

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



TEZHİP SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ İLE GÜNÜMÜZ TÜRK
GRAFİK SANATINA ETKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Zhila MAHDAVI

Grafik Tasarımı Anabilim Dalı

Grafik Tasarımı Bilim Dalı

ARALIK, 2019

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



TEZHİP SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ İLE GÜNÜMÜZ TÜRK
GRAFİK SANATINA ETKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Zhila MAHDAVI
(Y1412.310012)

Grafik Tasarımı Anabilim Dalı

Grafik Tasarımı Bilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Nursan Korucu TAŞOVA

ARALIK, 2019

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ ONAY FORMU

Enstitümüz Grafik Tasarım Anasanat Dalı, Grafik Tasarım Tezli Yüksek Lisans Programı Y1412.310012 numaralı öğrencisi **ZHILA MAHDAVI**'nin "**Tezhip Sanatının Gelişmesi, Kullanım Alanları ve Günümüz Grafik Sanatına Etkisi**" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 09.08.2019 tarih ve 2019/20 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Tezli Yüksek Lisans tezi 03/01/2020 tarihinde kabul edilmiştir.

	<u>Unvan</u>	<u>Adı Soyadı</u>	<u>Üniversite</u>	<u>İmza</u>
Danışman	Dr. Öğr. Üyesi	Nursan KORUCU TAŞOVA	İstanbul Aydın Üniversitesi	
Asıl Üye	Dr. Öğr. Üyesi	Güneş OKTAY	İstanbul Aydın Üniversitesi	
Asıl Üye	Dr. Öğr. Üyesi	Ülkü GEZER	Haliç Üniversitesi	

ONAY

Prof. Dr. Ragıp Kutay KARACA
Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans olarak sunduğum “Tezhip Sanatının Tarihsel Gelişimi İle Günümüz Grafik Sanatına Etkisi” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’ da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (...../...../2019)

Zhila MAHDAVI



ÖNSÖZ

Tez çalışmamın her aşamasında yardımlarını esirgemeyen değerli arkadaşarımdan Soner ÇOBAN' ve Beren GÖKÇE' a teşekkürü bir borç bilirim.

Aralık 2019

Zhila MAHDAVI





İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
ÖZET.....	xiii
ABSTRACT	xv
1. GİRİŞ	1
1.1 Araştırmanın Konusu	1
1.2 Araştırmanın Amacı ve Önemi	4
1.3 Araştırmanın Yöntemi.....	5
1.4 Araştırmanın Evren ve Örneklemi	6
2. ESKİ KİTAP SANATLARI VE TEZHİP SANATI	7
2.1 Tezhip Sanatı Kavramı.....	7
2.2 Tezhip Sanatının Tarihi Gelişimi	10
2.3 Tezhip Sanatında Kullanılan Motifler.....	20
2.3.1 Bitki motifleri.....	20
2.3.2 Hayvan motifleri	27
2.3.3 Münhaniler	32
2.3.4 Bulutlar.....	34
2.3.5 Geçmeler	36
2.3.6 Batı etkili motifler	37
2.3.7 Çintemaniler.....	39
2.4 Tezhip Sanatının Kullanım Alanları	43
2.4.1 Kitaplar.....	43
2.4.2 Levhalar.....	46
2.4.3 Ferman ve tuğralar	48
2.4.4 Murakkalar (Albümler)	50
2.4.5 Kitap kapları.....	53
2.4.6 Minyatürler.....	59
2.4.7 Kubur, kutu ve sandık	67
3. GRAFİK SANATI TARİHÇESİ VE KULLANIM ALANLARI.....	69
3.1 Grafik Sanatının Tarihçesi	69
3.2 Tezhip Sanatının Günümüz Grafik Sanatıyla İlişkileri.....	91
3.2.1 Yüzey tasarımı ve tezhip	101
3.2.2 İllüstrasyon sanatı ve tezhip	104
3.2.3 Amblem, logo ve tuğralar	105
3.2.4 Cilt sanatı ve tezhip.....	113
3.2.5 Kubur ve ambalaj tasarımı	115
4. BULGULAR	118
4.1 Yüzey Tasarımı	118
4.1.1 Osmanlı'dan günümüze yüzey tasarım	118
4.1.2 Osmanlı'dan günümüze yüzey tasarım analizi	119

4.2 İllüstrasyon	122
4.2.1 Osmanlı'dan günümüze illüstrasyon	122
4.2.2 Osmanlı'dan günümüze illüstrasyon analizi	123
4.3 Amblem	124
4.3.1 Osmanlı'dan günümüze amblem	124
4.3.2 Osmanlı'dan günümüze amblem analizi	125
4.4 Logo	128
4.4.1 Osmanlı'dan günümüze logo	128
4.4.2 Osmanlı'dan günümüze logo analizi	129
4.5 Ambalaj	130
4.5.1 Osmanlı'dan günümüze ambalaj	130
4.5.2 Osmanlı'dan günümüze ambalajın analizi	131
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	145
KAYNAKLAR	147
ÖZGEÇMİŞ	153



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: 51 Nolu Mesnevî'nin 1. Cildinin 1. Sayfasındaki Levha Tezhibi.....	7
Şekil 2.2: Tezhip Örneği.....	8
Şekil 2.3: 51 Nolu Mesnevî'nin 4. Cildinin 164. Sayfasındaki Başlık Tezhibi.	8
Şekil 2.4: 17. yy. Tığ Örneği	8
Şekil 2.5: 18. yy. Tığ Örneği	9
Şekil 2.6: Rumi Kompozisyon.....	9
Şekil 2.7: Hatai Örneği	9
Şekil 2.8: Konya Mevlana Müzesi 41, Kur'an-ı Kerim, Serlevha Tezhibi.	10
Şekil 2.9: Uygur Duvar Resimleri	11
Şekil 2.10: Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 2442 1b, Selçuklu Başlık Tezhibi	12
Şekil 2.11: Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi 171, 1372 Tarihli Mesneviden, Beylikler Devri Üslubu.	13
Şekil 2.12: İÜK. F. 1423, 13a Babanakkaş Üslubu, Mecmaü'l-acaib.....	13
Şekil 2.13: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hicri 2147' de Kayıtlı Şahkulu'na Ait Bir Eser.....	14
Şekil 2.14: İÜK. 5467, Dîvân-ı Muhibbî'den Sayfa Süslemeleri.....	15
Şekil 2.15: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi. Y.332	16
Şekil 2.16: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Emanet Hazinesi 1682, Dîvân-ı Hazık Adlı Eserin Saz Üslubuyla Bezeli Dış Kabı.	16
Şekil 2.17: İÜK. 5650 Mecmua-i Gazeliyyat'tan Çiçek Resimleri, 1727.....	17
Şekil 2.18: Museum fur Kunsthandwerk, nr. 13322, Yazı Altlığı Ön ve Arka Yüz Bezemesi.	17
Şekil 2.19: Türk İslâm Eserleri Müzesi 438, Kur'an Cüzü, v.1a	18
Şekil 2.20: S.K. Süleymaniye 1025, En-Nihâye fi Garâibi'l-Hadîs, v.2b.	19
Şekil 2.21: S.K. Süleymaniye 1009, Firuzabadi, Kamusû'l-Muhit ve'l-Kabusî'l- Vasıt	19
Şekil 2.22: II. Bayezit Dönemine Ait Zahriye Sayfası Tezhibi.....	20
Şekil 2.23: Yaprak Motifi Örneği.....	21
Şekil 2.24: Yaprak Çizimi	21
Şekil 2.25: Yaprak Motifi Örnekleri.....	22
Şekil 2.26: Hatayı Motifi Örnekleri.....	22
Şekil 2.27: Hatayı Motifi Örnekleri.....	23
Şekil 2.28: Hatâi Örnekleri.....	23
Şekil 2.29: Peç Motifi Çizimi	24
Şekil 2.30: Peç Motifi Örnekleri.....	24
Şekil 2.31: Goncagül Motifi Örnekleri.....	24
Şekil 2.32: Yarı Üslûplaştırılmış Çiçekler.....	25
Şekil 2.33: Yarı Stilize Çiçek Motifleri.....	25
Şekil 2.34: Yarı Üsluplaşmış Çiçek.....	26
Şekil 2.35: Natüralist Çiçekler.....	26
Şekil 2.36: Ağaçlar	27

