyerek samimi ortam oluşturmak istedim resimde olan anne babayı kendi resminde ortadan kaldırdım ve çocukların rahatsız edilmeden huzurla uyumasını sağlamak istedim. diye belirtmiştir."

Hale seçtiği "Korkudan Özgürlük" adlı eseri yeniden tasarlamıştır ve orijinal resimden farklı olarak, farklı renk kullanımları ile daha sıcak ve renkli ortam oluşturmuş, farklı kompozisyon tasarımları ile eşyalar ekleyerek samimi ortam oluşturmuş ve anne baba figürünü resimden kaldırarak çocukların rahatsız edilmemelerini amaçlamıştır.. Empati kurduğu oyuncak bebeği yalnızlıktan kurtarmak istemiş ve çocukların yanına, yatağa taşıyarak huzurlu bir ortam oluşturmuştur.



Görsel 6 Dilay'ın çalışması

Dilay yeniden yorumlamak için Norman Rockwell'in "The Four Freedom" isimli serisinden "İbadet Özgürlüğü" isimli eseri seçmiştir. Dilay bu resimdeki figürlerin hepsiyle empati kurup onları farklı ırk ve din mensupları olacak şekilde yeniden tasarlamıştır.

"Bu resimde din dil ırk renk fark etmeksizin insanların farklı kültürlerle farklı hayatlarla çeşit çeşit düşünce inancı felsefe fikirlere rağmen nasıl bir olabilecekleri, aydınlığı nasıl beraber bulabildiklerini anlatıyor. Her şeye rağmen birlik ve beraberlik yol gösterir, ışığı gösterir."

Dilay yorumladığı "İbadet Özgürlüğü" görseline farklı ırklardan figürler eklemiş ve farklı inanışların sembollerini kullanmış ve böylece birlik, beraberlik mesajı vermek istemiştir.



Görsel 7 Canan'ın çalışması

Canan yeniden yorumlamak için Norman Rockwell'ın "The Four Freedom" isimli serisinden "Konuşma Özgürlüğü" isimli eseri seçmiştir. Canan bu resimde sağ alt kısımda bulunan figürle empati kurmuş ve figürleri çıkarıp kadın figürlerle değiştirmiştir.

"Bu resimde soldaki figür olarak bulunmaktayım. İncelediğimiz "Konuşma Özgürlüğü" görselinde sağ altta, merkezdeki figüre bakan adamın hissettiklerinden yola çıkarak bu resmi yaptım. Resimde yine merkezde bir figürümüz var ve sol tarafta ona hüznle, beklentiyle ve yorgunlukla bakan figürüm var. İncelediğimiz resimde olumluluk güzellik ve umut hakimdi ama bu resimde tam tersi olsun istedim. Ortadaki figürün yalvarmasını acı çekmesini ve kararsız olmasını ona bakan kişinin de bu acıyı hissetmesini ve umutsuz bir halde olmasını istedim."

Canan görsel yorumlaması için tamamen değişiklikler yapmak istemiş ve hisleri yansıtmaya ağırlık vermiştir. Empati kurduğu figürün daha negatif duygular hissetmesi gerektiğini düşünmüş ve figürlerin duygu durumlarını bu düşüncesine yönelik tasarlamıştır. figürlerin sayısını azaltıp cinsiyetlerini değiştiren Canan, figürlerin de birbirleri ile empati kurduklarını belirtmiştir.



Görsel 8 Uğur'un çalışması

Uğur yeniden yorumlamak için Norman Rockwell'ın "The Four Freedom" isimli serisinden "İbadet Özgürlüğü" isimli eseri seçmiştir. Resimdeki figürlerin ona hissettirdiği duygularla yaratıcı, acizlik ve umut kavramları üzerine bir eser yorumlaması yapmıştır.

"İnsan, varoluşun ortasında bir hiçlik duygusuyla diz çökmüştür elleri boşluktur artık tutunduğu her şey, bilgi, güç, ego hepsi parmaklarının arasından kayıp gitmiştir. Karanlık çökmüş, gökyüzü cevap vermez olmuş dua bile yankı bulmaz bir haldedir. Tam bu sessizlikte tam bu tükenişte tanrı gelir ve ışığını ondan vaz geçmeyen gerçek arayıştaki kullarına yansıtır. Ama bir sesle değil, bir şekille değil, bir ışıqla. Bu ışık hiçbir şeye benzemeyen bir sıcaklıkla dokunur insanın yüzüne sanki... Tanrı insanın gölgesine umutla konuşur. Bu an insanın acizliğini kabul ettiği ve kendinin bir hiç olduğunu ama aynı anda umudun ve kutsalın ona değiştiğini anladığı andır. Bu andan itibaren ne karanlık tamamen kaybolur ne de acı... Ama ışığın varlığı artık inkar edilemezdir. O ışık küçücük ama parlak tam da göğün en karanlık yerinde görünür. Ve insan ilk kez sessizliğin içinden geleni duyar. Kendi kırılğanlığına rağmen içinde saklı olan sonsuzla temas kurmuştur. Tanrı'nın varlığı, insanın acizliği ve umudun hakimiyeti gibi büyük kavramlar üzerine içsel düşüncelerde bulundum. "Tanrı sessiz midir?", "Acizlik ve kimsesizlik bir başlangıç mı?", "Umut nasıl görünür?", "Işık sadece parlaklık mıdır, yoksa karanlık bir his midir?". Dini ve felsefi metinlerden pasajlar (Mevlana,

Cevdet Said, Rilke, Kierkegaard). Sessizlik ve mutsuzluğun teması müzikler (örneğin: Bear the burden alone, wasteland gibi). Doğada yalnız geçirilen zaman (özellikle gün batımı ve gece). Figür çalışmaları acizliği ifade eden bir beden dili aranır omuzlar düşük yüz şaşkın ama hâlâ hayatta bir çöküş içinde direniş hali...”

İlahi varlık referansı ve kompozisyon değişiklikleri ile ibadeti içselleştiren Uğur, hissettikleri ile bir sorgulama yaşamıştır. İlahi varlığı ışıkla gelir halde sıcak renklerle resmetmiş ve umut ışığı izlenimi vermek istemiştir. Figürlerin acizlik gibi negatif duygularla yüklü ve vazgeçmeyen duruş sergiler halde tasarlanmış olduklarını görmekteyiz.



Görsel 9 Zeynep'in çalışması

Zeynep, yeniden yorumlamak için Norman Rockwell'in "The Four Freedom" isimli serisinden "İbadet Özgürlüğü" isimli eseri seçmiştir. Zeynep eserlerin genelinde benzer hislere kapılması sebebiyle ortak bir çıkarım yapmaktan yola çıkmıştır.

"Ben burada tek bir resme bakmak istemedim onun yerine 4 resmi genel bir ele alıp inceleyip ona göre bir resim ortaya koymak istedim. Resimlere baktığımda ve figürler ile empati kurduğumda genellikle dikkatimi çeken şey, sürekli bir içsel düşünme, merak duygusu oluyor. Her figür bana bu kavramları hissettiriyor. Bana göre içsel düşünme bir umut arayışıdır, bir çıkış kapısı bulmaya çalışmaktır. "İbadet Özgürlüğü" tablosundan esinlenerek ve empati üzerine yoğunlaşarak resmimde kadın figürünü kullanmayı tercih ettim. Bana göre kadınlar çoğu erkeğin asla düşünmeyeceği şeyleri derinlemesine düşünür ve burada çıkış yolu ararlar. Resmimi de düşünme ve umut arayışı kavramlarını bağdaştırmak, düşünmenin aslında bir umut arayışı olduğunu göstermek istedim. Resmimde düşünme kavramını kadın figürü ile verirken umut kavramını ışıklı mum ile vermek istedim. Bilindik olarak ışık çoğu şeyin sembolüdür. Ben burada karanlıkta parlayan ve her saniye azalan bitmeyen yaklaşan bir mumla Umut kavramını belirtmek istedim."

Zeynep'in eseri tamamen değiştirip hissettiklerini yansıtmak istediğini görmekteyiz. "İbadet Özgürlüğü" eserinden aldığı ilhamdan yola çıkarak tek figür ve mum ışığı kullanımıyla kadınların mücadelecisi ve umut ışığının umudu simgelemesi bağlamında bir eser ortaya çıkarmıştır.



Görsel 10 Aynur'un çalışması

Aynur yeniden yorumlamak için Norman Rockwell'in "The Four Freedom" isimli serisinden "İbadet Özgürlüğü" isimli eseri seçmiştir. Figürlerin bakışlarında bir hedef olması isteğiyle yola çıkmıştır.

"Bu görselde insanların baktıkları şey neyse onu vermek istedim. Görselde çok fazla figür olduğunu düşündüğüm için bazı figürleri görsellerden çıkardım. Figürlerin fazla olmasının resimde anlatılmak isteneni vermediğini düşünüyorum. Görsel için insanların toplu bir şekilde ibadet ettiklerini ya da aynı çaresizliği yaşadıklarını, bu durumdan kurtulduklarını ve şükür ettiklerini hissettim ve böyle de yansıtmak hissettim."

Aynur, görsele dini sembol eklemiş ve figürleri azaltmıştır. Gördüğü insanların inançları için ortak bir an ve ortak bir alanı paylaştıkları düşüncesiyle görsel yorumlamasını oluşturmuştur.



Görsel 11 Veli'nın çalışması

Veli yeniden yorumlamak için Norman Rockwell'in "The Four Freedom" isimli serisinden "Konuşma Özgürlüğü" isimli eseri seçmiştir. Kendisinin de belirli konularda fikir belirtmeyi sevdiğini ifade etmiştir.

“Konuşma özgürlüğü resmini yeniden tasarladım. Resimde adalet sorunu olduğunu ve bir direniş anı yaşandığını hissettim. Bu hisleri yaşadığını düşündüğüm, Kömür madeninde çalışan işçilerin ödemelerinin gecikmesinden kaynaklanan sorunu patronlarıyla konuşan işçileri çizdim.”

Veli çalışmasında empati sonucu hissettiği duygulardan yola çıkarak eserin olay örgüsünü belirlemiş ve mekân değişikliği yapmıştır.



Görsel 12 Tolunay'ın çalışması

Tolunay, yeniden yorumlamak için Norman Rockwell'in "The Four Freedom" isimli serisinden "Konuşma Özgürlüğü" isimli eseri seçmiştir.

“Bu görseli bize yorumlamamız için verilen 4 görselden birinci görsel olan ve adı “Konuşma Özgürlüğü” olan görselden etkilenerek çizdim. Ben bu görseli çizerken adının konuşma özgürlüğü olduğunu bilmeden sadece görselin benim zihin dünyamda nasıl bir anlama kavuştuğunu, figürün neler hissettiğini göstermek için çizdim. Orijinal görselde ayakta duran bir figür ve ona hayretle bakan başka figürler görmekteyiz. Yorumladığım gibi ayakta duran figür sisteme karşı bir itiraz, bir serzeniş veya bir baş kaldırı halindedir. Söyledikleri önemli bir şey olacak ki diğer insanlar şaşkınlıkla “Bunu nasıl dersin?” dercesine bakıyorlar. Bana göre görünen o ki, oturan insanlar sistemin akışına boyun eğmiş kişilerdir. Aralarında bir kişinin kalkıp kendisi ve oturan insanların hakkını savunması meraklı bakışlara sebebiyet vermiştir. Çizdiğim bu görsele gelecek olursak, kolu gözüken ve tokmağı vurarak susturmaya çalışan bir hâkim görüyoruz. Karşısında ise sanık veya tanık kişilerin ifadesini verdiği yeri görüyoruz. Orijinal görselde ayakta duran figürü mahkemede huzurunda hâkimin karşısında resettim. Bu figür konuşarak derdini ifade etmeye çalışmaktadır. Görselde mahkeme salonlarında hiç görmediğimiz bir tablo var, bu tablonun çerçevesini kırmızı ve iç kısmında sarı renklerle boyayarak izleyicinin dikkatini oraya vermesini sağlamaya çalıştım. Orijinal görsel, hepimizin hemen hemen bildiği “Üç maymunu oynamak” deyimini aklıma getirdi. Bu üç maymun tablosunu resmetmem ile sistemin insanların nasıl olması gerektiğini veya sistem nasıl bir insan tipi istediği sorusuna görselle cevap verdim. Bir başka dikkat çekmek istediğim yer ise hâkimin masasında yer alan soruşturma dosyasıdır. Bu dosyasının üzerinde İngilizce “be quiet”, yani “sessiz ol” anlamı taşımaktadır. Bu dosya üzerindeki yazı ile de sistemin tüm gücünün kendisinde olduğunu, kişilerin haklı olsa da nihai kararı sistemin vereceğini vurguladım. Yani kişilerin haklıyken haksız da çıkabileceği ifade etmek istedim.”

Tolunay görsel yorumlamasında empati kurduğu figürün neler hissettiğine yoğunlaşmış ve karşılaştığı durumu ifade edecek semboller ile anlatmak istediklerini betimlemiştir.



Görsel 13 Ahmet'in çalışması

Ahmet yeniden yorumlamak için Norman Rockwell'in "The Four Freedom" isimli serisinden "Korkudan Özgürlük" isimli eseri seçmiştir. Aile konusuna özel bir odağı olan Ali'nin, empati kurmakta zorlanmadığı bir eserde "Ben olsam..." fikri ile yola çıktığı görülebilmektedir.

"Anne figürünü resimden kaldırdım, babayı ve çocuklarını resmettim. Babanın yerinde olsam annenin yerine ben gider, annenin dinlenmesini sağladım. Baba akşam vakitlerinde çocukların iyi olup olmadıklarını kontrol etmek için çocuklarının uyuduğu odaya gider. Her şeyin yolunda olduğunu görünce mutlu olur."

Ahmet görsel yorumlamasında mekân değişikliklerine ek olarak anne figürünü resimden çıkarmış ve hem anne ile empati kurup dinlenmesi gerektiğini hem de baba ile empati kurup görevini yerine getirdiği için mutlu olduğunu belirtmiştir.

Öğrencilerin "Gaze" bağlamında sanat eseri yorumlama süreçleri ile ilgili çalışmaları incelendiğinde 1. Görsel olan "Konuşma Özgürlüğü" tablosunun 3 öğrenci tarafından yorumlandığını görmekteyiz. Yapılan tasarımların hepsinde mekan değişikliği yapılmış ve bu yapılan değişikliklerde görsellerine anlatmak istedikleri mesajları içeren yorumlar katmışlardır. Bu 3 öğrenci figürleri negatif duyguları daha göze çarpıcı şekilde tasarlamış, birbirinden farklı mekanlara yerleştirmişlerdir. Eseri seçen 3 öğrenciden biri olan Canan, tamamen değişiklikler yaparak hisleri yansıtmaya ağırlık vermiş figürü daha negatif duygular yansıtacak şekilde resmetmiş ve kadın figürlerle değiştirerek farklı mekan tasarımı yapmıştır. Yine 3 öğrenciden olan biri olan Veli, çalışmasında hissettiği duygulardan yola çıkarak eserin olay örgüsünü belirlemiş ve mekân değişikliği yapmıştır. Eseri seçen son öğrenci Tolunay ise, figürün neler hissettiğine yoğunlaşmış ve karşılaştığı duruma dair mesajlar vermek için mekana çeşitli semboller yerleştirmiş ve anlatılmak istenenleri betimlemiştir. 2. Görsel olan "Yoksulluktan Özgürlük" tablosu hiçbir öğrenci tarafından seçilmemiştir. 3. Görsel olan "İbadet Özgürlüğü" tablosu ise 4 öğrenci tarafından seçilmiştir. Yapılan tasarımlarda mekan değişikliği ve olan mekanlara ekleme-çıkarma yapıldığını görmekteyiz. Tasarımların ortak noktası olarak çeşitli semboller kullanımı olduğunu söyleyebiliriz. 4 öğrenciden biri olan Dilay'ın yorumunda farklı ırklardan figürler ve farklı inançların sembolleri ile birlik, beraberlik mesajı vermek istediği görülmektedir. Yine 4 öğrenciden biri olan Uğur, İbadet kavramını içselleştirmiş, ilahi varlık referansı ve kompozisyon değişiklikleri yapmış, eserin temsil gücünü semboller ile arttırmıştır. Hissettikleri ile bir sorgulama yaşaması sonucu figürler acizlik gibi negatif duygularla yüklü ve umutlu bir şekilde resmetmiştir. Öğrencilerden diğeri Zeynep, eserini olduğu gibi değiştirip hissettiklerini tek figür ve sembollerle yansıtmının daha uygun olduğu düşüncesiyle

tasarlamıştır. Eseri seçen son öğrenci Aynur, dini sembol kullanarak figürleri azaltmıştır. Figürlerin ortak bir an ve ortak bir alanı paylaştıkları düşüncesiyle görsel yorumlamasını oluşturmuştur. 4. ve son görselimiz olan “*Korkudan Özgürlük*” tablosunu 2 öğrenci seçmiştir. Öğrencilerden biri olan Hale, daha sıcak tonlar ve çeşitli renkler kullanmış, farklı kompozisyon tasarımları ile samimi ortam oluşturmuş ve anne baba figürünü resminden kaldırmıştır. Hissettiklerinden yola çıkarak huzurlu bir ortam oluşturmayı amaçlamıştır. Diğer öğrenci Ahmet ise, mekân değişikliklerine ek olarak anne figürünü resimden çıkarma ihtiyacı hissetmiştir. Empati kurmayı ileri taşıyarak resimde kendisini görür gibi mutlu olduğu şekilde tasarım yaptığı anlaşılmaktadır. Öğrencilerin çalışmalarında, 4 öğrenciyle çoğunluğun “*İbadet Özgürlüğü*” tablosunu seçtiği görülmektedir. Ardından 3 öğrenciyle “*Konuşma Özgürlüğü*” tablosu gelmektedir. “*Korkudan Özgürlük*” tablosu 2 kişi tarafından seçilmiş ve “*Yoksulluktan Özgürlük*” tablosunu hiçbir öğrenci seçmemiştir.

Öğrencilerin "Gaze" bağlamında sanat eseri yorumlama süreçleri ile ilgili çalışmaları incelendiğinde öğrencilerin eserler ile empati kurmalarıyla hissettiklerinden yola çıkarak yaptıkları değişiklikler, renk, mekan, figür ve olay örgüsü çevresinde ilerlemiştir. Öğrencilerin görseller ile empati kurabildikleri ve sonucunda hissettikleri duyguları özgün eserlerine aktarabildikleri ve çalışmalarını başarı ile tamamladıkları görülmüştür.

TARTIŞMA

Sanat Eğitimi Uygulamalarında Görsel ile Empati: "Gaze" Yaklaşımına Dayalı Bir Araştırma başlığı bağlamında araştırmada 9 öğrenci ile çalışma yapılmıştır. Öğrencilere Norman Rockwell'in The Four Freedom adlı eserleri gösterilerek "Gaze" yaklaşımı doğrultusunda oluşturulan soruları cevaplandırmaları istenmiştir. Daha sonra öğrencilerden eserlerden biri seçmeleri ve o eserlerden bir figür ya da nesne ile empati kurarak eseri yeniden tasarlamaları istenmiştir. Araştırmanın ilk alt amacı olan, öğrencilerin "Gaze" bağlamında sanat eseri ile empati kurma süreçleri ile ilgili görüşleri incelenmiştir. Öğrencilerin Norman Rockwell'in “*Konuşma Özgürlüğü*” tablosuna ilişkin, cesaret, özgüven gibi pozitif duyguların hakim olduğu, bir hak savunma ortamı olarak algılanmıştır. “*Yoksulluktan Özgürlük*” adlı eserine ilişkin ise mutluluk hissinde yoğunlaştıkları, pozitif bir görsel olarak değerlendirdikleri bulgulanmıştır. “*İbadet Özgürlüğü*” tablosu için de çoğunlukla hüznün ve pişmanlık duygularının öne çıktığı ve negatif hisler barındırdığı bulgulanmıştır. “*Korkudan Özgürlük*” isimli eser için ise mutluluk ile pozitif bir izlenim aldıkları görülmektedir. Araştırmada edinilen bulgulara bakıldığında öğrenciler tarafından görseller ile kurulan empatiler eşliğinde az da olsa negatif duyguların yanı sıra genel olarak pozitif duygular hissedildiği görülmüştür. Öğrencilerin görseller ile empati kurabildikleri ve genellikle olumlu duygular beslediği görülmüştür. Benzer araştırmalardan Taşkesen (2021) Sanat eğitimi ve "Gaze" adlı çalışmada, öğrencilerin imajlar ile empati kurduklarını ve gözle görülenin ötesinde birçok düşünceyi ortaya koyduklarının görüldüğünü ifade etmiştir. öğrencilerin çalışmada, "Gaze" bağlamında sanat eseri ile empati kurma süreçleri ile ilgili görüşler, genel itibarıyla huzur ve sakinlik, az bir çoğunlukla sevgi ve şefkat, mutluluk ve güven gibi pozitif duygular hissettikleri görülmüştür. Öğrenciler yeniden tasarlamak için eserde farklı renkler kullanma ve kompozisyon değişikliği gibi fikirler belirtmeleri, Başyurt ve Taşkesen (2023)'in çalışmalarında öğrencilerin genel olarak mekana ilişkin kompozisyonda gördükleri ile ilgili söylemlerde bulunduklarını ve söylemlerin birbiri ile benzer olduğunu belirtmeleri ile sonuçlar arasında benzerlik görülmüştür. Çalışmada öğrenciler eseri yeniden tasarlamak, mekân ve kompozisyon değişikliği, çeşitli duygular veya nesne ekleme gibi görüşler belirtmiş oldukları gözlemlenmesi ve eserlerin anlatmak istediği bir şeyler olduğunu düşünüp kendi anladıkları şekilde hislerini eserlerine yansıtmaları ile Şahin ve Taşkesen (2023)'in çalışmalarında öğrencilerin, yorum yaptıkları sanatçıların eserlerinin sosyal mesaj içerdiğini ifade ettikleri sonuçları örtüşmektedir. Bu çalışmaların da mevcut çalışma gibi öğrencilerin empati ve söylemlerine dayandığını ve benzer sonuçlar içerdiğini göstermektedir.

Araştırmanın ikinci alt amacı olan öğrencilerin "Gaze" bağlamında sanat eseri yorumlama süreçleri ile ilgili çalışmaları incelendiğinde “*Konuşma Özgürlüğü*” tablosunun yorumlamaları için hepsinde mekân değişikliği yapılmış, mesajlar içeren tasarımlar yapılmıştır. “*Yoksulluktan*

Özgürlük” tablosu hiçbir öğrenci tarafından seçilmemiştir. “İbadet Özgürlüğü” tablosu için yapılan tasarımlarda mekan değişikliği ve yoğun sembol kullanımı görülmektedir. “Korkudan Özgürlük” tablosu için ortamın samimiyet ve huzurunu arttırmak için mekan ve figür değişiklikleri yapıldığı gözlemlenmiştir. Öğrencilerin sanat eseri yorumlama süreçlerinde empati kurmalarıyla, hissettiklerinden yola çıkarak yaptıkları değişiklikler, renk, mekan, figür ve olay örgüsü etrafında şekillenmiştir. Sonuç olarak öğrencilerin, Norman Rockwell’in eserlerini içselleştirerek yorumladıkları, aynı duygularla da resimlerle empati kurarak çalışmalarını başarıyla tamamladıkları görülmüştür. Bu süreçte öğrencilerin, eserlerini sahip oldukları sanatsal beceri ölçüleri doğrultusunda oluşturma çabalarında olduğu görülmüştür. Bu çerçevede, Dobbs (1971)’in “*The Problem of Communication In Art Education: The need for a theory of description*” çalışmasında Sanat eğitiminde iletişimin çalışma başarısı üzerinde birincil ihtiyaç olduğunu belirtmiştir. İletişim sürecinde öğrencilerin empati kurduğu öğelerin farklılık gösterme durumu, araştırmanın alt amaçlarından olan empati kurma süreçleri çerçevesinde çeşitlilik göstermesi açısından elde edilen bulguların da çeşitlenmesini sağlamıştır. Sanat aracılığı ile empati kurmak sonucunda elde edilen bulgular, tıpkı bu çalışmada olduğu gibi öğrencilerin kişiliklerine göre farklılık göstermiştir ve yine kişilikleri ile yorumlanmıştır. Grosz ve diğerlerinin (2022), “*Personality change through arts education: A review and call for further research*” isimli araştırmasında sanat eğitimi ile kişiliklerin etkilerinin fark oluşturabileceğini, empati yeteneğinin saygı ve anlayış geliştirilebileceğini ortaya koyması ile araştırmanın amacı ile örtüşmektedir. Araştırmada elde edilen sonuçlar öğrencilerin bakışlarındaki eleştirel ve duygusal farklılıkların yansımaları ve bakma pratiklerini geliştirmeleri açısından Tanır (2019)’ın, “*Yurtdışında Farklı Kültür Görmeyi Deneyimlemiş Öğrencilere Yönelik Bir Uygulama Örneği: Görsel Kültür*” adlı makalesi ile örtüşmektedir. Öğrencilerin bakış açılarının sanat eğitimi kapsamında görsel üretme yoluyla farklı kültürlerin getirileri ile bakışların etkilenmesinin farklılıklar ve benzerlikler göstermesi bakımından Coutts ve Eça (2020)’nın “*Learning Through Art: International Perspectives*” adlı makalesinde edindiği sonuçlarla örtüşmektedir. “Gaze” ile empati yapabilme düşüncesi ile yola çıkılan bu çalışmada öğrenciler, bakışlarının yönlendirilmesi ile sanat eserlerinin anlamlarının derinlerine inmiş, empati kurmaları ile de hissettikleri duyguları yansıtmak için kendi tasarımlarını oluşturarak kendilerini ifade etmiştir. Öğrencilerin özgün eser üretme sürecinde kurgu, planlama gibi aşamaların keyifli olduğu kadar zorlayıcı olması ile düşünsel boyutu üzerine faydalı etkileri olduğu Başyurt ve Taşkesen (2023)’in çalışmasında olduğu gibi ortaya koyulmuştur. Bu özgün eser üretme sürecinde sorgulamalar sonucunda kararsızlıkların anlam kazanmaya evrildiği görülmüştür. Aynı şekilde öğrencilerin bakışlarının anlam kazanması ve özgün eserler üretmeleri kapsamında Gencer, Taşkesen (2022), “*Sanat Eğitimi Alan Öğrencilerin Atölye Derslerine İlişkin Süreçlerinin İncelenmesi (“Gaze” ile ilgili bir örnek çalışma)*” adlı makalesi ile örtüşmektedir. Araştırma, Başyurt ve Taşkesen (2022)’in sanatsal yaratım süreçleri ile ilgili çalışmasında olduğu gibi öğrenciler tarafından tasarlanan kompozisyonda karar kıldıkları konu üzerine çeşitli duygular hissetmiş, onların kendilerince çarpıcı olaylar için bir etki oluşturmak ve hislerini yansıtmak amacı ile eserler ortaya koymuştur. Şahin ve Taşkesen (2024) öğrencilerin yeniden yorumlama süreçlerinde benzerliklerin yanı sıra, resim alanında yeniden yorumlamanın sıklıkla başvurulmuş bir yöntem olduğunu ifade etmişlerdir. Sanat eseri oluşturan öğrencilerin sahip olduğu becerileri, hisleri gibi faktörlerin eser oluşturma süreçlerinde önemli rol sahibi olması ile Baş ve Kaptan (2019)’ın araştırması “*Resim İş Öğretmenliği Öğrencilerinin Sanatsal Yaratım Süreçleri*” ile benzer sonuçlar elde edilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç olarak Sanat Eğitimi Uygulamalarında Görsel ile Empati: “Gaze” Yaklaşımına Dayalı Bir Araştırma başlığı yapılan çalışmada öğrenciler Norman Rockwell’in “*The Four Freedoms*” adlı eserleri “Gaze” yaklaşımı doğrultusunda oluşturulan soruları cevaplandırmışlardır. İkinci adımda öğrenciler eserlerden birini seçerek o eserlerden bir figür ya da nesne ile empati kurarak eseri yeniden tasarlamışlardır. Öğrencilerin “Gaze” bağlamında sanat eseri ile empati kurma süreçleri ile ilgili görüşleri incelenmiş ve Öğrencilerin Norman Rockwell’in görselleri için genellikle olumlu duygular beslediği görülmüştür. Öğrencilerin “Gaze” bağlamında sanat eseri yorumlama

süreçlerinde ise empati kurarak hissettiklerinden yola çıkmaları ile yaptıkları değişiklikler, renk, mekan, figür ve olay örgüsü etrafında şekillenmiştir. Öğrencilerin sonuç olarak, Norman Rockwell'in eserlerini empati kurma sonucu içselleştirerek yorumlamaları ve yorumlamalarını eserlere yansıtabilmeleri ile, çalışmaları başarıyla tamamladıkları görülmüştür. Yapılan bu araştırma günümüzde eksikliğini hissettiğimiz değer olan empati kavramında eğitimin etkisini ortaya koymuştur. Sanat eğitimi ile ise empatinin somut bir halde yansıtılabildiği görülmüştür. Böylece eksikliğini hissettiğimiz değerlerin Eğitim ve Eğitimciler tarafından kuvvetlendirilebileceği görülmüştür.