Şekil 2.37: Ejder Örneği	28
Şekil 2.38: Ejder Motifi Örneği	28
Şekil 2.39: Ejder Motifi	29
Şekil 2.40: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi F.1426, v.48a.....	29
Şekil 2.41: Simurg Motifi	29
Şekil 2.42: Zümrüd-ü Anka (Simurg).....	30
Şekil 2.43: Şehname, Simurg Motifi.	30
Şekil 2.44: Doğada Bulunan Hayvanların Üsluplaştırılmış Motiflerinden Bir Örnek.....	31
Şekil 2.45: Rûmî Örnekleri.....	31
Şekil 2.46: Rumi Çeşitleri.....	32
Şekil 2.47: Münhani Çizimi Örneği.....	32
Şekil 2.48: Münhani Motifi Örnekleri	32
Şekil 2.49: Münhani Örnekleri	33
Şekil 2.50: Münhani Motif Örneği	33
Şekil 2.51: Münhani Motifi,	34
Şekil 2.52: Bulut Motifi Örnekleri.....	34
Şekil 2.53: Bulut Çizim Örnekleri	34
Şekil 2.54: Bulut Örneği.....	35
Şekil 2.55: Bulut Örnekleri.....	35
Şekil 2.56: Geçme ve Zencerek Örnekleri.....	36
Şekil 2.57: Zencerek ve Geçme Motifi Örnekleri	36
Şekil 2.58: Geçme-zencerek	37
Şekil 2.59: 18.yy Serlevha Tezhibi Barok-Rokoko Tarzı.....	38
Şekil 2.60: 19.yy Serlevha Tezhibi Örneği.....	38
Şekil 2.61: Çintemani Örnekleri	39
Şekil 2.62: Çintamâni Motifi Örnekleri.....	40
Şekil 2.63: Çintemani	40
Şekil 2.64: Topkapı Sarayı Müzesi Çinilerinde Bulunan Çintemani Motifi	40
Şekil 2.65: 17. yy. Çintemani Motifli Halı (Ayrıntı).....	41
Şekil 2.66: İngiltere’de Bir Müzede Yer Alan Buda Heykeli	41
Şekil 2.67: Çintemani Motifli Kumaş (Ayrıntı)	42
Şekil 2.68: 17. yy. İpek Dokuma Şalvar (Ayrıntı),.....	42
Şekil 2.69: 17.yy. Çintemani, Rumi ve Yaprak Motifli Kumaş (Ayrıntı).....	42
Şekil 2.70: 17. yy. Serlevha Tezhibi Detayı	43
Şekil 2.71: 16. yy. Serlevha Tezhibi Örneği.....	43
Şekil 2.72: 16. yy. Kanuni Dönemi 1563 Tarihli Divan-ı Muhibbi Tezhibi	44
Şekil 2.73: 16. yy. Kanuni Dönemi Tezhip Sanatı Örneği	44
Şekil 2.74: Fatih Dönemi Zahriye Sayfası Tezhibi	44
Şekil 2.75: Amasya Ekolü’nde Yapılmış Başlık Tezhibi	45
Şekil 2.76: Durak (Nokta) Motifi Örnekleri.	45
Şekil 2.77: 19. yy. Hatime Tezhibi Detayı	46
Şekil 2.78: Levha Tezhip, Kısas-ı Enbiya, 16. yy. (Hat ve Tezhip Sanatı).....	47
Şekil 2.79: Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Sülüs Nesih Hatla Yazdığı h. 1281 Tarihli ve Klasik Tasarımla Bir Hilve-İ Şerîfesi.	47
Şekil 2.80: Sülüs, Nesih, Ma'kûlî ve Ta'lik Hatlarıyla Hazırlanmış Baskı Bir Hilve-i Şerîfe.	48
Şekil 2.81: A.R. İzzet Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi’ndeki II. Mahmut’a Ait 14330 Envanter Numaralı Ferman	48
Şekil 2.82: Osmanlı Tuğralı Tablo- 19. Asrın İlk Yıllarında Mustafa Râkım Efendi	49

Şekil 2.83: Kitap (Düz) Murakka	51
Şekil 2.84: Körüklü Murakka	51
Şekil 2.85: Sultan Hüseyin Mirza Gezerken, Behzad-Gülşen Murakkası, Tebriz Okulu	52
Şekil 2.86: Antalya Müzesi 1.12.99 Envanter No.lu Eserin Düz Deri Cildi	55
Şekil 2.87: Şemseli Cilt Örneği	56
Şekil 2.88: Acemkari Cilt Örneği	56
Şekil 2.89: Antalya Müzesi 1.5.97 Envanter No.lu Eserin İşlemeli Cildi	57
Şekil 2.90: Antalya Müzesi 2006,16. Envanter No.lu Eserin Zilbahar Cildi	57
Şekil 2.91: Lake Cilt Örneği	58
Şekil 2.92: Çeharguşe Kumaş Cilt Örneği	58
Şekil 2.93: Antalya Müzesi 2006,16. Envanter No.lu Eserin Zilbahar ve Ebrulu Cildi	59
Şekil 2.94: Murassa Cilt Örneği	59
Şekil 2.95: Abdullah Buhari “Bahçeli Köşk” ve “Dere Kenarında”	60
Şekil 2.96: Hünername'den Bir Minyatür (Matrakçı Nasuh)	61
Şekil 2.97: Matrakçı Nasuh – “Halep Kenti”	63
Şekil 2.98: Süleymanname'den Bir Minyatür (Deli Sinan)	65
Şekil 2.99: Levni “Nur Garip”	66
Şekil 2.100: Levni, Surname-i Vehbi “Haliçte Gösteri”	66
Şekil 2.101: Osmanlı Lake Kubur	67
Şekil 2.102: Tombak Kubur	68
Şekil 3.1: İlk Çağ Duvar Resmi	69
Şekil 3.2: Eski Mısır'da Bulunan Hiyeroglif Kabartmalar	69
Şekil 3.3: Solda, 16.yy Johann Gensfleisch Zum Gutenberg'in Bakır Gravür Oyması ve Sağda, Gutenberg'in Yaptığı Baskı	70
Şekil 3.4: Tercüman-i Ahval Gazetesinden	73
Şekil 3.5: Ceride-i Havadis Gazetesinden	74
Şekil 3.6: İbrahim Müteferrika, “Cihannüma” da Yer Alan Dünya Haritası	76
Şekil 3.7: İhap Hulusi Görey, “Vatandaş”, Afişi (1898-1986)	78
Şekil 3.8: İhap Hulusi Görey, Afiş Tasarımları	79
Şekil 3.9: Kenan Temizan, Kitap Kapağı Tasarımı	79
Şekil 3.10: Mesut Manioğlu, Tasarımları	80
Şekil 3.11: Celi-Sülüs Bir Levhası-Hamit Aytaç'ın celi sülüs bir levhası (M. Uğur Derman hat koleksiyonu)	82
Şekil 3.12: Zahriye Sayfası-Ord. Prof. Dr. A. Süheyl ÜNVER-1969	83
Şekil 3.13: Halkar Tezhibi-Muhsin Demironat'ın halkâr tezhibi (Türk Petrol Vakfı koleksiyonu)	84
Şekil 3.14: Celi Divanı Levha	85
Şekil 3.15: Rikkat Kunt Tezhibi -1363	86
Şekil 3.16: Kültür Bakanlığı Amblemi	87
Şekil 3.17: Kitap Kitabevi Logosu	88
Şekil 3.18: Kitap Kapağı	88
Şekil 3.19: Mevlana, kufi yazı çalışması	89
Şekil 3.20: İstanbul'un 99 Yüzü	89
Şekil 3.21: İstanbul'un 99 Yüzü	90
Şekil 3.22: İstanbul festivali	90
Şekil 3.23: Tezhibi Münevver Üçer, “Mülk Suresi”	93
Şekil 3.24: Münevver Üçer, “Tuğra Besmele”	94
Şekil 3.25: Faruk Taşkale, “Gül-i Faruk”-1427	95

Şekil 3.26: Cannur Özgündoğdu, “Kufi Hilye”	96
Şekil 3.27: Dergi Tasarımı.....	97
Şekil 3.28: Kaligrafi Çalışmalarından Örnekler	97
Şekil 3.29: “Ve” Bağlacının Tasarımı	98
Şekil 3.30: Müzeyyen Sağdıç, “Ortabağ Tezhibi”	99
Şekil 3.31: Zamam, Zeynep Bato, 2017 “Mozaik”	100
Şekil 3.32: Büşra İrk, “Osmanlı Sikkesi”	101
Şekil 3.33: Yüzey Tasarımı – 1	102
Şekil 3.34: Yüzey Tasarımı – 2	103
Şekil 3.35: Yüzey Tasarımı – 3	103
Şekil 3.36: Yüzey Tasarımı – 4	104
Şekil 3.37: “İstanbul’u Dinleyen Hatai Hanım”	105
Şekil 3.38: Nike Amblemi	109
Şekil 3.39: Coca Cola Logosu	109
Şekil 3.40: McDonald’s Amblemi	110
Şekil 3.41: Tom Geismar’ın Tasarım Örnekleri	110
Şekil 3.42: Unilever’in Logosu.....	111
Şekil 3.43: Yeni Türkiye Logosu.....	111
Şekil 3.44: Osmanlı Tuğrası – 1	112
Şekil 3.45: Samsung Galaxy A9 2018 Kılıf AntiDrop Korunmalı Desenli Resimli Osmanlı Tuğra Kapak – 2	112
Şekil 3.46: Cilt Sanatı Örneği- Albert von Le Coq 1	114
Şekil 3.47: Cilt Sanatı Örneği- Mesude Hülya (Şanes) Doğru 2	114
Şekil 3.48: Kahve Dünyası Ambalajı	116
Şekil 3.49: Zeytinzen Ambalajı	117
Şekil 4.1: Beyşehir Eşrefoğlu Cami Mihrabı, 1296-1299	118
Şekil 4.2: Konya Adliye Sarayı, 2008	118
Şekil 4.3: Bursa Yeşil Camii ve Külliyesi, 1419	120
Şekil 4.4: Çamlıca Camii, 2013	120
Şekil 4.5: Selimname- Nakkaş Nigari'nin Minyatüründe II. Selim, 16. Yy	122
Şekil 4.6: İllüstrasyon	122
Şekil 4.7: Beşiktaş Jimnastik Kulübü, Amblem 1903-1908.....	124
Şekil 4.8: Beşiktaş Jimnastik Kulübü -1908.....	124
Şekil 4.9: Galatasaray Spor Kulübü (1923-1928).....	126
Şekil 4.10: Galatasaray Spor Kulübü, Ahmet Ayetullah (1928- Günümüze)	126
Şekil 4.11: Kızılay Logosu (1868).....	128
Şekil 4.12: Kızılay Logosu (2019).....	128
Şekil 4.13: Osmanlı Sigara Ambalajları - Bayrak Müzayede.....	130
Şekil 4.14: Kahve Ambalajı.....	130
Şekil 4.15: Eczanelerde satılan ambalaj örnekler, Talk Pudrası, Pertev itriyati fabrikası-İstanbul.....	132
Şekil 4.16: Koska Ambalajı (2019)	132
Şekil 4.17: BONBON Lokum.....	135
Şekil 4.18: BRD Çikolata Kutusu.....	135

TEZHİP SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ İLE GÜNÜMÜZ TÜRK GRAFİK SANATINA ETKİSİ

ÖZET

Sanat, toplumların tüm değerlerini bünyesinde barındıran, kültürlerin, örf-adetlerin ve yaşam biçimlerinin etkisiyle meydana gelmiş, zamanla yerlerine yenilerini bırakmıştır. Canlı bir unsur olan sanat, sürekli değişim içinde olmuş her dönemde yeni yüzünü ve etkisini göstermiştir. Sanatın bir kolu olan Geleneksel Türk sanatları da yüzyıllara göre değişerek gelişmiş ve devamlılığını sürdürerek bugünlere kadar gelebilmiştir.

Bu çalışmanın amacı, Tezhip Sanatının Gelişmesi, Kullanım Alanları ve Günümüz Grafik Sanatına Etkisinin incelenmesidir. Bu çalışmanın bir diğer amacı ise, tezhip sanatının günümüz grafik sanatına etkisinin nasıl yansımış olabileceğini veya yansıyıp yansımadığını araştırarak, bu sanatın temellerine inip, tarihsel gelişimini ve kullanım alanlarını Osmanlıdan günümüze kadar tez kapsamındaki sınırlılıklar çerçevesinde incelemektir. Bu araştırmada, tesadüfi yöntemle seçilen Osmanlıdan günümüze yüzey tasarımı, illüstrasyon, amblem, logo, ambalaj örneklerinin analizleri yapılmıştır.

Bu çalışmanın yöntemi, nitel (kalitatif) bir çalışma olarak tasarlanmıştır. Nitel araştırmada, veriler sayısal verilerden ziyade genellikle sözlü veya görsel verilerden elde edilir. Nitel veri toplama yöntemlerinden doküman araştırması kullanılmıştır. Doküman araştırması tekniği çalışmada hedeflenen olgu veya olaylar hakkında bilgi içeren yazılı materyallerden veri toplanmasıdır.

Bulgular bölümünde, tesadüfi yöntemle seçilen Osmanlıdan Günümüze illüstrasyon, logo, ambalaj, amblem ve yüzey tasarımı örnekleri karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Sonuç olarak; bu araştırmada yer verilen bazı tasarım unsurları (renkler, dokular, perspektif, denge) olarak sayılabilir. Osmanlıdan günümüze kadar devam eden süreçte, teknolojisinin etkisi, hayatımızda sınırları aşmış dünyaya bakış açımızın değişimini sağlamaktadır. Bu araştırmada, tezhip gibi geleneksel sanatlarımız (minyatür süslemeleri, kitap süslemeleri vb.) zaman kavramında sadeleşerek ve çeşitli alanlara yayılarak (yüzey tasarımı, illüstrasyon, ambalaj, logo gibi) özgün tasarım alanları içerisinde de etkisini devam ettirdiği gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Tezhip Sanatı, Motif, Grafik Sanatı, Motiflerin Kullanım Alanları*



THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF ART OF ART AND THE EFFECT OF TURKISH GRAPHIC ART TODAY

ABSTRACT

Art, which embodies all the values of societies, has been formed with the effect of cultures, customs and ways of life, and has been replaced by new ones over time. Art, a living element, has shown its new face and influence in every period that has been in constant change. Traditional Turkish arts, which are a branch of art, have evolved over the centuries, and have survived to the present day.

The purpose of this study is to examine the development of the illumination art, its usage areas and its effect on today's graphic art. Another aim of this study is to investigate the effects of illumination art on today's graphic art, whether it has been reflected or not, and to examine the historical development and usage areas of this art within the scope of the limitations within the scope of the thesis. In this research, the analysis of surface design, illustration, emblem, logo, packaging samples chosen by random method has been done from the ottoman to now.

In this thesis qualitative research method was used. In qualitative research, data is usually obtained from verbal or visual data rather than numerical data. Document research, one of the qualitative data collection methods, was used.

Document research technique is the collection of data from written materials containing information about the phenomenon or events targeted in any study. In the Findings section, examples of illustrations, logos, packaging, emblems and surface designs were analyzed comparatively. As a result; Some design elements included in this research (colors, textures, perspective, balance) can be counted. In the process that has continued from the Ottoman to the present day, the effect of the technology transcends the boundaries in our lives and changes our perspective of the world. In this research, it has been observed that our traditional arts (miniature decorations, book decorations, etc.), such as ornamentation, have been simplified in the concept of time and spreading to various areas (surface design, illustration, packaging, logo) and continue their effects within the original design areas.

Keywords: *Amentation Art, Motif, Graphic Art, Uses of Motifs.*



1. GİRİŞ

1.1 Araştırmanın Konusu

Sanat, toplumların tüm değerlerini bünyesinde barındıran, kültürlerin, örf-adetlerin ve yaşam biçimlerinin etkisiyle meydana gelmiş, zamanla yerlerine yeni sanatlar bırakmıştır. Canlı bir unsur olan sanat, sürekli değişim içinde olmuş her dönemde yeni yüzünü ve etkisini göstermiştir. Sanatın bir kolu olan Geleneksel Türk sanatları da yüzyıllara göre değişerek gelişmiş ve devamlılığını sürdürerek bugünlere kadar gelebilmiştir. Özellikle sanatın adeta zirve yaptığı XVI. yüzyıl da Osmanlı döneminde yeni üslupların geliştiğini, talep gördüğünü hatta bu alanlarda eğitimler verildiği görülmüştür. Bilhassa Asya kökenli ve Türkmen asıllı sanatçıların saraya alınmasıyla sanat alanı genişlemiş ve güzelleşmiştir.