Etik Komite Onayı: Araştırma, İnsan Araştırmaları Eğitim Bilimleri Etik Kurulu 30.05.2025 tarihli 07 sayılı oturumunda alınan 07/15 sayılı kararına göre etik açıdan uygun bulunmuştur.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Bütün yazarlar araştırmanın her aşamasında eşit katkı sağlamıştır.

Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Çalışmanın çeviri aşamasında akademik dilin doğru ve etkili kullanımı amacıyla üretken yapay zekâ araçlarından ChatGPT kullanılmıştır.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: The study was found ethically appropriate according to the decision numbered 07/15, taken at the 07th meeting of the Human Research Ethics Committee in Educational Sciences dated 30.05.2025.

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: The authors have contributed equally

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This research received no specific grant from any funding agency.

Artificial Intelligence Use Statement: ChatGPT was used during the translation stage of the study to ensure the accurate and effective use of academic language.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

KAYNAKÇA

- Baş, Ş., & Kaptan, A. Y. (2019). Resim-İş öğretmenliği öğrencilerinin sanatsal yaratım süreçleri. *Erzincan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(1), 177–194.
- Başyurt, M., & Taşkesen, S. (2022). Görsel kültür imgelerinin temel tasarım dersi sanatsal yaratım süreçlerine yansımaları. In E. Bay (Ed.), *Eğitim bilimlerinde uluslararası araştırmalar – II* (ss. 489–510). Serüven Yayınevi.
- Başyurt, M., & Taşkesen, S. (2022). Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin özgün atölye çalışma süreçleri üzerine: A/R/Tografik sorgulama. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 10(1), 95–106. <https://doi.org/10.7816/sed-10-01-07>
- Başyurt, M., & Taşkesen, S. (2023). Anasanat atölye öğrencilerinin sanatsal yaratım süreçlerine ilişkin görsel günlükleri. *SED Journal of Art Education*, 11(2).
- Başyurt, M., & Taşkesen, S. (2023). Kırdan öğle yemeği tablosu ve yeniden yorumlandığı farklı dönemlerine ilişkin bir söylem analizi. In E. Bay (Ed.), *Eğitim bilimleri alanında uluslararası araştırma ve değerlendirmeler – Cilt 2* (ss. 191–214). Serüven Yayınevi.

- Basyurt, M., & Taşkesen, S. (2024). A/R/Tographic investigation into artistic development processes of undergraduate art education students. *Journal of Qualitative Research in Education*, 150–179. <https://doi.org/10.14689/enad.40.1996>
- Bertling, J. G. (2015). The art of empathy: A mixed methods case study of a critical place-based art education program. *International Journal of Education & the Arts*, 16(13), 1–25.
- Cahnmann-Taylor, M., & Siegesmund, R. (2008). *Arts-based research in education: Foundations for practice*. Routledge.
- Cowan, D. G. (2015). The empathic “gaze” and how to find it: Eye-“gaze” behaviour to expressions of emotion.
- Coutts, G., & de Eça, T. T. (2020). *Learning through art: International perspectives*.
- Danto, A. C. (2013). *Sanat nedir?* (Z. Baransel, Çev.). Sel Yayıncılık. (Orijinal eser 1964’te yayımlandı.)
- Davis, C. M. (1990). What is empathy, and can empathy be taught? *Physical Therapy*, 70(11), 707–711. <https://doi.org/10.1093/ptj/70.11.707>
- Dobbs, S. M. (1971). The problem of communication in art education: The need for a theory of description. *Studies in Art Education*, 12(2), 28–33.
- Efland, A. D. (1990). *Sanat eğitimi tarihi: Görsel sanatlar öğretiminde düşünsel ve sosyal eğilimler* (O. Taşkesen, Çev.). Hayalperest Yayın.
- Grosz, M. P., Lemp, J. M., Rammstedt, B., & Lechner, C. M. (2022). Personality change through arts education: A review and call for further research. *Perspectives on Psychological Science*, 17(2), 360–384.
- Güler, E. (2020). Görsel sanatlar eğitimi özel öğretim yöntemleri dersinde mikro öğretim uygulaması: Fenomenografik araştırma. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15(30), 482–507.
- Hood, B. M., Willen, J. D., & Driver, J. (1998). Adults’ eyes trigger shifts of visual attention in human infants. *Psychological Science*, 9(2), 131–134. <https://doi.org/10.1111/1467-9280.00024>
- İnce, M. (2022). “Gaze”/bakma/nazar ve göz atma. In S. Erişti (Ed.), *Görsel pedagoji* (ss. 171–195). Pegem Akademi Yayınları.
- Katırcı, M. D., & Erdal, G. (2020). Meslek yüksekokulları grafik tasarımı bölümlerinde estetik dersi incelemesi. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(2), 589–607.
- McNiff, S. (1998). *Art-based research*. Jessica Kingsley Publishers.
- Rockwell, N. (1943, February 20). *Freedom of Speech* [Resim]. The Four Freedoms serisi. https://en.wikipedia.org/wiki/File:%22Freedom_of_Speech%22_-_NARA_-_513536.jpg
- Rockwell, N. (1943, February 27). *Freedom of Worship* [Resim]. The Four Freedoms serisi. https://en.wikipedia.org/wiki/File:%22Freedom_of_Worship%22_-_NARA_-_513537.jpg
- Rockwell, N. (1943, March 6). *Freedom from Want* [Resim]. The Four Freedoms serisi. https://en.wikipedia.org/wiki/File:%22Freedom_From_Want%22_-_NARA_-_513539.jpg

- Rockwell, N. (1943, March 13). *Freedom from Fear* [Resim].
[https://en.wikipedia.org/wiki/Freedom_from_Fear_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Freedom_from_Fear_(painting))
- Şahin, E., & Taşkesen, S. (2023). Sanat eğitimi ve Picasso'nun yeniden yorumladığı tablolar üzerine bir söylem analizi (bir örnek çalışma). In F. Akça (Ed.), *Eğitim bilimlerinde araştırma ve değerlendirmeler* (ss. 223–264). Gece Kitaplığı.
- Şahin, E., & Taşkesen, S. (2024). Öğrencilerin yeniden yorumuyla Goya'nın 3 Mayıs 1808 tablosu. *Jia Journal*, 7(17).
- Tanır, A. K. (2019). Yurtdışında farklı kültür görmeyi deneyimlemiş öğrencilere yönelik bir uygulama örneği: Görsel kültür. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1(2), 239–259.
- Taşkesen, S. (2021). Sanat eğitimi ve “gaze” (bir örnek çalışma). In *Eğitim bilimlerinde araştırma ve değerlendirmeler – II*. Gece Kitaplığı.

EXTENDED ABSTRACT

Purpose

This study aims to enable undergraduate students in art education to empathize with artworks within the context of the "Gaze" approach. In this regard, the following sub-objectives were addressed:

What are the students' views on the process of empathizing with artworks within the context of the "Gaze" approach?

What are the characteristics of the students' visual interpretations created in line with their feelings of empathy through the "Gaze" approach?

Method

This research is an art-based qualitative study that aims to help undergraduate students studying art education at a faculty of education establish empathy with artworks through the "Gaze" approach. Art-based qualitative research is grounded in personal interpretation, focusing on experiences, intuition, and emotions, and relies on visual and tangible data. This method is particularly productive in the social sciences and can be applied across disciplines such as education, sociology, and psychology. It utilizes tools such as stage performances and paintings to explore human experiences. Art-based qualitative research connects different disciplines and offers a creative form of inquiry (Cahnmann-Taylor & Siegesmund, 2008; McNiff, 1998).

The research was designed using the art-based and practice-oriented "Gaze" approach. The concept of "Gaze" is not merely about focusing or looking at something; rather, it involves perceiving and emotionally connecting with what is seen. These emotions can be evoked by a visual object or a person, influencing the understanding of intent and meaning. "Gaze" functions as a fundamental cognitive mechanism that can direct individuals' attention toward a specific purpose (Hood, Willen & Driver, 1998). In this study, students were expected to establish empathy through their "Gaze" toward a visual artwork and to create new artistic interpretations based on that empathetic engagement.

Findings

The findings of the study indicate that students were able to develop empathetic connections with artworks through the "Gaze" approach. They demonstrated an increased awareness of the emotional and psychological dimensions of the images they observed. During the process, students reflected not only on the visual aspects of the artworks but also on the intentions, emotions, and

possible experiences of the subjects depicted. Moreover, the participants' visual interpretations revealed a deepened understanding of both self and others, showing that empathy can be effectively fostered through visual engagement and reflective art practices. The use of the "Gaze" approach encouraged students to question their own perspectives and to establish more profound connections between the viewer and the viewed.

Discussion

In the study titled *Empathy Through the Visual in Art Education Practices: A Research Based on the "Gaze" Approach*, research was conducted with nine students. The students were shown Norman Rockwell's *The Four Freedoms* and were asked to answer questions prepared in line with the "Gaze" approach. Afterwards, they were asked to select one of the artworks and redesign it by establishing empathy with one of the figures or objects in the selected piece. The first sub-purpose of the study was to examine students' views regarding their processes of establishing empathy with artworks within the context of the "Gaze" approach. Concerning Rockwell's *Freedom of Speech*, students predominantly perceived courage, self-confidence, and other positive emotions, and interpreted the scene as an environment for defending rights. Regarding *Freedom from Want*, they focused on feelings of happiness and evaluated the work as a positive visual. For *Freedom of Worship*, mainly sadness and remorse were reported, indicating the presence of negative emotions. As for *Freedom from Fear*, students experienced happiness and a positive emotional impression. Overall, the findings show that while a small number of negative emotions were noted, students predominantly experienced positive feelings as a result of the empathy they established through the visuals. Students were able to empathize with the images and generally expressed positive emotions. Similarly, Taşkesen (2021), in his study *Art Education and Gaze*, stated that students empathized with images and generated numerous ideas beyond what was visibly present. In the present study, students' views on empathy with artworks within the context of the "Gaze" approach revealed that they predominantly experienced positive emotions such as peace, calmness, and to a lesser extent love, compassion, happiness, and trust. Students' suggestions for redesigning the artworks—such as using different colors or altering the composition—mirror the findings of Başyurt and Taşkesen (2023), which indicated that students generally commented on the spatial composition they observed, and that these comments were similar to one another. Additionally, the fact that students presented ideas such as redesigning the artwork, altering space and composition, or adding various emotions or objects, and that they reflected their own interpretations and feelings onto their redesigned works, corresponds with the findings of Şahin and Taşkesen (2023), who stated that students expressed the presence of social messages in the artworks they interpreted. These studies, like the present study, demonstrate that students' empathy and discourse-based outputs reveal similar results. Regarding the second sub-purpose of the study—students' processes of interpreting artworks within the "Gaze" framework—it was found that all students who interpreted *Freedom of Speech* made spatial changes and created designs containing messages. *Freedom from Want* was not selected by any student. Designs made for *Freedom of Worship* showed spatial changes and a heavy use of symbols. For *Freedom from Fear*, spatial and figural changes were made to enhance the warmth and sense of tranquility of the environment. The changes made by students while interpreting artworks were shaped around color, space, figures, and narrative elements, grounded in their empathetic engagement and emotional responses. As a result, it was observed that students internalized and interpreted Norman Rockwell's artworks, successfully completing the tasks by empathizing with the emotions conveyed in the paintings. Throughout this process, students appeared to work within the limits of their artistic skills while striving to produce their own artworks. In this context, Dobbs (1971), in *The Problem of Communication in Art Education: The Need for a Theory of Description*, emphasized that communication is the primary need for successful work in art education. Differences in objects with which students empathized within the communication process resulted in varied findings regarding empathy-building processes, which is one of the study's sub-purposes. The findings suggest that empathy through art differs according to students' personalities and is interpreted through the lens of their individual traits. This aligns with Grosz et al. (2022), whose study *Personality Change through Arts Education: A Review and Call for Further Research* revealed

that arts education can influence personality, enhance empathy, and foster respect and understanding. The results further align with Tanır's (2019) article *An Application Example for Students with Experience of Seeing Different Cultures Abroad: Visual Culture*, which highlights that students' evolving perspectives reflect the development of critical and emotional perception. Moreover, these findings show similarities with Coutts and Eça's (2020) *Learning Through Art: International Perspectives*, which suggests that perspectives formed through artistic production are influenced by different cultural contexts. In this study, which set out with the idea of establishing empathy through "Gaze," students explored the deeper meanings of artworks through guided looking and expressed their emotions by creating their own designs. The processes of planning and constructing original works were simultaneously challenging and enjoyable, yielding significant cognitive benefits—paralleling the findings of Başyurt and Taşkesen (2023). Ambiguities encountered during the design process gradually gained meaning through inquiry. Similarly, the findings correspond with Gencer and Taşkesen's (2022) article *An Examination of the Processes of Students Receiving Art Education in Studio Courses (An Example Study Related to "Gaze")*, which highlights how students' perspectives gained significance through the production of original artworks. As in Başyurt and Taşkesen's (2022) study on artistic creation processes, students in the present study developed artworks reflecting their emotions and perspectives on striking themes based on their chosen compositions. Additionally, Şahin and Taşkesen (2024) emphasized that reinterpretation in painting is a frequently used method, and that similarities and differences are natural outcomes of such processes. Factors such as students' abilities and emotional states play significant roles in their creative processes, paralleling Baş and Kaptan's (2019) study *The Artistic Creation Processes of Art Education Students*.

Conclusion and Recommendations

In conclusion, within the study titled *Empathy Through the Visual in Art Education Practices: A Research Based on the "Gaze" Approach*, students answered questions designed according to the "Gaze" approach while examining Norman Rockwell's *The Four Freedoms* series. In the second stage, students selected one of the artworks and reinterpreted it by empathizing with a chosen figure or object within the piece. The students' views regarding their empathy-building processes with the artwork in the context of the "Gaze" approach were analyzed, and it was observed that they generally experienced positive emotions toward Rockwell's visuals. In their art interpretation processes, the changes they made—guided by the feelings formed through empathy—were shaped around elements such as color, space, figure, and narrative. As a result, the students successfully completed the study by internalizing and reinterpreting Norman Rockwell's works through empathy, and by reflecting their interpretations within the artworks they produced. This research demonstrates the impact of education on the concept of empathy, a value increasingly lacking in today's world. Through art education, empathy becomes something that can be expressed in a tangible form. Thus, it is evident that the values we feel are fading can be strengthened through Education and Educators.

19/10/2025

26/12/2025

<http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.87860>

Haşim VAPUR¹

Yavuz ŞEN²

Analysis of Music Literacy Levels of Preschool Teachers³

Abstract

This study examines the music literacy levels of preschool teachers. In line with this purpose, it is considered that assessing the music literacy levels of preschool teachers concerning diverse factors is crucial for enhancing the quality of the instruction provided. The study was conducted based on a descriptive cross-sectional design, one of the quantitative research models. A total of 149 preschool teachers, who work in the urban and rural areas of Ağrı, Ardahan, Iğdır, and Kars provinces, constituted the study group of the research. The instruments used for data collection were the “Music Literacy Scale to Preschool and Elementary School Education Department” and a personal information form. The results showed that the music literacy of preschool teachers was at a moderate level. Demographically, the variables of gender, employment province, age, and the number of semesters that included music education in the undergraduate program did not make a statistically significant difference, but significant differences were found in taking extracurricular music education beyond the undergraduate program, adequacy of music education received in the undergraduate program, receiving a music certificate during or after the undergraduate program, and seniority.

Keywords: Music education, music literacy, preschool education, teacher.

Okul Öncesi Öğretmenlerinin Müzik Okuryazarlık Düzeylerinin İncelenmesi

Özet

Bu çalışmada okul öncesi öğretmenlerinin müzik okuryazarlık düzeylerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda okul öncesi öğretmenlerinin müzik okuryazarlık düzeylerinin çeşitli değişkenlere göre hangi seviyede olduğunun belirlenmesinin verilen eğitimin niteliği açısından önem taşıdığı düşünülmektedir. Araştırma nicel araştırma desenlerinden betimsel kesitsel tasarım modeli esas alınarak yürütülmüştür. Çalışma grubunu Ağrı, Ardahan, Iğdır ve Kars il merkez ve merkez köylerinde görev yapmakta olan 149 okul öncesi öğretmeni oluşturmaktadır. Araştırmanın veri toplama aracı olarak “Okul Öncesi ve Sınıf Eğitimi Ana Bilim Dallarına Yönelik Müzik Okuryazarlığı Ölçeği” ve kişisel bilgi formu kullanılmıştır. Araştırma sonucunda okul öncesi öğretmenlerinin müzik okuryazarlık düzeyinin orta düzeyde olduğu tespit edilmiştir. Demografik özelliklere göre istatistiksel açıdan okul öncesi öğretmenlerinin cinsiyet,

¹ Atatürk University, Institute of Educational Sciences, Department of Fine Arts Education, Department of Music Education PhD Student, vapur2017@gmail.com, Orcid: 0000-0002-5338-7988

² Assoc. Prof. Dr., Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Musicology, yavuzsen@atauni.edu.tr, Orcid: 0000-0003-0042-4295

³ This study was originated from a part of the master’s thesis entitled “A Comparative Analysis of Music Literacy Levels of Preschool and Classroom Teachers” carried out by the first author under the supervision of the second author. (CoHE) Thesis Database (Publication No. 779944).

çalışılan il, yaş, lisans eğitiminde alınan müzik eğitimi dönem sayısı değişkenlerinin anlamlı bir fark oluşturmadığı, lisans harici müzik eğitimi alma durumu, lisans döneminde verilen müzik eğitiminin yeterliği, lisans süreci veya sonrası müzik sertifikası alma durumu, kıdem değişkenlerine göre ise aralarında anlamlı bir fark olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, müzik okuryazarlığı, okul öncesi eğitim, öğretmen.

INTRODUCTION

Music is a sensory domain that integrates sounds in harmony and enriches our inner world through melodic and rhythmic expressions. Music, at the same time, possesses a systematic and organized structure shaped by various rules. Understanding and interpreting music require a certain level of musical culture with conscious engagement, and its performance further demands sufficient domain-specific knowledge. In other words, the notes regarded as the alphabet of music, the signs, symbols, and marks that represent sounds, constitute the core components of music literacy. Within this framework, music is performed through these unique tools. Achieving this requires learning numerous concepts, such as the staves, notes, clefs, and accidentals, and being able to transfer this knowledge into practice through specific musical skills. Individuals who can comprehend, apply, and perform these concepts may be defined as musically literate. Being considered musically literate requires understanding musical concepts and terminology and possessing the ability to apply them effectively.

In Türkiye, music education is provided by both public institutions and private arts centers. Compulsory music education begins at the primary level and extends through the university stage. Through a progressively structured curriculum that advances from primary to more advanced levels, the aim is to develop students' music literacy within both national and global contexts.

The music literacy levels of preschool teachers, which form the basis of this study, are shaped by the knowledge acquired during their compulsory education, the experiences gained through extracurricular musical activities, and, most importantly, the instruction received within their undergraduate professional training. Preschool teachers are expected to apply the musical knowledge acquired during their undergraduate program in their professional career, in alignment with the objectives and learning outcomes specified by the Ministry of National Education for the music curriculum.

According to the undergraduate curriculum for preschool teacher education established by the Council of Higher Education, the course titled "Music Education" is scheduled in the fifth semester for one hour of theory and two hours of practice per week, totaling three hours. In the sixth semester, it is arranged for two hours of theory and two hours of practice per week, totaling four hours. Course titles (e.g., Music Education in Early Childhood) and weekly hours may vary depending on the instructional plans of universities.

This course aims to equip students with fundamental knowledge and skills specific to early childhood music education through various musical activities. The course covers topics such as the role of music in education, the musical development of children aged 0–8, an introduction to musical genres and instruments, basic solfege training, healthy voice use and vocal techniques, and the analysis and instructional methods of children's songs. In addition to these subjects, the course also addresses how to create appropriate environments and materials for music education in early childhood settings, as well as different pedagogical approaches to music education (The Council of Higher Education [CoHE], n.d.).

Although preschool education in Türkiye is not a compulsory stage of formal education, the number of enrolled children has increased noticeably in recent years. "While the number of

preschools was around ten thousand in 2010, it approached eighteen thousand by 2025” (Ministry of National Education [MoNE], 2020; MoNE, 2025). These figures can be considered significant developments in national education policies regarding early childhood education.

The preschool period is an educational stage in which children acquire essential life skills and are prepared for primary school. In addition to knowledge and abilities that children will use in their daily lives, this stage includes courses related to the arts, such as music, dance, drama, and visual arts. These subjects not only support children’s academic development but also assist them cultivate a positive attitude toward the arts and explore their interests and talents (Şen, 2016).

While children’s physical development progresses naturally by itself, their musical development emerges through intentional and systematic instruction that aligns with their individual capacities. The rapid and long-lasting nature of learning at an early age ensures that music education provided during the preschool years plays a significant role in fostering accurate, high-quality, and aesthetically grounded listening, singing, and playing skills in later stages of life (Oğul, 2009). Moreover, many early childhood education specialists agree that music education supports children’s conceptual development, enhances language skills, strengthens both gross and fine motor abilities, promotes social interaction, and contributes to cooperation in group-based activities (Sams, 1989). The teacher’s role is therefore crucial in ensuring that music education and musical activities in the preschool period are carried out effectively and efficiently (Şen, 2016). To implement the curriculum in line with the intended goals and learning outcomes, preschool teachers must possess adequate knowledge and competencies in early childhood music education.

According to Aşıcı (2009), literacy refers to an individual’s ability to engage in reading and writing processes that enable them to assign meaning to objects and events in their environment. The concept of literacy is broad, and each discipline possesses its own specialized language. Fields such as arts literacy, media literacy, and statistical literacy, for example, have specialized terminology that requires a particular level of knowledge, experience, and practice. Based on this perspective, “literacy refers to psychological constructs comprising both factual knowledge and ability components, which are developed culturally within a given social context” (Csikos & Dohany, 2016, p.3).

Music literacy refers to the body of knowledge and skills sufficiently acquired, which enable individuals to apply field-specific knowledge, depending on the type of music education (Afacan & Şentürk, 2016). In this regard, musically literate individuals can be defined as those who can recognize common musical concepts and employ them effectively in practical contexts (Levinson, 1990). Being musically literate requires proficiency to read and comprehend musical texts and put them into performance. “Music literacy arises from an efficient integration of decoding and motor response; therefore, reading and interpreting musical symbols involve a multilayered set of operations” (Gudmundsdottir, 2010, p.332). Considering creative processes such as role modeling, demonstrating, writing, and composing, music literacy can be viewed as more complex than language literacy (Bartel, 2006). However, it is also worth noting that both forms of literacy are built upon similar cognitive foundations and develop in parallel (Mills & McPherson, 2017).

Music literacy is a key factor that directly shapes individuals’ musical preferences and attitudes. Music knowledge acquired through a structured learning process facilitates the development of more deliberate musical choices and fosters a critical perspective toward music (Botstein, 1992). The process of constructing meaning in music involves the use of elements such as form, symbols, and notation, as well as the integration of verbal knowledge into the learning process. In this context, music literacy constitutes a significant component of both cultural understanding and universal knowledge (Levinson, 1990). Consequently, music literacy contributes to the transmission of universal values and plays a vital role in preserving cultural heritage.

Becoming musically literate requires considerable effort, and the literacy levels may vary depending on an individual's abilities, interests, and working conditions. This process can be conceptualized as perceiving music, comprehending and using technical knowledge, and applying the fundamental values of music within specific processes. In general terms, music literacy encompasses all aspects of methods and techniques, practical competencies, and theoretical knowledge; it determines the level of one's musical proficiency. According to Gudmundsdottir (2010, p.335), "Rhythmic knowledge is crucial for advanced music literacy. A proper comprehension of meter and beat patterns constitutes the foundation of music literacy. The other music knowledge is constructed on this basis." Theorists such as Edwin Gordon, Jacques Dalcroze, Zoltán Kodály, and Carl Orff sought to enhance the effectiveness of music learning through the pedagogical approaches they developed. These approaches, which vary according to learners' age, proficiency level, and learning styles, make significant contributions to the development of music literacy (Miller, 2009).

A review of the literature on music literacy reveals that Arslan (2010) devised a music literacy assessment instrument for primary school graduates and administered it to a sample of students who completed primary education. Afacan and Şentürk (2016) developed a musical literacy scale to determine the music literacy levels of classroom and preschool teachers. Mentiş-Köksoy (2018) examined the music literacy levels of primary school preservice teachers. Çimen (2018) investigated the music literacy levels of secondary school graduate students. Ö. Kaya (2022) analyzed the impact of the cooperative learning method on the self-efficacy, achievement, and music literacy of preschool teacher candidates in music courses. Ö. D. Kaya (2022) conducted a study to assess the music literacy levels of preschool teachers.

Considering the international studies on music literacy, Gudmundsdottir (2010) searched for up-to-date information related to music reading acquisition and music literacy. Miller (2009) examined music education on the basis of language literacy, as well as the relationship between language and music literacy. Levinson (1990) conducted a study analyzing cultural and musical literacy in a parallel structure. Csikos and Dohany (2016) conducted a distinctive study exploring the links between music literacy and educational backgrounds. Waller (2010) highlighted the significance of language literacy in music literacy. McCusker (2001) investigated how young children display musical behaviors in the classroom environment and observed that they applied their own strategies to the musical challenges they faced, so their music literacy improved. Evans (2013) conducted a study to explore the impacts of using popular songs on children's development and on improving the music literacy of 5th and 6th grade students.

Purpose of the Study

This research aims to explore the music literacy levels of preschool teachers. In line with this aim, it is thought that assessing the music literacy levels of preschool teachers across various variables is significant for the quality of preschool education, which is the initial step of primary education.

Problem of the Study

The problem statement of the study was formulated as "What is the music literacy level of preschool teachers?" In line with the main question of the study, answers were sought to the following questions by examining whether the music literacy of the study group varied across different factors: What is the music literacy level of preschool teachers? Do preschool teachers' music literacy levels differ according to demographic variables and various factors?

METHODS

This study employed a descriptive cross-sectional design, which is a quantitative research approach, to determine the music literacy levels of preschool teachers. “Descriptive research designs aim to identify a phenomenon as it exists and to describe it in as much detail as possible” (Büyüköztürk et al., 2023, p.22). “Cross-sectional designs are among the quantitative research types that aim to reveal the current situation by collecting data within a specific time frame” (Creswell, 2017, p.157). This design was selected because it enables both the description of teachers’ music literacy levels at a given point in time and the examination of whether these levels vary according to demographic and educational variables.

Participants

The study group was formed using criterion sampling in accordance with the purpose of the research. Criterion sampling is a type of purposive sampling that involves examining individuals or situations that meet predetermined conditions (Yıldırım & Şimşek, 2013). The study sample consists of 149 preschool teachers working in the TRA2 region (Ağrı, Ardahan, Iğdır, and Kars) during the 2021-2022 academic year. The TRA2 region is an area formed by the Serhat Development Agency (SERKA) in line with the shared development goals of provinces that possess similar geographical, economic, and socio-cultural characteristics. The region’s development-related activities are carried out by this agency (SERKA, 2022).

Table 1. Demographic and Descriptive Characteristics of Preschool Teachers

Variable	Category	N	%
Gender	Male	7	4.7
	Female	142	95.3
	Total	149	100.0
Age	Between 20-24	15	10.0
	Between 25-29	59	39.6
	Between 30-34	41	27.6
	Between 35-39	18	12.1
	40 and above	16	10.7
Employment Province	Ağrı	19	12.8
	Ardahan	14	9.4
	Iğdır	55	36.9
	Kars	61	40.9
Seniority	1-4 years	70	47.0
	5-9 years	34	22.8
	10-14 years	34	22.8
	15 years and above	11	7.4
The Number of Semesters that Included Music Education in the Undergraduate Program	1 Semester	48	32.3
	2 Semesters	96	64.4
	3 Semesters and above	2	1.3
	No semesters	3	2.0
Adequacy of Music Education Received in the Undergraduate Program	Adequate	20	13.4
	Inadequate	129	86.6
Receiving Extracurricular Music Education Beyond the Undergraduate Program	Yes	38	25.5
	No	111	74.5
Receiving a Basic Music Education Certificate	Yes	16	10.7
	No	133	89.3

As Table 1 shows, 149 preschool teachers participated in the study. Only 4.7% of them were male, and 95.3% were female, indicating a higher proportion of female teachers. Regarding the distribution of teachers by age variable, 10.0% of them were in the 20-24 age group, 39.6% were in

the 25-29 age group, 27.6% were in the 30-34 age group, 12.1% were in the 35-39 age group, and 10.7% were 40 years old and above, indicating that the teachers were predominantly in the 25-29 age group.