Her toplumun kendi kültürel tasarrufları, gelenekleri, dili, karakteri ve rengi ile halkın kendi geliştirdiği el sanatları vardır. El sanatları, güzelliği fayda ile birleştirerek yaratılan ürünlerdir. Müzik, oyunlar, edebiyat ve el sanatları bu toplumun eşsiz değerleridir. Kültürel birikimin renkleri, şekiller ve çeşitli tekniklerle en samimi ve doğal yansıması olan halk sanatı, her zaman insanın mülkü olmadığı için gizlenmiştir. Oluşturulan formlar, motifler, renkler ve kompozisyonlar nesilden nesile ve günümüzde temsil edilmiştir. “El sanatları, ulusun kültürel kimliğinin en canlı belgeleridir. Yurdumuzda el sanatlarının çok zengin bir geçmişi vardır. El sanatlarımızdan bazıları tamamıyla bırakılmıştır. Bazıları ise son yıllarda çeşitli kurumlar ve kişilerce ele alınarak yaşatılmaya, geliştirilmeye ve tanıtılmaya çalışılmaktadır. Bu bilinçli çalışmalar genç kuşağa zengin bir kaynak olacaktır. Millî sanat beğenisine dayalı yeni ürünler yaratmada temel olacak bu değerler, çağdaş sanatın kavratılmasında da yardımcı olacaktır” (Seçkinöz ve diğ., 1986: 64). Tezhip de yaşatılmaya çalışılan el sanatları arasındadır.

Türk sanatçıları, teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak meydana gelen değişimlere de adapte olmuşlardır. Uzun süredir çalışılan ve yürütülen klasik tezhip sanatı örneklerine ek olarak, bugün tek bir dalı temel alan birkaç motifden oluşan dekoratif

veya dekoratif olmayan eserler yaratılmaktadır. Işıklandırma sanatı, akademik eğitim ve hafife alınamayan bir disiplin gerektirir. Tezhip sanatını nitelemek, kuyuları iğnelerle kazmak, bu sanatın zanaat yönüne vurgu yaparak, tasarıma ve yaratıcılığa dayalı eserleri gözardı edildiği düşünülebilir. Yazma ve yaşama gücümüzü koruduğumuz bir model olduğumuz nosyonunun aksine, burada ele aldığımız eserler, muhafazakar bir anlayış söylemiyle farklı bir sanat tarzına bağlı kalarak, burada işlediğimiz sanat, sanat dolu, yakıt dolu, zorlukla dolu ve bağımsız olarak görülebilir. Son yıllarda, tezhip sanatının ortaya çıkışı, başka bir sanata dayanmadan dayanabilen ve yeni bir kimlik arayan bir sanattır. Bu, elbette, kaçınılmazdır. Harf çevresinde dekoratif bir unsur olarak kullanılan bu sanat, bağımsız, tematik ve plastik değerlere konu olmuştur.

“Halkların eşsiz sanatı, insanların kültürel seviyesinin ve sosyal yaşamının sembollerini oluşturur ve kendi içinde taşır. Dekorasyon sanatı bu anlayışla doğdu ve gelişti ve dekorasyonun ana malzemeleri olan kaynaklar, tarihi olaylar, seyahatler, kullanım şekilleri ve motiflerin stilizasyonu ile büyük önem kazandı. Bu anlam, ait oldukları topluluğun geleneklerini ve göreneklerini yansıtmakta, zevklerini, düşüncelerini ve inançlarını en özlü ve ölümsüz ifadelerle gelecek nesillere aktarmaktadır” (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 58-59).

“Motiflerin sınıflandırılması gerekirse, Osmanlı döneminde yaygın olarak kullanılan bitki motifleri göze çarpmaktadır. “Hat” grubunda toplanan bu motifler; dört gruba ayrılır: yapraklar, pençeler, hatyi ve yarı stilize çiçekler. Hayvan motifleri ise doğal kökenli ve stilize edilmiş hayali, efsanevi hayvan figürleri olarak kabul edilmektedir. Diğer motifler genellikle bulut, çintemani, munhani ve Rami gibi stilize motifler olarak kullanılır” (Bırol ve Derman, 2001: 13).

Türk sanatında kullanılan motifler, İslam dünyasında da ortak olarak kullanıldı. Bu nedenle, toplumların katkılarıyla gelişir ve inanılmaz zenginlik, çeşitlilik ve birbirine bağlılığı temsil eder. Bazı örnekler o kadar farklı bir şekle sahiptir ki bir motifin yaprak mı, çiçek mi olduğunu söylemek zor olabilmektedir. Motifleri bulmak için, tezhip sanatında yaygın olarak kullanılan motifleri üç ana gruba ayırabiliriz:

- 1- Bitki motifleri,
- 2- Hayvan motifleri,
- 3- Rumiler.

Bu temel motif grupları ile beraber; hayvan ve insan figürleri, zencirek, tığ ve durak motifleri kullanılan diğer motiflerdir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 58-59).

“Tezhip sanatı bugün, tezhip ve kaligrafi ve minyatürü çevreleyen motiflerin eseri olarak kabul edilir” (Yumak, 2016: 40). Tezhip sanatı birçok sektörde de gözlenir: örneğin tekstil sektöründe, tezhip sanatının motifleri ve kompozisyonları genellikle kumaş üzerindeki çizimlerde bulunur. Gelenekselliğin artan değeriyle bağlantılı olarak, birçok giyside, özel kıyafetlerden günlük kıyafetlere, kravatlar ve eşarplar gibi birçok giyside ortaya çıkar. “Ek olarak, tezhip kompozisyonları dekorasyon alanında klasik veya hatta stilize şekillerde kullanılır. Duvar, tavan, merdiven vb. mekanın dekorasyonuna ek olarak, mobilya ve aksesuarların tasarımında ve dekorasyonunda yıldız motifleri kullanılır. Geçmişte olduğu gibi, Kur'an-ı Kerim bugün hala süslenmektedir. Ayrıca, takvimlerde sık sık “hüsn-i hat” etrafındaki tezhip çalışmalarını görebilirsiniz” (Yumak, 2016: 40).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde korunmuş ve büyütülmüş olan hat sanatı, yıldız ve minyatür gibi sanatlar aslında modern grafiklere tekabül ediyor. Dolayısıyla, bunların tümü, Türkiye grafikleri tarihinde değerlendirilmesi gereken alanlardır. Osmanlı döneminde olgun hat sanatı, yıldız ve minyatür, eski hâkimiyetlerinden uzak olmasına rağmen, geleneksel sanatın altında hala hayattadır. Ayrıca, bu birikimi modernize eden ve çeşitli sanat alanlarına yansıtan sanatçılarımız var. Ancak grafik tasarım açısından geçmişimizi kabul ettiğimizi söyleyemeyiz. Ne yazık ki, Türk hat sanatı, tezhip ve minyatür üzerine yapılan araştırma ve kaynakların çoğu tarihi ve gelenekseldir. Bu kaynaklarda belli bir süre; stiller, tasarımcılar (hattatlar, hattatlar), araç ve gereçler ve büyük olasılıkla bu hala bu sanatı sürdüren birkaç geleneksel uygulayıcının adıdır. Osmanlı İmparatorluğu'nun grafik ürünleri hat sanatı, minyatürler, tuğra ve İbrahim Müteferrika tarafından kurulan ilk Türk matbaa ile sınırlı değil. Müteferrika'dan çok önce oluşturulan azınlık matbaaları, el yazmaları, kitap kapakları, yazılı çizimleri, kaligrafısız kağıt uygulamaları, evrakları, kağıt paraları, değerli belgeleri, basılı belgeleri, kartvizitleri, pulları vb. ürünler de Osmanlı grafik tasarımının ürünleridir. Bütün bunlar ve Osmanlı geleneksel sanatındaki grafik motifler ve sembolik anlamları, grafik tasarım açısından göz önünde bulundurulması ve Türk grafik tarihinde bir yere sahip olması gereken konulardır.

Grafik tasarımın tanımına geçmeden önce, grafik kelimenin anlamı hakkında bilgi iletmek gerekir. Grafiklerin ilk olarak Almanca dilinde “Graphische Kunst taşıyan”

kelimesiyle ifade edildiği bilinmektedir; bu, bizim dilimizde görüntü aktarımı ve kağıt yerleştirme yöntemlerini kullanan sanat anlamına gelir. İngilizce Grafik Sanatının Türkçe karşılığı İngilizce'dir ve Fransızca'daki Grafik Fransızca'ya Grafik Sanatı denir. İletişim kurmak için bilgisayarları kullanan evrensel bir iletişim ağı doğdu ve bugünün insanları bu ağla çevrilidir (Gülerce, 2008: 50).

“Grafik tasarım, görsel iletişim, görsel sanatların estetiği, resim ve yazıyı ek bir sırayla kullanarak hedef kitleye bir mesaj duyurma işlevini yerine getirdiğinden, grafik tasarım sanatına da “görsel iletişim tasarımı” denir. İnsanların okuduğu ve izlediği her şey grafik tasarımla ilgilidir. Bu nedenle grafik tasarımını görsel iletişim sanatı olarak kabul etmek doğrudur” (Becer, 2005: 33).

1.2 Araştırmanın Amacı ve Önemi

Türk toplumlarında, çeşitli ince el sanatları, mimari, edebiyat, musiki gibi birçok sanat dalının yanı sıra okumaya verilen değerin bir belirtisi olarak kitap süslemelerinin, Türk süsleme sanatlarının içerisinde çok önemli bir yer tuttuğu gözlenmektedir. Türk sanatında bu konu çok önemli ve zengin bir varlığa sahiptir. Yüzyıllar boyunca bu zengin sanat ve kültür birikimi en olgun ve en etkili eserlerini Osmanlı İmparatorluğu döneminde vermiştir. XVI. yüzyılda mükemmele erişmiştir. Konuyu tezhip sanatı açısından ele alırsak, sanatçılar ideal ölçüye ulaştıklarında bunları kaideleştirilmiş ve klasiğin kurallarını koymuşlardır. Tezhip sanatına kazandırılan bu ideal ölçüler günümüzde ulaşılamayan harika örnekler vermiştir. Ancak zamanla her şeyde olduğu gibi sanatta da etkilenmeler olmuş ve bir dönem sonra batılı topraklarla kurulan çeşitli ilişkiler sonucunda bu klasik anlayıştan uzaklaşmalar görülmüştür. XVI. yüzyıldan günümüze kadar Türk tezhip sanatında aşırı stilize dekoratif örneklerden, natüralist ve realist olanlarına kadar her şekli ile bitkisel motifler hemen hemen her dalda uygulanmıştır. XVIII. Yüzyılın ilk yarısı bütün sanatlarımızın ve tezyinatımızın da tereddüt geçirdiği bir devredir. XVII. Yüzyıldan itibaren devam eden etkili bezeme XIX. Yüzyılda tezhip sanatında da görülmüştür. Bütün bu yüzyıllar içerisinde Türk tezhip sanatında bitkisel motifler çok önemli bir yer teşkil etmiştir (Çetintaş ve Karagöz, 2008: 73).

Bu çalışmanın amacı, Tezhip Sanatının Gelişmesi, Kullanım Alanları ve Günümüz Grafik Sanatına Etkisinin incelenmesidir. Bu çalışmanın bir diğer amacı ise, tezhip sanatının günümüz grafik sanatına etkisinin nasıl yansımış olabileceğini veya

yansıyıp yansımadığını araştırarak, bu sanatın temellerine inip, tarihsel gelişimini ve kullanım alanlarını Osmanlıdan günümüze kadar tez kapsamındaki sınırlılıklar çerçevesinde incelemektir. Bu çalışmada, tesadüfi yöntemle seçilen Osmanlıdan günümüze yüzey tasarımı, illüstrasyon, amblem, logo, ambalaj örneklerinin analizleri yapılmıştır. Ancak bu konuda yeterli kaynak eser bulunmaması çalışmanın en zor tarafını oluşturmaktadır.

Milletlerin kültür tarihinin oluşumu, onun diğer milletlerin kültür ikliminden ayrışması, dili, dini, coğrafyası kadar sanatta, sanat dallarında ayrışma ve özgünleşme de önemli bir rol oynar. Tezhip ve tezhip sanatına ilintili sanat dalları bu minvalde değerlendirilebilir. Türkler tarih sahnesine imparatorluk olarak çıkmaya başlayınca içinde buldukları kültür havzasında ki sanatın gelişmesinde, formalleşmesinde, o kültür havzasından taşmasında başat rol oynamıştır. İmparatorluk aynı zamanda da imkan demektir. Süsleme sanatı, sanatları da bu anlamda, bu imkandan olabildiği kadar nemalanma, gelişme koşulları bulmuştur. Tezhip desendeki inceliği, altındaki zenginlikle, zarafetle bütünleştirilerek Türk İslam Kültür Coğrafyasında hilye, ferman, kitap gibi eserlerde kullanılarak fevkinde zengin eserler verilmiştir (Biol, 1997: 197).

Araştırma ile elde edilen bulguların bundan sonra tezhip sanatçısı yetiştirme ve tezhip sanatının nasıl olacağı konusunda katkı sağlayacağı düşünülürse; çalışmanın güzel sanatlar fakültesi, konuya ilgi duyanlar ve öğrenciler için önemli bir kaynak olacağını söylemek mümkündür. Hatta tezhip sanatının etkisi grafik sanatıyla neler olabileceğini gerektiği konusunda bilgi sahibi olunacaktır.

1.3 Çalışmanın Yöntemi

Çalışma nitel (kalitatif) bir çalışma olarak tasarlanmıştır. Nitel araştırma, sosyal olayların bir teorinin oluşumuna dayanan bir anlayışla ilişkilendirildiği bir ortamda araştırma ve anlayışa odaklanan bir yaklaşımdır. Nitel araştırma, bir bütünün veya teorinin kendisini farklı bilgilerden oluşturmak için gereken birincil ve / veya ikincil verileri toplayan bir araştırma yöntemidir (Kozak, 2014: 29-30). Nitel çalışmada, veriler sayısal verilerden ziyade genellikle sözlü veya görsel verilerden elde edilir. Nitel veri toplama yöntemleri şunlardır: gözlem (sistemik gözlem, katılımcıların gözlemlenmesi), görüşmeler (yapılandırılmış görüşmeler, yarı yapılandırılmış görüşmeler, yapılandırılmamış görüşmeler ve odak grup görüşmeleri) ve doküman

araştırması (Güler ve diğ., 2013: 322-324). Bu çalışmada literatür taraması yöntemi kullanılmıştır.

Doküman araştırması tekniği çalışmada hedeflenen olgu veya olaylar hakkında bilgi içeren yazılı materyallerden veri toplanmasıdır. Doküman araştırmasının kapsamı teknoloji, araştırmacılar, İnternet kaynakları, haberler, gazeteler, kişisel günlükler, mektuplar, akademik kaynaklar vb. gibi ikincil insan kaynaklarını içerir. Ek olarak, araştırmacı çalışma konusuna çalışırken görüştüğü kişilerden araştırma konusuyla ilgili broşür, resim, nesne veya benzeri belgeleri edininip çalışmada veri olarak kullanılabilir (Güler ve diğ., 2013: 322-324).

Veriler toplanırken kitap, süreli yayınlar, makalelerden yararlanılmıştır. Ayrıca kütüphanelerde, yazılı medyadan ve internetten yararlanılmıştır.

Bu araştırma 2018-2019 ve 2019- 2020 eğitim-öğretim yılının güz dönemini kapsayan çeşitli literatür taramalarından oluşmaktadır.

Bu çalışmanın hazırlanması aşamasında kütüphaneler, müzeler, kitap, makale gibi çeşitli yayınlardan, tezhip sanatı ve grafik sanatı ile ilgili interaktif bilgi ve arşiv kaynakları ve görsel verilerden yararlanılacaktır.

1.4 Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Bu araştırmanın evreni, 2018-2019 ve 2019-2020 eğitim-öğretim yılını kapsayan literatür taramalarından oluşmaktadır.

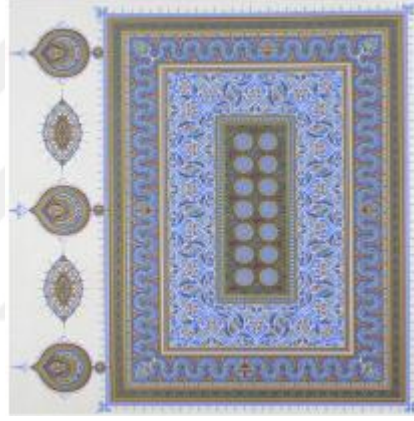
Araştırmanın örneklemini ise, tesadüfi yöntemle seçilen, meşrutiyet, Osmanlı ve günümüz eserleri oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini ise; tesadüfi yöntemle seçilen Osmanlıdan günümüze 2018 – 2019 ve 2019 – 2020 eğitim-öğretim yılı güz dönemi tezhip ve grafik tasarım eserlerinden oluşmaktadır.