The distribution of teachers across employment provinces was as follows: 12.8% Ağrı, 9.4% Ardahan, 36.9% Iğdır, and 40.9% Kars. Regarding seniority, 47.0% had 1-4 years, 22.8% had 5-9 years, 22.8% had 10-14 years, and 7.4% had 15 years or more experience, so the distribution was more intense in the range of 1-4 years. Considering the number of semesters that included music education in the undergraduate program, 32.3% received music education in 1 semester, 64.4% in 2 semesters, 1.3% in more than 2 semesters, and 2.0% did not receive music education. While 13.4% of them found these lessons adequate, 86.6% of them held the opposite view. Moreover, 25.5% of them received additional music education beyond their undergraduate program, and 74.5% did not. Only 10.7% of the participants completed a certified basic music education program, and 89.3% did not acquire such a credential.

Data Collection Tools

In this study, the *Music Literacy Scale to Preschool and Elementary School Education Department* developed by Afacan and Şentürk (2016) was employed. The scale consists of 32 items rated on a five-point Likert type scale and exhibits a five factor structure. It was originally developed using data obtained from pre-service teachers enrolled in Preschool Education and Elementary Education programs. Exploratory Factor Analysis (EFA) was conducted to examine the construct validity of the scale ($KMO = .841$; $p < .01$) and revealed a five-factor structure explaining 52.096% of the total variance. The five factors were labeled as follows: 1. *Skill of Identifying and Applying the Terms in Children's Songs* (items 1, 2, 3, 4, 5, 6, 12, 15, 16, 17), 2. *Skill of Knowing and Using the Methods and Techniques in Songs* (items 13, 14, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 30), 3. *Skill of Perceiving Music and Using Voice* (items 7, 8, 9, 10, 11), 4. *Knowledge of Educational Music Repertoire* (items 18, 19, 20, 31, 32), and 5. *Orff Method Knowledge and Orff Instruments Practice Skill* (items 26, 27, 29). The internal consistency reliability of the scale, assessed using Cronbach's alpha coefficient, was reported in the original study as $\alpha = .904$ for the overall scale, while the reliability coefficients of the subscales ranged between $\alpha = .713$ and $\alpha = .859$. In addition, a personal information form was administered to collect demographic data.

Data Analysis

The research data were coded and analyzed using the Statistical Package for the Social Sciences (SPSS) software. To determine the music literacy levels of preschool teachers, the distributions of the responses to the scale items, prepared under a 5-point Likert scale, were obtained using the frequency (f) and percentage (%) analysis. This analysis revealed the clusters, and the data were interpreted accordingly. Moreover, to assess the music literacy levels of the teachers, the arithmetic means of each item, the scale-weighted item arithmetic means, and the factor-based item arithmetic means were calculated, and the values obtained were tabulated to show the music literacy levels. Accordingly, to examine the effect of demographic variables on the mean scores, hypotheses were tested according to a significance level of .05 and a confidence interval of 95%. A *p-value* obtained in the tests greater than .05 meant that the null hypothesis was true and there was no difference among the scores. A *p-value* less than .05 meant that the research hypothesis was true and there was a difference among the scores. Since the sample size was $N > 30$, the Kolmogorov-Smirnov normality test was conducted to select the appropriate statistical test for examining the effect of demographic variables on music literacy levels.

"Parametric" tests are used to analyze data that follow a normal distribution, while "non-parametric" tests are used to analyze data that do not follow a normal distribution in hypothesis testing. As a result of the Kolmogorov-Smirnov test of normality, it was determined that the data were not normally distributed on the basis of the general average of the items, factors, and scale

items ($p < .05$). In this direction, non-parametric tests were used in the statistical analysis. The *Mann-Whitney U* test, a non-parametric test for comparing the scores of two groups, was utilized to investigate the effect of demographic variables such as gender, receiving additional music education beyond the undergraduate program, and receiving a music certificate during or after undergraduate program on music literacy levels. The *Mann-Whitney U* test is used to process the data on the ordinal scale and to rank all the data to be compared independently of the groups in ascending order (Can, 2017). To test the differences in music literacy levels according to demographic variables such as employment province, age, seniority, and the number of semesters that included music education in the undergraduate program, the *Kruskal-Wallis H* test was applied. This test, which is one of the non-parametric tests, is used to compare the scores of more than two groups.

Validity and Reliability

In the present study, validity and reliability analyses were conducted again to determine whether the scale retained its psychometric properties. The findings indicated consistency with the original study and revealed higher reliability coefficients. Cronbach's alpha values were calculated as $\alpha = .964$ for the total scale, and $\alpha = .935, .903, .866, .846$, and $.923$ for the first through fifth factors, respectively. These results indicate that the scale demonstrates high reliability both at the item level and at the scale level, confirming that it remains a highly reliable measurement tool.

Ethical Approvals for Research

This study received ethical approval from the Atatürk University Social and Human Sciences Ethics Committee/Fine Arts Unit Ethics Committee Presidency, as evidenced by document number 10/1, dated 13.10.2021. Additionally, the Ministry of National Education General Directorate of Basic Education granted an accreditation, numbered E-70297673-605.01-50347393, dated 25.05.2022.

FINDINGS

Table 2 presents the factor-based averages and overall mean scores of the preschool teachers' music literacy levels, which are the findings regarding the research question.

Table 2. Music Literacy Levels of Preschool Teachers

Factors	$\bar{x}$
1 st Factor (Skill of identifying and applying the terms in children's songs)	3.0007
2 nd Factor (Skill of knowing and using the methods and techniques in songs)	3.5168
3 rd Factor (Skill of perceiving music and using voice)	3.3154
4 th Factor (Knowledge on educational music repertoire)	2.6443
5 th Factor (Orff method knowledge and orff instruments practice skill)	3.2774
Overall mean	3.1653

Table 2 shows the music literacy mean scores of the preschool teachers who participated in the study on the basis of factors. It was found that the 1st factor was moderate ($\bar{x} = 3.0007$), the 2nd factor was high ($\bar{x} = 3.5168$), the 3rd factor was moderate ($\bar{x} = 3.3154$), the 4th factor was moderate ($\bar{x} = 2.6443$), the 5th factor was moderate ($\bar{x} = 3.2774$), and the general level was moderate ($\bar{x} = 3.1653$).

Within the framework of the main problem of the research, the findings regarding the items, factors and the general average are shown in tables. Regarding the "gender" variable no significant difference was found on the basis of items and factors ($p > .05$), as well as the general average scores ($U = 447.000, p = .654 > .05$).

Table 3. The Differences in the Music Literacy Levels of Preschool Teachers by Age Variable

Items and Factors	Age	N	$\bar{x}$	Mean Rank	df	χ^2	p
5	btw 20-24	15	4.00	103.93	4	9.535	.049
	btw 25-29	59	3.24	73.03			
	btw 30-34	41	3.27	75.02			
	btw 35-39	18	3.06	63.19			
	40 and above	16	3.00	68.34			
22	btw 20-24	15	3.67	100.40	4	10.004	.040
	btw 25-29	59	3.15	75.88			
	btw 30-34	41	3.12	76.17			
	btw 35-39	18	2.78	58.44			
	40 and above	16	2.88	63.56			
23	btw 20-24	15	3.80	99.20	4	9.904	.042
	btw 25-29	59	3.32	75.74			
	btw 30-34	41	3.29	76.99			
	btw 35-39	18	2.94	58.39			
	40 and above	16	3.06	63.19			
26	btw 20-24	15	3.47	80.67	4	14.820	.005
	btw 25-29	59	3.76	88.28			
	btw 30-34	41	3.22	69.50			
	btw 35-39	18	2.94	57.67			
	40 and above	16	2.75	54.31			
5 th Factor	btw 20-24	15	3.4667	85.13	4	12.367	.015
	btw 25-29	59	3.5650	85.53			
	btw 30-34	41	3.1951	73.16			
	btw 35-39	18	2.8704	54.81			
	40 and above	16	2.7083	54.09			
Overall Mean	btw 20-24	15	3.4813	97.10	4	7.350	.119
	btw 25-29	59	3.1849	75.93			
	btw 30-34	41	3.1639	76.70			
	btw 35-39	18	3.0069	60.22			
	40 and above	16	2.9785	63.13			

The examination of the “age” variable in relation to the items and factors revealed significant differences in items 5, 22, 23, and 26 ($p < .05$) and in the 5th factor ($\chi^2_{24} = 12.367$, $p = .015 < .05$). However, age did not have a significant effect on the overall mean scores ($\chi^2_4 = 7.350$, $p = .119 > .05$).

Based on the analysis of the mean scores and mean rank scores of the *Orff Method Knowledge and Orff Instruments Practice Skill (5th Factor)*, the age group 25-29 showed a significant difference from the other age groups. The music literacy level of preschool teachers was the lowest for the age group of 40 and above ($MR_{40 \text{ and above}} = 54.09$, $\bar{x} = 2.7083$), and the highest for the age group of 25-29 ($MR_{25-29} = 85.53$, $\bar{x} = 3.5650$). Preschool teachers in the 25-29 age group have higher levels of music literacy compared to those in other age groups. The lowest level was observed among teachers aged 40 and above.

Analysis of Music Literacy Levels of Preschool Teachers

According to the results, the variable of “employment province” did not make a significant difference based on the items and factors ($p > .05$), as well as on the general average scores ($\chi^2_{23} = .864, p = .834 > .05$).

Table 4. The Differences in the Music Literacy Levels of Preschool Teachers by Seniority Variable

Items and Factors	Seniority	N	$\bar{x}$	Mean Rank	df	χ^2	p
1	1-4 years	70	3.31	81.76	3	8.435	.038
	5-9 years	34	3.09	73.37			
	10-14 years	34	2.71	58.40			
	15 years and above	11	3.45	88.32			
6	1-4 years	70	2.80	79.84	3	8.938	.030
	5-9 years	34	2.76	78.72			
	10-14 years	34	2.26	56.94			
	15 years and above	11	3.00	88.50			
13	1-4 years	70	3.94	74.63	3	8.189	.042
	5-9 years	34	3.91	76.84			
	10-14 years	34	3.62	65.10			
	15 years and above	11	4.45	102.27			
14	1-4 years	70	3.80	80.94	3	9.641	.022
	5-9 years	34	3.59	71.47			
	10-14 years	34	3.24	60.13			
	15 years and above	11	4.09	94.05			
26	1-4 years	70	3.70	86.77	3	12.378	.006
	5-9 years	34	3.26	70.46			
	10-14 years	34	2.94	60.01			
	15 years and above	11	3.00	60.45			
27	1-4 years	70	3.30	86.21	3	11.125	.011
	5-9 years	34	2.82	69.35			
	10-14 years	34	2.53	58.29			
	15 years and above	11	2.91	72.77			
29	1-4 years	70	3.71	83.25	3	7.847	.049
	5-9 years	34	3.41	72.76			
	10-14 years	34	3.00	59.56			
	15 years and above	11	3.55	77.14			
31	1-4 years	70	2.83	84.00	3	9.344	.025
	5-9 years	34	2.47	69.69			
	10-14 years	34	2.24	59.12			
	15 years and above	11	2.73	83.23			
32	1-4 years	70	3.30	82.89	3	10.435	.015
	5-9 years	34	3.09	71.40			
	10-14 years	34	2.71	57.66			
	15 years and above	11	3.45	89.55			
1 st Factor	1-4 years	70	3.1243	80.80	3	8.704	.033
	5-9 years	34	3.0118	78.68			

Analysis of Music Literacy Levels of Preschool Teachers

	10-14 years	34	2.6735	56.06			
	15 years and above	11	3.1909	85.27			
5 th Factor	1-4 years	70	3.5714	86.99	3	12.080	.007
	5-9 years	34	3.1667	69.25			
	10-14 years	34	2.8235	57.25			
	15 years and above	11	3.1515	71.36			
Overall Mean	1-4 years	70	3.2786	81.56	3	8.383	.039
	5-9 years	34	3.1627	78.82			
	10-14 years	34	2.9118	56.29			
	15 years and above	11	3.2358	79.23			

The evaluation of the “seniority” variable based on the items and factors demonstrated that there were significant differences in items 1, 6, 13, 14, 26, 27, 29, 31, and 32 ($p < .05$). Likewise, the 1st factor ($\chi^2_{23} = 8.704$, $p = .033 < .05$), the 5th factor ($\chi^2_{23} = 12.080$, $p = .007 < .05$), and the overall mean scores ($\chi^2_{23} = 8.383$, $p = .039 < .05$) differed significantly.

The factor-based assessment of the *Skill of Identifying and Applying the Terms in Children’s Songs (1st Factor)* confirmed that the seniority group of 15 years and above differed significantly from the other seniority groups. While the preschool teachers with 10-14 years of seniority had the lowest music literacy ($MR_{10-14 \text{ years}} = 56.06$, $\bar{x} = 2.6735$), those with 15 years and above seniority had the highest music literacy levels ($MR_{15 \text{ years and above}} = 85.27$, $\bar{x} = 3.1909$).

When examining the data related to the factor of *Orff Method Knowledge and Orff Instruments Practice Skill (5th Factor)*, a significant difference was found between 1-4 years of seniority and other seniority groups. The lowest level of music literacy was observed among teachers with 10-14 years of experience ($MR_{10-14 \text{ years}} = 57.25$, $\bar{x} = 2.8235$), while the highest level of music literacy was exhibited by teachers with 1-4 years of seniority ($MR_{1-4 \text{ years}} = 86.99$, $\bar{x} = 3.5714$).

The results on the general music literacy levels of preschool teachers concerning their seniority indicated a significant difference between teachers with 1-4 years of seniority and those in other seniority groups. The lowest level of music literacy was observed among teachers with 10-14 years of seniority ($MR_{10-14 \text{ years}} = 56.29$, $\bar{x} = 2.9118$), while the highest level of music literacy was attained by teachers with 1-4 years of seniority ($MR_{1-4 \text{ years}} = 81.56$, $\bar{x} = 3.2786$). Preschool teachers with 1-4 years of seniority exhibit higher levels of music literacy compared to those in other seniority groups; the lowest music literacy level was identified among teachers with 10-14 years of seniority.