2. ESKİ KİTAP SANATLARI VE TEZHİP SANATI

2.1 Tezhip Sanatı Kavramı

Arapçada “altınlamak” manasında gelen tezhip kelimesi, ezilerek fırçayla sürülecek hale getirilen varak altının ve muhtelif renklerin kullanılmasıyla gerçekleştirilen parlak ve cazip bir kitap sanatıdır. “Tezhip sözü yalnızca altın yaldızla işlenen işleri ifade etmez; boyalarla yapılan ince kitap tezyinatlarını kapsamaktadır” (Özcan, 2009: 300).



Şekil 2.1: 51 Nolu Mesnevî'nin 1. Cildinin 1. Sayfasındaki Levha Tezhibi

“Tezyin, Arapça bir kelime olan, “Ziyinet” kökünden türemiştir. Anlamı, süsleme, bezeme ve donatmak olan kelimenin çoğulu ise “tezyinat”tır” (Devellioğlu, 2000: 1332). “Tezhip yapan sanatçıya “müzehhib” tezhiplenmiş yapıta da “müzehheb” adı verilir” (Ersoy, 1988: 12).

Ayla Ersoy'un Tezhip Sanatı isimli çalışmasından elde edilen bilgilere göre; Kur'anlarda zahriye, serlevha, hatime sayfaları süslemenin yoğun ve özenli yapıldığı kısımlardır. Ayrıca sure ve fasıl başlarında, unvan sayfalarında da tezhiplenmiş alanlara rastlamak mümkündür.



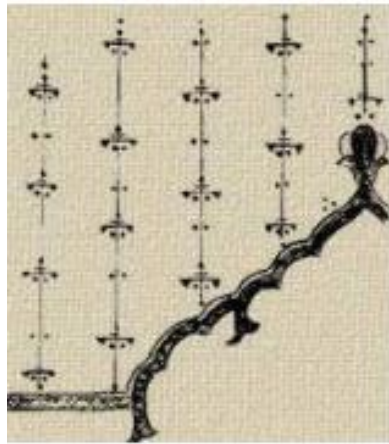
Şekil 2.2: Fatih'in özel kütüphanesine ait bir kitaptan tezhipli başlık (Köprülü Küt 1419)

Kaynak: Teber, 2010: 5



Şekil 2.3: 51 Nolu Mesnevî'nin 4. Cildinin 164. Sayfasındaki Başlık Tezhibi

El yazması sayfa başlıklarının çoğu kubbe şeklindeki kuronlardır ve üstleri Tığ adlı keskin noktalarla sona erer. Ayrıca şiir ve cümleleri ayırmak için yapılan yaldızlı formlara "nokta" denir. Küçük yıldızlar veya çiçek şeklinde olabilirler, ancak şekillerine bağlı olarak farklı isimler de içerebilirler. “Doğru geometrik olanlara “mücevher nokta”, altı köşeye “Şeşhane Nokta”, beş yaprak “Pençberk Nokta” ve üç yaprak “Seberk Nokta” denir” (Ersoy, 1988: 13).



Şekil 2.4: 17. yy. Tığ Örneği

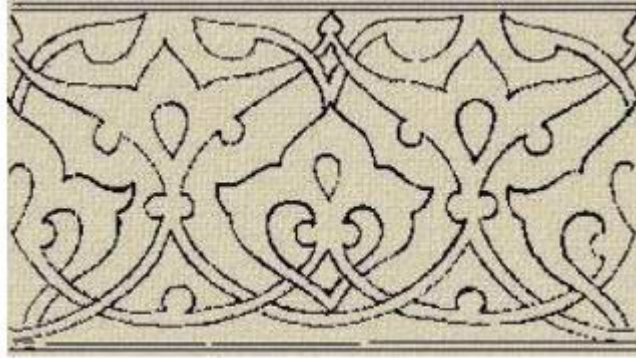
Kaynak: Kaya ve Ünver, 2009



Şekil 2.5: 18. yy. Tığ Örneği

Kaynak: Kaya ve Ünver, 2009

“Metnin neye ait olduğunu göstermek için sayfanın kenarlarındaki yazıtları çevreleyen yuvarlak ve oyuk süslemelere “Gül” denir ve bu motif Kuran'da vurgulanacak ayetler düzeyinde de yapılır” (Binark, 1975: 26). Kur'an da buldukları yere bağlı olarak farklı adlara sahiptir.



Şekil 2.6: Rumi Kompozisyon

Kaynak: Kaya ve Ünver, 2009



Şekil 2.7: Hatai Örneği

Kaynak: Kaya ve Ünver, 2009

“El yazma kitapların sayfaları yıldızla biri kalın diğeri ince iki çizgiden oluşan bir çerçeve içine alınmakta, bu altın çizgilere “Cedvel” denilmektedir” (Arseven, 1983: 1982). “Cedvelleri müzehhipler çektiği gibi sırf bunları çizen ayrı sanatçılarda vardır

ki onlara da “Cedvelkeş” denilmektedir. Sayfaların etrafında cedvellere başka çiçek ve bezmelerle yapılan sular görülür” (Arseven, 1983: 1982). Bunlar da şekillerine göre isimlendirilir. Geniş olanlarına “Zencerek”, yani zincir gibi, zincirimsi birbirine geçmelerle eklemiş halkalara “Ulama”, içi çiçek ve bordürlerle süslenmiş olanlara da “Kıvrık Dallı” denilmekte, Hüsn-ü Hat levhalarında sözcük ve harflerin süslenmesi için bazı tezhipli bezemeler de yapılır ki bunlara da “Hurda Tezyinat” denir (Arseven, 1983: 1982).



Şekil 2.8: Konya Mevlana Müzesi 41, Kur'an-ı Kerim, Serlevha Tezhibi.

2.2 Tezhip Sanatının Tarihi Gelişimi

Güzel sanatların en önemli kollarından biri de tezhip sanatıdır. Tezhip Sanatı, geçmişten bugüne, sanat eseri durumunda bulunan yazma kitaplara ayrıca bir değer ve estetik katmış geleneksel sanatlarımızın en müstesna yerini işgal eder. Bugün kütüphaneleri, müzeleri ve dini mekanları süsleyen binlerce kitap ve levha, büyük bir sabır ve ustalığın sonunda meydana getirilen eserler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dünya tarihine mal olmuş uygarlıklar arasında, süsleme sanatlarında zirveye çıkmış milletlerden biri de hiç şüphesiz Türklerdir. Bugüne kadar yapılan sanat tarihi araştırmaları ve arkeolojik kazılar, Türklerin ortaya çıkışıyla birlikte, onların süsleme sanatlarının en eski örneklerini ortaya koymaktadır. Orta Asya'da bulunan çanak, çömlekler üzerindeki motifler, Türklerde plastik sanatların başlangıcını bu tarihlere kadar götürür.

Türk sanatını incelerken İslam'dan önce ve sonra olarak ele almak faydalı olacaktır. Eski Türk Sanatının öncüleri M.Ö.I. yy.'dan M.S. XIII. yy.'a kadar yaşamış, Orta Asya'da farklı farklı devletler kurmuş, özellikle resim ve minyatür sanatında önemli bir yer edinmiş olan Uygur Türkleridir. Uygurlar M.S.VII. ve IX. yy.'larda Manihaizm'i, daha sonraları Budizm'i benimsemişlerdir. Bu iki dinin etkisiyle, İslam

devri resimlerinden farklı anlayışta, mabet ve manastırdaki bezekliklerde eserler ortaya koymuşlardır.

“Uygur Türklerinde Resim dini bir kimlik gösterir. Nitekim Uygurlar, Mani, Budist, Hristiyan ve Müslüman dinlere mensup olarak aynı şehirde yaşamış, İslam’dan başka dinler gibi Şamani olarak heykel ve resimlerini mabetlerine koymuşlardır. Yalnız Uygurların bu tasvirlere tapmadıkları, sadece zengin birisi öldüğünde hatırasına saygı göstermek amacıyla yakınları tarafından yapıldığı bilinmektedir. Uygurlar resim ve heykel sanatında ileri gitmişlerdi. Manihaizm ile resmin sıkı ilişkisi, bu dinin kurucusunun, İslam alimleri tarafından “Nakkaş Mani” adıyla zikredilmesine sebep olmuştur. Uygurların Manihailiği devlet dini olarak kabul etmesinden sonra, Orta Asya’da kitap sanatlarının VIII. yy.’dan itibaren gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bulunan el yazmaları parçaları, Mani sanatçıların ne kadar mahir ressam ve hattat olduklarını ortaya koymaktadır” (Aşıcı, 2009: 310-311).