Table 5. The Differences in the Music Literacy Levels of Preschool Teachers by the Adequacy of Music Education Received in the Undergraduate Program

Items and Factors	Music Lesson Adequacy	N	$\bar{x}$	Mean Rank	Sum of Ranks	U	p
2	Adequate	20	3.75	97.15	1943.00	847.000	.010
	Inadequate	129	3.10	71.57	9232.00		
4	Adequate	20	3.55	94.53	1890.50	899.500	.024
	Inadequate	129	2.95	71.97	9284.50		
8	Adequate	20	4.05	91.63	1832.50	957.500	.045
	Inadequate	129	3.57	72.42	9342.50		
11	Adequate	20	4.00	100.00	2000.00	790.000	.003
	Inadequate	129	3.29	71.12	9175.00		
12	Adequate	20	3.10	92.98	1859.50	930.500	.037
	Inadequate	129	2.50	72.21	9315.50		

Analysis of Music Literacy Levels of Preschool Teachers

14	Adequate	20	3.95	90.83	1816.50	973.500	.049
	Inadequate	129	3.60	72.55	9358.50		
16	Adequate	20	3.20	94.45	1889.00	901.000	.023
	Inadequate	129	2.64	71.98	9286.00		
19	Adequate	20	3.25	94.98	1899.50	890.500	.021
	Inadequate	129	2.64	71.90	9275.50		
22	Adequate	20	3.70	99.45	1989.00	801.000	.004
	Inadequate	129	3.03	71.21	9186.00		
23	Adequate	20	3.90	101.38	2027.50	762.500	.002
	Inadequate	129	3.19	70.91	9147.50		
24	Adequate	20	3.60	100.35	2007.00	783.000	.003
	Inadequate	129	2.87	71.07	9168.00		
26	Adequate	20	3.95	95.85	1917.00	873.000	.013
	Inadequate	129	3.29	71.77	9258.00		
27	Adequate	20	3.55	95.28	1905.50	884.500	.020
	Inadequate	129	2.90	71.86	9269.50		
28	Adequate	20	4.50	97.50	1950.00	840.000	.004
	Inadequate	129	4.00	71.51	9225.00		
29	Adequate	20	4.10	99.35	1987.00	803.000	.004
	Inadequate	129	3.37	71.22	9188.00		
30	Adequate	20	4.15	98.40	1968.00	822.000	.004
	Inadequate	129	3.54	71.37	9207.00		
31	Adequate	20	3.10	94.75	1895.00	895.000	.022
	Inadequate	129	2.53	71.94	9280.00		
1 st Factor	Adequate	20	3.4250	95.40	1908.00	882.000	.023
	Inadequate	129	2.9349	71.84	9267.00		
2 nd Factor	Adequate	20	3.9667	104.18	2083.50	706.500	.001
	Inadequate	129	3.4470	70.48	9091.50		
4 th Factor	Adequate	20	3.0100	94.58	1891.50	898.500	.029
	Inadequate	129	2.5876	71.97	9283.50		
5 th Factor	Adequate	20	3.8667	98.78	1975.50	814.500	.007
	Inadequate	129	3.1860	71.31	9199.50		
Overall Mean	Adequate	20	3.5922	99.38	1987.50	802.500	.007
	Inadequate	129	3.0991	71.22	9187.50		

The analysis of the differences pertaining to the variable of “the number of semesters that included music education in the undergraduate program” showed that there was no significant difference based on the items and factors ($p > .05$), and this variable did not have a significant effect on the overall mean scores ($\chi^2_{23} = 1.579$, $p = .664 > .05$).

The data evaluation of the variable “adequacy of music education received in the undergraduate program” revealed a significant difference in items 2, 4, 8, 11, 12, 14, 16, 19, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, and 31 ($p < .05$). In addition, the 1st factor ($U = 882.000$, $p = .023 < .05$), the 2nd factor ($U = 706.500$, $p = .001 < .05$), the 4th factor ($U = 898.500$, $p = .029 < .05$), the 5th factor ($U = 814.500$, $p = .007 < .05$) and the overall mean scores differed significantly.

The mean scores, mean rank scores, and sum of ranks in the factor of *Skill of Identifying and Applying the Terms in Children's Songs (1st Factor)* ($MR_{Adequate} = 95.40$, $\bar{x} = 3.4250$, $SR_{Adequate} = 1908.00$ and $MR_{Inadequate} = 71.84$, $\bar{x} = 2.9349$, $SR_{Inadequate} = 9267.00$) were calculated, showing that higher levels of music literacy were associated with teachers who considered themselves proficient.

The data related to the factor of *Skill of Knowing and Using the Methods and Techniques in Songs (2nd Factor)* ($MR_{Adequate} = 104.18$, $\bar{x} = 3.9667$, $SR_{Adequate} = 2083.50$ and $MR_{Inadequate} = 70.48$, $\bar{x}$

= 3.4470, $SR_{\text{Inadequate}} = 9091.50$) were examined and the results indicated that the teachers who perceived themselves as proficient had higher levels of music literacy.

The examination of the data related to the factor of *Knowledge of Educational Music Repertoire (4th Factor)* ($MR_{\text{Adequate}} = 94.58$, $\bar{x} = 3.0100$, $SR_{\text{Adequate}} = 1891.50$ and $MR_{\text{Inadequate}} = 71.7$, $\bar{x} = 2.5876$, $SR_{\text{Inadequate}} = 9283.50$) demonstrated that music literacy levels increased with teachers' self-perception of proficiency.

The data analysis regarding the factor of *Orff Method Knowledge and Orff Instruments Practice Skill (5th Factor)* ($MR_{\text{Adequate}} = 98.78$, $\bar{x} = 3.8667$, $SR_{\text{Adequate}} = 1975.50$ and $MR_{\text{Inadequate}} = 71.31$, $\bar{x} = 3.1860$, $SR_{\text{Inadequate}} = 9199.50$) showed that self-perception of proficiency and music literacy levels were positively correlated among teachers.

When examining the general music literacy levels of the preschool teachers according to the variable of "adequacy of music education received during the undergraduate program" ($MR_{\text{Adequate}} = 99.38$, $\bar{x} = 3.5922$, $SR_{\text{Inadequate}} = 1987.50$ and $MR_{\text{Inadequate}} = 71.22$, $\bar{x} = 3.0991$, $SR_{\text{Inadequate}} = 9187.50$), it was found that the teachers who were more likely to view themselves as proficient had better music literacy skills. Teachers who regarded their undergraduate music education as adequate demonstrated higher levels of music literacy than those who considered their training insufficient.

Table 6. The Differences in the Music Literacy Levels of Preschool Teachers by the Status of Receiving Additional Music Education Beyond the Undergraduate Program

Items and Factors	Receiving Music Education	N	$\bar{x}$	Mean Rank	Sum of Ranks	U	p
1	Yes	38	3.47	88.37	3358.00	1601.000	.022
	No	111	3.02	70.42	7817.00		
2	Yes	38	3.58	90.88	3453.50	1505.000	.006
	No	111	3.05	69.56	7721.50		
4	Yes	38	3.34	86.70	3294.50	1664.500	.044
	No	111	2.93	71.00	7880.50		
5	Yes	38	3.76	94.38	3586.50	1372.500	.001
	No	111	3.11	68.36	7588.50		
6	Yes	38	3.03	86.43	3284.50	1674.500	.048
	No	111	2.57	71.09	7890.50		
7	Yes	38	3.55	92.74	3524.00	1435.000	.002
	No	111	2.92	68.93	7651.00		
10	Yes	38	3.45	86.88	3301.50	1657.500	.040
	No	111	3.06	70.93	7873.50		
11	Yes	38	3.71	88.71	3371.00	1588.000	.016
	No	111	3.28	70.31	7804.00		
13	Yes	38	4.08	85.64	3254.50	1704.500	.044
	No	111	3.84	71.36	7920.50		
15	Yes	38	3.55	86.82	3299.00	1660.000	.038
	No	111	3.18	70.95	7876.00		
16	Yes	38	3.18	93.64	3558.50	1400.500	.001
	No	111	2.56	68.62	7616.50		
17	Yes	38	3.42	98.50	3743.00	1216.000	.000
	No	111	2.71	66.95	7432.00		
26	Yes	38	3.71	87.51	3325.50	1633.500	.028
	No	111	3.26	70.72	7849.50		
30	Yes	38	3.84	86.99	3305.50	1653.500	.030
	No	111	3.55	70.90	7869.50		

Analysis of Music Literacy Levels of Preschool Teachers

1 st Factor	Yes	38	3.3605	93.58	3556.00	1403.000	.002
	No	111	2.8775	68.64	7619.00		
3 rd Factor	Yes	38	3.5842	89.59	3404.50	1554.500	.015
	No	111	3.2234	70.00	7770.50		
Overall Mean	Yes	38	3.3882	89.34	3395.00	1564.000	.018
	No	111	3.0890	70.09	7780.00		

The data pertaining to the variable of “receiving extracurricular music education beyond the undergraduate program” demonstrated that there were significant differences in items 1, 2, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 26, and 30 ($p < .05$). In addition, the 1st factor ($U = 1403.000$, $p = .002 < .05$), the 3rd factor ($U = 1554.500$, $p = .015 < .05$), and the overall mean scores ($U = 1564.000$, $p = .018 < .05$) showed significant differences.

The factor assessment of the *Skill of Identifying and Applying the Terms in Children's Songs* (1st Factor) ($MR_{Yes} = 93.58$, $\bar{x} = 3.3605$, $SR_{Yes} = 3556.00$ and $MR_{No} = 68.64$, $\bar{x} = 2.8775$, $SR_{No} = 7619.00$) suggested that the teachers who received extracurricular music education beyond the undergraduate program had higher music literacy levels.

The factor evaluation of the *Skill of Perceiving Music and Using Voice* (3rd Factor) ($MR_{Yes} = 89.59$, $\bar{x} = 3.5842$, $SR_{Yes} = 3404.50$ and $MR_{No} = 70.00$, $\bar{x} = 3.2234$, $SR_{No} = 7770.50$) implied that additional music education beyond the undergraduate program was positively correlated with music literacy levels among teachers.

The variable of “receiving additional music education beyond the undergraduate program” was examined concerning the general music literacy levels of preschool teachers ($MR_{Yes} = 89.34$, $\bar{x} = 3.3882$, $SR_{Yes} = 3395.00$ and $MR_{No} = 70.09$, $\bar{x} = 3.0890$, $SR_{No} = 7780.00$) and it was observed that music literacy levels of teachers increased with extracurricular music education beyond the undergraduate program. Preschool teachers who received additional music training after their undergraduate program had higher levels of music literacy compared to those who did not receive such training.

Table 7. The Differences in the Music Literacy Levels of Preschool Teachers by the Status of Receiving a Music Certificate During or After the Undergraduate Program

Items and Factors	Receiving Music Certificate	N	$\bar{x}$	Mean Rank	Sum of Ranks	U	p
1	Yes	16	3.88	102.31	1637.00	627.000	.005
	No	133	3.05	71.71	9538.00		
5	Yes	16	4.00	101.38	1622.00	642.000	.006
	No	133	3.19	71.83	9553.00		
13	Yes	16	4.44	101.25	1620.00	644.000	.003
	No	133	3.83	71.84	9555.00		
14	Yes	16	4.13	95.19	1523.00	741.000	.027
	No	133	3.59	72.57	9652.00		
16	Yes	16	3.31	98.72	1579.50	684.500	.015
	No	133	2.65	72.15	9595.50		
18	Yes	16	3.13	98.38	1574.00	690.000	.017
	No	133	2.31	72.19	9601.00		
20	Yes	16	3.00	98.94	1583.00	681.000	.014
	No	133	2.29	72.12	9592.00		
31	Yes	16	3.25	98.16	1570.50	693.500	.018
	No	133	2.53	72.21	9604.50		
2 nd Factor	Yes	16	3.8542	97.25	1556.00	708.000	.029
	No	133	3.4762	72.32	9619.00		

Analysis of Music Literacy Levels of Preschool Teachers

4 th Factor	Yes	16	3.2375	100.16	1602.50	661.500	.013
	No	133	2.5729	71.97	9572.50		
Overall Mean	Yes	16	3.5820	96.44	1543.00	721.000	.035
	No	133	3.1151	72.42	9632.00		

The data analysis relating to the variable of “receiving a basic music education certificate during or after the undergraduate program” showed significant differences in items 1, 5, 13, 14, 16, 18, 20, and 31 ($p < .05$). Moreover, the 2nd factor ($U = 708.000$, $p = .029 < .05$), the 4th factor ($U = 661.500$, $p = .013 < .05$), and the overall mean scores ($U = 721.000$, $p = .035 < .05$) demonstrated significant differences.

The factor analysis of *Skill of Knowing and Using the Methods and Techniques in Songs* (2nd Factor) ($MR_{Yes} = 97.25$, $\bar{x} = 3.8542$, $SR_{Yes} = 1556.00$ and $MR_{No} = 72.32$, $\bar{x} = 3.4762$, $SR_{No} = 9619.00$) revealed that the teachers who received music certificates during or after the undergraduate program had higher levels of music literacy.

The factor examination of *Knowledge of Educational Music Repertoire* (4th Factor) ($MR_{Yes} = 100.16$, $\bar{x} = 3.2375$, $SR_{Yes} = 1602.50$ and $MR_{No} = 71.97$, $\bar{x} = 2.5729$, $SR_{No} = 9572.50$) indicated that obtaining music certificates during or after the undergraduate program was associated with higher levels of music literacy among teachers.

The data related to the variable of “receiving a music certificate during or after the undergraduate program” were analyzed in relation to the general music literacy levels of preschool teachers ($MR_{Yes} = 96.44$, $\bar{x} = 3.5820$, $SR_{Yes} = 1543.00$ and $MR_{No} = 72.42$, $\bar{x} = 3.1151$, $SR_{No} = 9632.00$). It was found that the music literacy levels of the teachers increased with obtaining music certificates during or after their undergraduate programs. Preschool teachers who acquired a music certificate during or after their undergraduate program had higher levels of music literacy than their counterparts who did not obtain such certification.

RESULTS, DISCUSSION, AND RECOMMENDATIONS

This study determined the music literacy levels of preschool teachers and investigated whether their literacy levels varied according to different variables. Since the research was conducted with teachers working in the TRA2 region, the findings primarily pertain to this geographical area. However, considering that the teachers may have graduated from universities located in various regions of Türkiye, the results may be generalizable to a certain extent beyond the TRA2 region.

The results showed that the general average of the preschool teachers’ music literacy levels was moderate. Our research corroborates Sušić’s (2018) finding that the general music literacy of most preschool teachers was moderate. However, Barbaros and Akbulut (2021) reported low self-efficacy beliefs among preschool teachers regarding achieving the music lesson goals and outcomes. In this context, these data suggest that preschool teachers’ lower self-efficacy beliefs for music lessons may adversely affect their music literacy. This situation may be due to insufficient theoretical and practical coursework, relatively limited musical aptitude, or a lack of confidence in their musical abilities.

The factor-based analysis of the results regarding the study revealed that preschool teachers had a moderate level of music literacy in the *Skill of Identifying and Applying the Terms in Children’s Songs*. Our findings agree with Çelenk and Şen’s (2019) report of moderate self-efficacy perceptions of confidence in practice skills among pre-service teachers. Alpaslan (2010) found that preschool teachers had moderate practice levels in fulfilling music lessons, which is consistent with our results. Moreover, in the same study, most teachers incorrectly answered the open-ended questions asked to measure basic music knowledge, indicating a critical problem in

terms of practice. Another research by Öztutgan (2018) reported that early childhood education students had low self-concept and efficacy regarding their theoretical and practical competencies in musical terminology. Gül and Bozkaya (2014) found a lack of proficiency among pre-service teachers in applying their musical notation knowledge to musical activities and rhythm exercises. Mentiş-Köksoy and Mentiş-Taş (2005) reported that teachers perceived themselves as inadequate in terms of musical notation proficiency. Compared to these studies, Özden (2017) asserted that most preschool teacher candidates were satisfied with the musical notation education provided in the music lessons. Likewise, Yıldız (2018) indicated that they felt confident in their knowledge of the musical features, terms, and signs essential for teaching children's songs. In the assessment of the overall situation, many studies have reported that the music literacy levels of preschool teachers' practice skills are low or moderate. This situation may be attributed to the inadequate class hours and the insufficient number of semesters involving music education in the undergraduate curriculum. In addition, teachers' limited opportunities to transfer theoretical knowledge into practice and their lack of sufficient experience in musical activities may also help explain this situation.

A high music literacy level was found in the *Skill of Knowing and Using the Methods and Techniques in Songs*. The high level of results may be attributed to the fact that the skill of using methods and techniques in songs is a more basic area than the practice skills. Our research is consistent with Özer (2021), who found that most of the teachers perceived themselves as fully competent in terms of method and technique. Aslan (2020) reported that preschool teachers had adequate knowledge of general music teaching methods, but their knowledge of song teaching methods, melody, and rhythm studies was only partially adequate. Türkan (2020) argued that teachers did not feel confident in their methodical and technical knowledge. Salı et al. (2013) stated that teachers faced difficulties in dramatization activities. The contradictory data from the studies on this sub-factor make it challenging to draw assumptions about the results. This discrepancy in the existing literature may be due to the predominance of theoretical content and the limited number of practical courses in the instruction of music teaching methods.

A moderate music literacy level was found in the *Skill of Perceiving Music and Using Voice*. Musical perception and the ability to use voice can be considered characteristics of people who are competent in the field of music. Music requires special perception and hearing skills as well as technical knowledge. This level of perception may vary greatly from person to person. Çelenk and Şen (2019) found that the self-efficacy perceptions of teacher candidates in decoding songs and adding them to their repertoire were at a moderate level and reached a conclusion similar to our research. Oğul (2009) reported that preschool teacher candidates had a moderate level of rhythmic reading and singing skills. Salı et al. (2013) stated that teachers had challenges in making sense of melodies of children songs in educational music repertoire, that they lacked sufficient knowledge of children's songs, and that teachers' song repertoire was inadequate. Türkan (2020) indicated that teachers required extensive in-service training to improve their musical perception and vocal skills. The literature demonstrates that teachers have inadequate vocal skills. This situation may be explained by the insufficient emphasis placed on voice training and musical ear-training/reading-writing courses in undergraduate education. Additionally, the scarcity of practical activities that support these skills after entering the profession may have hindered the development of musical perception and vocal use to the desired level.

A moderate music literacy level was found in the *Knowledge of Educational Music Repertoire*. Çelenk and Şen (2019), whose finding aligns with the current research, reported that the pre-service teachers had a moderate level of self-efficacy perceptions in implementing song teaching methods for educational music repertoire. Conversely, Türkan (2020) discovered that teachers lacked adequate knowledge of educational music repertoire and musical notation teaching methods and techniques, and most of them needed in-service training. Gül and Bozkaya (2014)

reported that most pre-service teachers had a limited musical repertoire to employ in music activities. Likewise, Ertürk et al. (2014) observed that teachers had inadequate knowledge of song repertoire. According to these results, it can be inferred that teacher candidates and teachers do not have a sufficient level of repertoire for music education. The insufficient emphasis placed on repertoire development, song selection, and musical diversity during undergraduate education, as well as teachers' limited participation in supportive activities aimed at expanding their repertoire in their professional lives, may be cited as reasons explaining this situation.

A moderate music literacy level was found in the *Orff Method Knowledge and Orff Instruments Practice Skill*. Since Orff education requires practice, the moderate level of the research result can be attributed to the limited musical education that teachers receive during a specific period of undergraduate education. Sušić (2018) found that teachers had moderate knowledge about the Orff method and reached a conclusion similar to ours. Özer (2021) stated that teachers had partially adequate knowledge about the Orff method. Aslan (2020) indicated that they had no theoretical and practical training related to Orff instruments, and they perceived themselves as highly incompetent in identifying and using Orff instruments. Dere (2008), on the other hand, found that most teachers had the ability to use Orff instruments. This finding may be explained by the insufficient emphasis given to Orff-based practices during undergraduate education and the limited opportunities for using these instruments in classroom settings. In addition, the continued lack of musical equipment and materials in early childhood education institutions may also be considered a factor that negatively influences this situation.

The analysis of the results pertaining to the second sub-problem of the study revealed that according to the “gender” variable, there was no statistically significant difference in the music literacy levels of preschool teacher groups in terms of item, factor, and music literacy overall mean scores. A review of the literature revealed similar studies with preschool teacher candidates and teachers, which did not report any significant effect of gender on music literacy levels (Çelenk & Şen, 2019; Kavaklı, 2022; Türkan, 2020). Previous research with preschool teacher candidates and teachers showed that women constituted at least 80% of the participants (Aktaş, 2013; Aslan, 2020; Aydıngöz-Çaylı, 2022; Dere, 2008; Ö. Kaya, 2022; Koca, 2016; Mentiş-Köksoy & Mentiş-Taş, 2005; Öztutgan, 2018; Özer, 2021; Sonakın, 2022; Yılmaz-Bolat, 2017). One can say that this situation results from career choices based on the gender perception shaped by society. Haskan-Avcı et al. (2019) remarked that there are gender role orientations emerging from the moment of birth. The markedly higher number of female participants compared to males makes it difficult to interpret the results of this study in terms of the gender variable. This imbalance in the sample distribution may have led to the absence of a statistically significant difference between genders.

The analysis of the variation in the music literacy level of the teachers according to the “age” variable revealed that there was no statistically significant difference in the music literacy overall mean scores. The only factor that showed a significant difference in the music literacy level was the *Orff Method Knowledge and Orff Instruments Practice Skill*. The results indicate that preschool teachers' music literacy levels were lowest in the 40 and above age group and highest in the 25-29 age group. This situation may be explained by the fact that younger teachers were exposed to more up-to-date and practice-oriented approaches to music education during their undergraduate programs. Conversely, the limited emphasis placed on these topics during the training periods of more senior teachers, as well as age-related cognitive changes, may be considered factors accounting for the direction of this difference.

The analysis of the variation in the music literacy level of the teachers according to the “employment province” variable revealed that there was no statistically significant difference in the music literacy overall mean scores. The analysis of the variation in the music literacy level of the teachers according to the “seniority” variable revealed that there was a statistically significant

difference in the music literacy overall mean scores. The results indicated that the music literacy level was the lowest for preschool teachers who had a seniority of 10-14 years, and the highest for those who had a seniority of 1-4 years. It can be inferred that the music literacy levels of teachers who are new to the profession are higher because they are more willing and have up-to-date information.

The analysis of the variation in the music literacy level of the teachers according to the variable of “the number of semesters that included music education in the undergraduate program” revealed that there was no statistically significant difference in the music literacy overall mean scores. According to Aktaş (2013), the fact that some preschool teachers graduated from child development or other unrelated departments (e.g., economics, psychology, radio and television broadcasting, social services, handicrafts teacher) and that there are untenured teachers in and out of the field may change the level of music literacy. Sonakın (2022) found that the majority of teachers did not take music education lessons. One can say that this situation may cause problems in achieving the goals and outcomes of the music lesson.

As for the variable of “adequacy of music education received in the undergraduate program”, it was determined that most of the teachers did not find the music education sufficient. Considering the related research, Türkan (2020) stated that most teachers found the music course they took during their undergraduate education insufficient. Furthermore, Gül and Bozkaya (2014) revealed that the prospective teachers found the music education they took in their undergraduate program insufficient in terms of content and course hours. Barbaros and Akbulut (2021) specified that despite the improvement steps to increase productivity, early childhood music education could not reach the desired efficiency. Burak (2014) contended that enhancing the physical conditions, addressing the material shortages, and allocating more space for practical opportunities in education are essential to provide quality music education in preschool teacher education programs. Mentiş-Köksoy and Mentiş-Taş (2005) argued that preschool educators required sufficient musical training and proficiency in at least one musical instrument to effectively facilitate the musical development of young children in their institutions. In contrast to these results, Yıldız (2018) reported that the musical training that the pre-service teachers acquired during their undergraduate programs was largely adequate to fulfill the expectations in music instruction. A general overview of the literature suggests that pre-service and in-service teachers perceive the music education offered in the undergraduate curriculum as inadequate. The analysis of the factors revealed a statistically significant difference in the factors of *Skill of Identifying and Applying the Terms in Children's Songs*, *Skill of Knowing and Using the Methods and Techniques in Songs*, *Knowledge of Educational Music Repertoire*, and *Orff Method Knowledge and Orff Instruments Practice Skill*. The results indicate that preschool teachers who find music education sufficient have higher levels of music literacy. These results indicate that teachers who consider the quality of the music education they received during their undergraduate programs to be adequate perform better in music literacy skills. This suggests that teachers who receive sufficient music education are able to use both their theoretical knowledge and practical skills more effectively. Furthermore, increasing the duration and practice-oriented content of music courses in undergraduate programs may directly contribute to the development of music literacy among prospective teachers.

The analysis of the music literacy levels of the teachers according to the variable of “receiving additional music education beyond the undergraduate program” revealed a statistically significant difference in the factors of *Skill of Identifying and Applying the Terms in Children's Songs* and *Skill of Perceiving Music and Using Voice*. Preschool teachers who pursued extracurricular music education exhibit higher music literacy in various domains, such as notation and terminology, rhythmic and solfège abilities, auditory perception, dramatization, and vocalization. Çelenk and Şen (2019) reported that music education enhanced the students' self-efficacy more than their counterparts who lacked musical training. According to Çelenk and Şen

(2019), students who underwent music education had higher levels of self-efficacy than those who did not receive any musical instruction. These findings suggest that extracurricular music education fosters the professional development of teachers.

The analysis of the music literacy level of the teachers according to the variable of “receiving a basic music education certificate during or after the undergraduate program” indicated a statistically significant difference in the factors of *Skill of Knowing and Using the Methods and Techniques in Songs and Knowledge of Educational Music Repertoire*. It was found that the teachers who received music certificates during and after the undergraduate program exhibited higher methodological and technical knowledge, applying skills, and educational music repertoire knowledge than the teachers who did not receive a certificate. In this regard, it can be argued that enhancing the in-service training for teachers will have a significant impact on improving the level of music literacy.

Based on the study results, the following suggestions can be made:

- Since there are opinions indicating the inadequacy of the number of semesters that include music education in the undergraduate program, this number can be increased.
- The Orff method, which is prominent in preschool music education, can be enriched with activities that foster knowledge, skill, and practice in the undergraduate education process of prospective teachers, and their literacy levels can be increased.
- By employing music technologies in music education, both prospective teachers in the undergraduate process and teachers should be provided with more engaging and qualified in-service training.
- Allocating more time to practical knowledge and skills rather than theoretical knowledge in undergraduate music education can improve the efficacy of education. Therefore, instrumental training can be offered to prospective teachers to develop singing skills during the undergraduate education process.
- A comprehensive song repertoire can be developed by the Ministry of National Education to support the development of teachers and students.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için Atatürk Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu/Güzel Sanatlar Birimi Etik Kurulu Başkanlığından 13.10.2021 tarihli ve 10/1 sayılı karar ile etik uygunluk onayı alınmıştır. Ayrıca Millî Eğitim Bakanlığı Temel Eğitim Genel Müdürlüğünün 25.05.2022 tarihli ve E-70297673-605.01-50347393 sayılı yazısı kapsamında araştırmanın yürütülmesine izin verilmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-H.V., Y.Ş.; Tasarım-H.V.; Denetleme-Y.Ş.; Kaynaklar-H.V., Y.Ş.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-H.V.; Analiz ve/veya Yorum-H.V.; Literatür Taraması-H.V.; Yazıyı Yazan-H.V.; Eleştirel İnceleme-Y.Ş.; Diğer-Y.Ş.

Çıkar Çatışması: Yazarların çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal Destek: Bu araştırma herhangi bir finansman desteği almamıştır.

Yapay Zekâ Kullanımı Beyanı: Çalışma tamamen yazarlar tarafından üretilmiştir.

Lisans Bilgisi: Bu eser, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY 4.0) ile lisanslanmıştır.

Ethics Committee Approval: This study received ethical approval from the Atatürk University Social and Human Sciences Ethics Committee/Fine Arts Unit Ethics Committee Presidency, as evidenced by document number 10/1, dated 13.10.2021. Additionally, the Ministry of National Education General Directorate of Basic Education granted an accreditation, numbered E-70297673-605.01-50347393, dated 25.05.2022.

Peer Review: External, independent.

Author Contributions: Conceptualization-H.V., Y.Ş.; Design-H.V.; Supervision-Y.Ş.; Resources-H.V., Y.Ş.; Data Collection and/or Processing-H.V.; Analysis and/or Interpretation-H.V.; Literature Review-H.V.; Writing-H.V.; Critical Review-Y.Ş.; Other-Y.Ş.

Conflict of Interest: The authors declare no conflict of interest.

Financial Support: This research received no specific grant from any funding agency.

Artificial Intelligence Use Statement: This research received no specific grant from any funding agency.

License Information: This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0).