Şekil 2.9: Uygur Duvar Resimleri

Kaynak: Museum für Indische Kunst-Staatliche Museen-Berlin

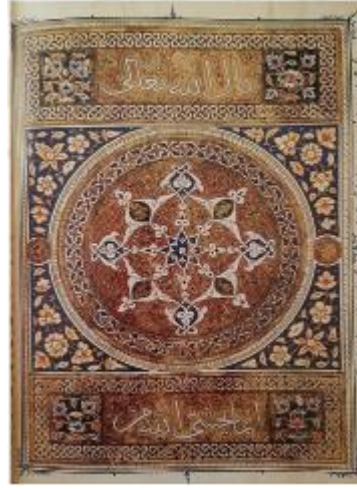
Moğol döneminde, birçok Uygur sanatçısı İslam dünyasına gelerek resim ve dekoratif sanatın yayılmasını etkiledi. Manihaist ve Budist Uygur ressamı M.S. VIII yy.’dan itibaren Orta Asya’dan Ön Asya’ya inmeye başlamış, kendi tarzlarını gittikleri yerlere yaymışlardır. Arap el yazmalarındaki ilk minyatür örnekleri genellikle XIII. yy.’da görülür. Bu minyatürler, ilmi eserlerde metnin izahı için yapılmış minyatürlerdir. Bağdat mektebinde, Manihaist Uygur Türk ressam etkisi vardır. Yapılan araştırmalar bu görüşü doğrulamaktadır. Özellikle A. Van Lecog’un Turfan kazılarındaki ele geçen Uygur minyatürleri, VIII-IX. yy.’da Bağdat Mektebi

üzerindeki Orta Asya Türk Minyatür Sanatı hakkında yeterli fikir vermektedir. Fransız şarkiyatçı Clement Huart, minyatür sanatının, Orta Asya'daki Türk resim sanatının İran'a geçmesiyle ortaya çıktığı yönündeki görüşünü "El yazmalarını tezhip ve resimleme sanatı İran'a Orta Asya'dan gelmiştir" (Demiriz, 1982: 924) cümlesiyle ifade etmektedir. Orta Asya'nın yüksek sanat anlayışı Selçuklu ve Osmanlı Türklerinde devam etmiş, zamanla inkişaf etmiştir. Bunda, aynı millet olmanın zevk ve duyarlılığı önemli bir etkidir. Bununla beraber Selçuklular, İslam Medeniyetine kendi şahsiyet ve zevklerini katarak, kendi sanat görüşlerini ortaya koymuşlardır. Selçuklu süslemelerinde tabiattan istifade edilerek canlı insan ve hayvanların yanında pek çok motif kullanılmıştır (Demiriz, 1982: 924).



Şekil 2.10: Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 2442 1b, Selçuklu Başlık Tezhibi

"Büyük Selçuklular döneminde gelişen minyatür sanatı, Anadolu Selçukluları zamanında devam etmiş, ne yazık ki, bu eserler günümüze gelememiştir. Beylikler dönemi minyatür ve süsleme sanatları hakkında pek bilgi yoktur. XIV. yy.'da İslam dünyasında Tebriz, Merağa, Şiraz, Bağdat, Kahire gibi merkezlerde Türklerin meydana getirdiği minyatür ve yeni üsluplar bilinmektedir. Büyük ihtimalle bu yüzyıllarda da kitap sanatlarıyla ilgili eserler verilmişti. Yalnız Anadolu'nun o dönemlerde beyliklere bölünmüş oluşu ve kargaşalar yüzünden bu eserler günümüze gelememiştir. Beylikler sanatı, klasik Osmanlı resim sanatının, dekoratif ve uygulamalı sanatın hazırlanma dönemi olarak değerlendirildi" (Aşıcı, 2009: 310-311)



Şekil 2.11: Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi 171, 1372 Tarihli Mesneviden, Beylikler Devri Üslubu.

Çok erken Osmanlı tezhipleri hakkında bilgi yoktur. Bu döneme ait yazmalar günümüze gelememiştir. Ancak, Osmanlı döneminin en eski eseri, II. Murat zamanına ait bir musiki kitabıdır. İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmet, sanatları koruma altına aldı ve tüm sanat dallarının gelişiminde önemli rol oynadı. "Anadolu İmparatorluğu döneminde Selçuklular, yöneticilerin saraylarında nakış işlemektedir. Burada çalışan nakkaşlar ve hattatlar, bina tasarım ilkelerini ve muayyen kitapları hazırlardı. Bu gelenek Osmanlı Sarayına da girmiş ve İstanbul'un fethinden sonra bir nakaşhane kurulmuştur. Bu nakaşhanenin Baba Nakkaş tarafından yönetildiği bilinmektedir" (Aşıcı, 2009: 310-311).



Şekil 2.12: İÜK. F. 1423, 13a Babanakkaş Üslubu, Mecmaü'l-acaib

Sarayda yine hattatlar, nakkaşlar ve talebeleri tam kadroyla çalışmaya başlamış bu dönemde birçok yazma eser bezenmiş ve şaheserler ortaya konmuştur. Fatih Sultan Mehmet'in aydın bir insan oluşu, yabancı ressamın İstanbul'a gelmesini sağlamış

ve çok dinamik bir sanat ortamı oluşmasına sebep olmuştur. Fatih Sultan Mehmet, Venedik Dukası'na bir mektup yazmıştır, ardından Centile Bellini İstanbul'a geldi ve bir yıl sarayda çalışmıştır. Sanatçının Fatih Sultan Mehmet portresi, bugün Londra Ulusal Galerisi'nde herkes tarafından bilinmektedir. Yine aynı dönemin nakkaşlarından olan ressam-portreci Sinan Bey'in Venedik'te eğitim gördüğü, Mostari Pavli De Damian adlı ressamın öğrencisi olduğu bilinmektedir. Fatih Sultan Mehmet dönemi tezhip sanatı, aşırılığa kaçmayan, ince tezhip sanatı anlayışı ve yazıyı boğmayan sayfa düzeniyle çok parlak bir dönem yaşamıştır. Bu dönem tezhipleri, tezhip sanatının klasik evresinin başyapıtlarıdır. Tezhip sanatının bir diğer önemli evrelerinden biri de Kanuni Sultan Süleyman dönemidir. Bu sanat dalı bu dönemde de hızla gelişimini sürdürmüştür. Devrin sanatçıları arasında Nakkaş Şahkulu ve Velican gibi İran'dan gelen sanatçıların yanı sıra yerli sanatçılar Kefeli Hasan Çelebi, Matrakçı Nasuh ve Nigari mahlaslı Nakkaş Haydar sayılabilir. Yine Kanuni Sultan Süleyman döneminde imparatorluğun Avrupa'daki topraklarından getirilen Arnavut, Çerkez, Macar ve Bosnalı nakkaşlara rastlanır. Kanuni Sultan Süleyman döneminin ünlü mühezzibi ve nakkaşbaşı Kara Memi Şahkulu'nun öğrencisidir. XVI. yy.'ın ikinci yarısında tezhip sanatında büyük değişiklikler olmakla beraber, işçiliğin çok ince oluşu, tezhipli alanın safadaki yerinin artması, altının bolca kullanılması çok zengin örneklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kanuni dönemi saray nakışhanesini yöneten Karamemi'nin eserlerinde az da olsa klasik tezhip içerisinde natüralist çiçeklerin kullanılmaya başlandığı görülür (Derman, 2009: 295).



Şekil 2.13: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hicri 2147'de Kayıtlı Şahkulu'na Ait Bir Eser

Kaynak: Şahkulu'nun bir deseninde yer alan efsanevi hayvan motifleri (TSMK, *Album*, Hazine, nr. 2147)

Kara Memi¹, saray bahçelerinde yetişen lale, gül, karanfil, menekşe, sümbül, gibi çiçekleri bahar çiçekleri açmış ağaçları doğal şekilleriyle üsluplaştırmış, tek başına ya da gruplar halinde desenler oluşturmuştur. “Hele Muhibbî Dîvânları’nın adeta bir motif kataloğu mahiyetindeki süslemeleri, sanatçının bu alandaki çalışmalarının en esaslı örnekleridir.” (Derman, 2009: 295).