REFERENCES

- Afacan, Ş., & Şentürk, N. (2016). Okul öncesi ve sınıf eğitimi anabilim dallarına yönelik müzik okuryazarlığı ölçeğinin geliştirilmesi [Developing a music literacy scale to preschool and elementary school education department]. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 7(25), 228-247. <http://www.ijoess.com/DergiTamDetay.aspx?ID=1597&Detay=Ozet>
- Aktaş, A. (2013). *Okul öncesi öğretmenlerinin eğitim programındaki müzik etkinliklerini uygulama durumları: Niğde ili örneği* [Status of performance of musical activities in the curriculum by pre-school teachers: Example from Niğde province] (Publication No. 347192) [Master's thesis, Niğde University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Alpaslan, U. (2010). *Okulöncesi öğretmenlerinin aldıkları müzik eğitimi doğrultusunda uygulamakta oldukları müzik etkinliklerine ilişkin görüşleri ve karşılaştıkları problemler* [The opinions of the pre-school teachers about the music activities they are applying according to music education that they had and the problems they faced] (Publication No. 264092) [Master's thesis, Marmara University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Arslan, L. F. (2010). *Müzik okuryazarlığına yönelik bir test geliştirme ve ilköğretim mezunları üzerine örnek bir uygulama* [Development of a music literacy test and a pilot study on primary school graduates] (Publication No. 279850) [Doctoral dissertation, Marmara University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Aslan, T. N. (2020). *Okul öncesi öğretmenlerinin aldıkları müzik eğitimini müzik etkinliklerinde kullanabilmelerine ilişkin görüşleri* [Preschool teacher opinions on their ability to utilize the music education they received in music activities] (Publication No. 649427) [Master's thesis, Gazi University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Aşıcı, M. (2009). Kişisel ve sosyal bir değer olarak okuryazarlık [Literacy as a personal and social value]. *Journal of Values Education*, 7(17), 9-26.
- Aydınöz-Çaylı, R. (2022). *Okul öncesi öğretmenlerinin uyguladıkları müzik etkinliklerine yönelik bir inceleme* [A review of musical activities conducted by preschool teachers] (Publication No. 735072) [Master's thesis, Ondokuz Mayıs University]. Council of Higher Education National Thesis Center.

- Barboros, E., & Akbulut, E. (2021). Okul öncesi öğretmenlerinin müzik eğitimi dersi hedeflerini gerçekleştirme ve öz-yeterlik inanç düzeylerinin incelenmesi [Research on preschool teachers' levels of fulfilling the objectives of the music education course and of self efficacy beliefs]. *Journal of Research in Education and Society*, 8(1), 65-74. <https://doi.org/10.51725/etad.817246>
- Bartel, L. (2006). *Researching music literacy*. Canadian Music Educator: Musicien.
- Botstein, L. (1992). Listening through reading: Musical literacy and the concert audience. *19th-Century Music*, 16(2), 129-145. <https://doi.org/10.2307/746262>
- Burak, S. (2014). Okul öncesi ve sınıf öğretmeni adaylarının müzik eğitiminde etkili öğretmen özelliklerine yönelik algıları [Pre-school and elementary school pre-service teachers' perceptions about effective teacher characteristics in music education]. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences*, 47(1), 67-80.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2023). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (31. baskı) [Scientific research methods (31st ed.)]. Pegem Akademi.
- Can, A. (2017). *SPSS ile bilimsel araştırma sürecinde nicel veri analizi* (5. baskı) [Quantitative data analysis in the scientific research process with SPSS (5nd ed.)]. Pegem Akademi.
- Csíkos, C., & Dohány, G. (2016). Connections between music literacy and music-related background variables: An empirical investigation. *Visions of Research in Music Education*, 28(1), 1-23.
- Creswell, J. W. (2017). *Araştırma deseni: Nitel, nicel ve karma yöntem yaklaşımları* [Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches] (S. B. Demir, Çev.). Eğiten Kitap.
- Çelenk, K., & Şen, Y. (2019). Okul öncesi ve sınıf eğitimi öğrencilerinin müzik öğretimine yönelik öz-yeterlik algıları. M. B. Minaz (Ed.), *Eğitim bilimler alanında yeni ufuklar içinde* [Self-efficacy perceptions of preschool and classroom teaching students towards music teaching. In M. B. Minaz (Ed.), *New horizons in educational sciences*], (pp. 137-157), Gece Akademi.
- Çimen, M. (2018). *Ortaokul mezunu öğrencilerin müzik okuryazarlık düzeylerinin incelenmesi (Kocaeli ili örneği)* [Investigation of musical literacy levels of middle school graduate students (The case of Kocaeli province)] (Publication No. 503513) [Master's thesis, Marmara University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Dere, Z. (2008). *Ankara il merkezindeki anasınıflarında görev yapan öğretmenlerin müzik eğitiminde yaşadıkları sorunların incelenmesi* [Examining the problems of early childhood teachers working at preschools in Ankara in music education] (Publication No. 218911) [Master's thesis, Gazi University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Ertürk, G., Altınkaynak, Ş. Ö., Veziroğlu, M., & Erkan, S. (2014). Okul öncesi öğretmenlerin üniversite deneyimlerinin mesleki yaşantılarına etkisine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi [A study on the views of preschool teachers on the effects of their university experiences on their professional lives]. *Kastamonu Education Journal*, 22(3), 897-908.
- Evans, R. J. (2013). *Using popular music to teach music literacy to 5th and 6th grade students in general or kodály music classes* (Publication No. 1553967) [Master's thesis, Silver Lake College-Wisconsin]. ProQuest Dissertations and Theses Global.
- Gudmundsdottir, H. R. (2010). Advances in music-reading research. *Music Education Research*, 12(4), 331-338.

- Gül, G., & Bozkaya, İ. (2014). Okul öncesi öğretmenliği lisans programının müzik eğitimi açısından değerlendirilmesi: Uludağ üniversitesi örneği [The evaluation of the undergraduate program in pre-school teaching in terms of music education: Sample of Uludağ university]. *Kastamonu Education Journal*, 22(3), 995-1008.
- Haskan-Avcı, Ö., Karababa, A., & Zencir, T. (2019). Toplumsal cinsiyet bağlamında erkek okul öncesi öğretmen adayları: Algıladıkları güçlükler ve gelecek kaygıları [Male pre-school teacher candidates in the context of gender: Perceived challenges and future concerns]. *Hacettepe University the Journal of Education*, 34(4), 1092-1106. <https://doi.org/10.16986/HUJE.2.018.046.235>
- Kavaklı, H. (2022). *Sınıf öğretmeni ve okul öncesi öğretmeni adaylarının müzik öz-yeterlik düzeylerinin karşılaştırılması* [Comparison of music self-efficacy levels of primary school teacher candidates and preschool teacher candidates] (Publication No. 715240) [Master's thesis, Balıkesir University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Kaya, Ö. (2022). *İşbirlikli öğrenme yönteminin okul öncesi öğretmen adaylarının müzik derslerindeki öz-yeterlik, başarı ve müzik okuryazarlığına etkisi* [The effect of cooperative learning method on pre-school teacher candidates in self-efficacy, success and music literacy in music lessons] (Publication No. 734751) [Doctoral dissertation, İnönü University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Kaya, Ö. D. (2022). *Okul öncesi öğretmenlerinin müzik okuryazarlığı durumunun incelenmesi (İstanbul-Kadıköy ilçesi örneği)* [Examination of music literacy status of preschool teachers (Sample of Istanbul-Kadikoy district)] (Publication No. 761804) [Master's thesis, İstanbul Okan University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Koca, Ş. (2016). Okul öncesi öğretmen adaylarının müzik etkinliklerine yönelik özyeterlik algıları [Self-efficacy perceptions of pre-service preschool teachers towards music activities]. *Mehmet Akif Ersoy University Journal of Education Faculty*, (40), 375-386. <https://doi.org/10.21764/efd.33645>
- Levinson, J. (1990). Musical literacy. *Journal of Aesthetic Education*, 24(1), 17-30.
- McCusker, J. (2001). *Emerging musical literacy: Investigating young children's music cognition and musical problem-solving through invented notations*. University of Rochester, Eastman School of Music.
- Mentiş-Köksoy, A. (2018). Sınıf öğretmeni adaylarının müzik okuryazarlık düzeylerinin farklı değişkenler açısından incelenmesi [Examination of classroom teacher candidates' music literacy levels in terms of various variables]. *Turkish Studies*, 13(4), 899-918. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.13126>
- Mentiş-Köksoy, A., & Mentiş-Taş, A. (2005). Okulöncesi eğitim kurumlarında görev yapan anaokul öğretmenlerinin okulöncesi dönemde müzik eğitimine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi (Niğde ili örneği) [Determining views of pre-school teachers, working at pre-school education institutions on pre-school music education (sample of Niğde province)]. *Gazi University Journal of Kırşehir Education Faculty*, 6(1), 31-40.
- Miller, J. A. (2009). *Emergent music literacy: Parallels of the language model in music literacy instruction* (Publication No. 1468927) [Master's thesis, State University of New York Empire State College-New York]. ProQuest Dissertations and Theses Global.
- Millî Eğitim Bakanlığı. (MEB). (2020). Ministry of National Education. (MoNE). (2020). *Millî eğitim istatistikleri: Örgün eğitim 2019-2020* [National education statistics: Formal education 2019-2020].

https://sgb.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2020_09/04144812_meb_istatistikleri_orgun_egitim_2019_2020.pdf

- MEB. (2025, 30 Eylül). MoNE. (30 September 2025). 2024-2025 örgün eğitim istatistikleri açıklandı [2024-2025 formal education statistics announced]. <https://www.meb.gov.tr/2024-2025-orgun-egitim-istatistikleri-aciklandi/haber/38473/tr>
- Mills, J., & McPherson, G. E. (2015). Musical literacy: Reading traditional clef notation. *The Child as Musician: A Handbook of Musical Development*, 8(9), 177-192.
- Oğul, H. (2009). *Okul öncesi öğretmen adaylarının temel ritim algılama ve şarkı söyleme becerilerinin incelenmesi* [Investigation of the general rhythm perception and singing abilities of the preschool teacher candidates] (Publication No. 234834) [Master's thesis, Selçuk University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Özden, Ö. (2017). *Sınıf öğretmenliği ve okulöncesi öğretmenliğinde müzik eğitimi/öğretimi dersi yöntem ve uygulamaları: Kocaeli Üniversitesi örneği* [Music training/teaching methods and practices in primary and pre-school teacher education: Kocaeli University sample] (Publication No. 485837) [Master's thesis, Mimar Sinan Fine Arts University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Özer, E. (2021). *Okul öncesi öğretmenlerinin Orff müzik metodunu gelişimsel bir yaklaşım olarak kullanım düzeylerinin incelenmesi* [An investigation of the levels of preschool teachers' using the orff music method as A developmental approach] (Publication No. 663112) [Master's thesis, Üsküdar University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Öztutgan, Z. (2018). Okul öncesi öğretmen adaylarının müzik eğitimine ilişkin öz-yeterlik algıları [Self-efficacy perceptions of preschool teacher candidates related to music education]. *Adıyaman University Journal of Social Sciences*, (29), 574-593. <https://doi.org/10.14520/adyusbd.351754>
- Salı, G., Levent-Akkol, M., & Oğuz, V. (2013). Okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinliklerinde yaşadığı sorunlar [Problems experienced in music activities of pre-school teachers]. *Afyon Kocatepe University Journal of Social Sciences*, 15(2), 79-100. <https://doi.org/10.5578/JSS.7042>
- Sams, R. W. (1989). Preschool music education: Where do we begin? *Soundings*, 2(2), 9-12. <https://doi.org/10.1177/104837138800200204>
- Serhat Kalkınma Ajansı (SERKA). (2022). *TRA2 bölgesi (Ağrı, Ardahan, Iğdır ve Kars) 2014-2023 bölge planı* [TRA2 region (Ağrı, Ardahan, Iğdır, and Kars) 2014-2023 regional plan]. <https://www.serka.gov.tr/assets/upload/dosyalar/tra2-bolgesi-agriardahan-igdir-ve-kars-2014-2023-bolge-planı.pdf>
- Sonakın, S. (2022). *Okul öncesi öğretmenlerinin uyguladıkları müzik öğretimine yönelik öz-yeterliklerin incelenmesi* [Investigation of pre-school teachers' self-efficiencies towards music teaching] (Publication No. 735925) [Master's thesis, Marmara University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Sušić, B. B. (2018). Preschool teachers' music competencies based on preschool education students' self-assessment. *Croatian Journal of Education*, 2(1), 113-129. <https://doi.org/10.15516/cje.v20i0.3048>
- Şen, Ü. S. (2016). Okul öncesi müzik eğitiminde öğretmen faktörü [Teacher's role preschool musical education]. *Inonu University Journal of Art and Design*, 6(14), 1-17. <http://dx.doi.org/10.16950/iustd.86236>

- Türkan, C. (2020). *Okul öncesi öğretmenlerinin müzik dersine ilişkin hizmet içi eğitim ihtiyaçlarının belirlenmesi (Gaziantep ili örneği)* [Determination of preschool teachers' in-service training requirements for music course (Example of Gaziantep city)] (Publication No. 632012) [Master's thesis, İnönü University]. Council of Higher Education National Thesis Center.
- Waller, D. (2010). Language literacy and music literacy: A pedagogical asymmetry. *Philosophy of Music Education Review*, 18(1), 26-44. <https://doi.org/10.2979/pme.2010.18.1.2>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (9. baskı) [Qualitative research methods in the social sciences (9th ed.)]. Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, G. (2018). Okul öncesi öğretmen adaylarının müzik eğitimi derslerine ilişkin görüşleri [Opinions of preschool teacher candidates about music education lessons]. *Mehmet Akif Ersoy University Journal of Social Sciences Institute*, 10(23), 1-10. <https://doi.org/10.20875/makusobed.348910>
- Yılmaz-Bolat, E. (2017). Okul öncesi öğretmenlerinin müzik etkinlikleri konusundaki görüşlerinin belirlenmesi [Determination of pre-school teachers' opinions of music activities]. *Journal of Art and Language*, 6(35), 2073-2096. <https://doi.org/10.7816/idil-06-35-11>
- Yükseköğretim Kurumu. (YÖK). (t.y.). The Council of Higher Education (CoHE). (n.d.). *Okul öncesi öğretmenliği lisans programı* [Preschool education undergraduate program]. https://www.yok.gov.tr/Documents/Kurumsal/egitim_ogretim_dairesi/Yeni-Ogretmen-Yetistirme-LisansProgramlari/Okul_Oncesi_Ogretmenligi_Lisans_Programi.pdf