Şekil 2.14: İÜK. 5467, Dîvân-ı Muhibbî’den Sayfa Süslemeleri

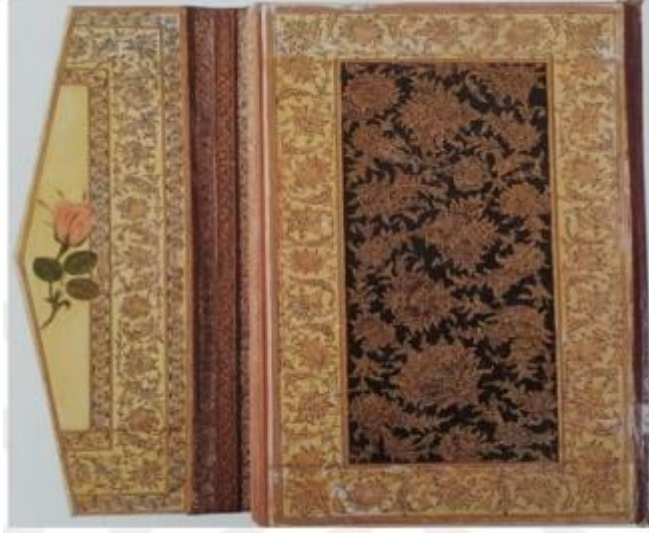
Ayrıca XVI. yy.’ın gözde bezemelerinden biri de ‘Halkari’ tarzıdır. Çok erken dönemlerde de örnekleri bulunan bu teknik, bu devirde çokça kullanılmıştır. XVII. yy.’ın ilk yarısında XVI. yy. klasik tezhiplerinin etkisi görülmekle beraber ikinci yarısında tezhip sanatında gerileme başlamıştır. Bu dönem eserlerinin bir önceki asra göre işçiliğinin daha kaba ve kompozisyonlarının zengin olmadığı göze çarpmaktadır. Batı etkilerinin yavaş yavaş tezhip sanatına girdiği görülmektedir. XVII. yüzyılda, tezhip sanatında inovasyon göstermeyen bir dönemdir. İlk yarının çalışmalarında, klasik anlayışın geçen yüzyılın güçlü etkisiyle devam ettiği görülmektedir. XVII. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı Devletinde başlayan sosyal ve beşeri gerilemeler, sanat faaliyetlerini de büyük ölçüde etkilemektedir. İşçilik eski incelik ve parlaklığını koruyamamaktadır ve renkler canlı ve parlak görünümünü kaybetmektedir (Derman, 2009: 295). “Altının aşırı kullanılması ile gösterişli eserler ortaya çıkmaktadır. Az da olsa Batı etkilerinin bu yüzyılda tezhip sanatına girmeye başladığı görülmektedir” (Demiriz, 1982: 924).

¹ Kanûnî Sultan Süleyman dönemi saray ehl-i hiref, mevâcib, masraf vb. defterlerinde Rum nakkaşları arasında adı Kara Mehmed Çelebi (TSMA, nr. D. 4104), Mehmed-i Siyah (TSMA, nr. D. 9613-3) ve Kara Memi (TSMA, nr. D. 9612) şeklinde geçmektedir.



Şekil 2.15: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi. Y.332

Çok geçmeden saray ve köşk mimarisini, Batılı unsurlar tesiri altına alır. Tezniyatta ise, klasik anlayışın soyut formlarından uzaklaşıp, perspektifli resimlerin yapılmaya başlandığı görülür. Artık Batılı anlayışta bezemeler Türk sanatının tüm sahalarında etken bir roldedir. Lale motifi dönemin en gözde elemanıdır. Çiçekler daha natürel çalışılmakta, tek veya bir demet halinde kullanılmaktadır. Kısaca tezniyatımız Avrupa Baroku ve Rokokosu tesiri altındadır.



Şekil 2.16: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Emanet Hazinesi 1682, Dîvân-ı Hazık Adlı Eserin Saz Üslubuyla Bezeli Dış Kabı.



Şekil 2.17: İÜK. 5650 Mecmua-i Gazeliyyat'tan Çiçek Resimleri, 1727

Ali Üsküdari, tezhiyatımızın Batılı anlayışlar içerisinde boğuştuğu bu dönemde, klasik tezhip sanatımızın inceliklerini bilen çok yönlü bir sanatçı olarak karşımıza çıkar. Yaşantımızdan tezhiyatımıza kadar her alanda Batı tesiri altında kaldığımız çiçek, buket ve demetlerin her çeşidini çok itinalı bir biçimde çalışmıştır.



Şekil 2.18: Museum für Kunsthandwerk, nr. 13322, Yazı Altlığı Ön ve Arka Yüz Bezemesi

Barok ve Rokoko üsluplarda yapılan tezhip ve çiçekli kitap süslemelerinin zengin örnekleri sıkça karşımıza çıkmaktadır.

XX. yy.'da tezhip sanatı, devletin desteğinden uzak şahsi gayretlerle yürütülen bir sanat haline gelmiştir. Yüzyılın başlarında müzehhip Bahaeddin, Beyazıt'ta bir dükkan açarak burada çalışmalarını sürdürmüştür. Müzehhip Hakkı Bey ise, Hattatlar Mektebi'nde hocalık yapmış, tezhip sanatını babası ve Bahaeddin Efendi'den öğrenmiştir. Hattatlar mektebi, 1928'de "Şark Tezyini Sanatları" adı altında, 1936'da ise, Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı bir şube haline getirilir. XX. yy.'ın başlarında tezhip sanatı eski görkemli günlerinden uzak Güzel Sanatlar Akademisi'nde sürdürülmeye çalışılmıştır. Bu dönemin ilk önemli sanatçısı Muhsin

Demironat ve Rikkat Kunt günümüze ışık tutacak eserler ortaya koymuş ve öğrenci yetiştirmişlerdir. Günümüzde ise tezhip sanatı, Güzel Sanatlar Fakültelerinin Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Tezhip Anasanat Dallarında ve çeşitli kurslarda öğretilmektedir. XX. yy.'ın başında çok zayıf bir durumda olan Türk Tezhip sanatı yapılan araştırmalar ve yetişen değerli müzehhipler sayesinde, eski görkemli günlerine kavuşturulmaya çalışılmaktadır. Günümüzde, daha celi yazılar, kıt'alar ve hilyeler tezhiplenmektedir. Aynı zamanda Halkari tezniyatın birçok çeşidi geliştirilmiş, klasik ve modern anlayışta eserler verilmiştir.

XXI. yüzyılda ise üniversitelerde eğitim veren Geleneksel Türk Sanatları Bölümleri akademik anlamda öğrenci ve hoca yetiştirmeye devam ederken, birçok atölye ve kurslarda da bu sanatlar icra edilmektedir. Klasik eserler ışığında yeni tasarımlar, yeni yorumlar ile tezhip sanatı her geçen gün kültürel hazinemize zenginlik katmaya devam etmektedir.



Şekil 2.19: Türk İslâm Eserleri Müzesi 438, Kur'an Cüzü, v.1a

“Fatih Devri (1451-1481) tezhipleri için genelde üç üslûptan bahsedilmektedir: "Naif" olarak adlandırılan tezhip üslûbu, XV. yüzyılın ikinci yarısı Timurî Herat üslûbundan esintiler taşıyanlar ve Babanakkaş üslûbu olarak tanımlanan bezeme tarzı. Bu üç üslûpta meydana getirilmiş olan yazmalar, bezeme özellikleri ile birbirlerinden kolayca ayırt edilebilmektedir” (Aşıcı, 2009: 310-311).



Şekil 2.20: S.K. Süleymaniye 1025, En-Nihâye fi Garâibi'l-Hadîs, v.2b.



Şekil 2.21: S.K. Süleymaniye 1009, Firuzabadi, Kamusû'l-Muhit ve'l-Kabusi'l-Vasıt II. Bayezid döneminde (1418-1512), Fatih dönemi tezhiplerinin özellikleri devam ettirilmiş, İran ve Tebriz'den gelen değişik kökenli sanatçıların üslup farklılıkları da eklenerek Osmanlı kitap ve tezhip sanatına oldukça fazla yenilik gelmiştir. Önceki dönemlere göre altın yıldız kullanımında artış olmuş ve farklı renklerde altın kullanılmaya başlanmıştır. Bordür ve tığlar zenginleşmiş, kompozisyonlarda rumi ve bitkisel motiflerin yanı sıra bulut motifinin kullanılması da önemli yeniliktir. İlk olarak bu dönemde görülen ve farklı tasarım özellikleri olan “Bulutlar”, daha sonraki dönemlerde de sevilerek kullanılmıştır. Bu dönemde motif zenginliği artmış, işçilik incelmıştır. Saz üslubunu hatırlatan yaprakların varlığı da görülmektedir.



Şekil 2.22: II. Bayezit Dönemine Ait Zahriye Sayfası Tezhibi

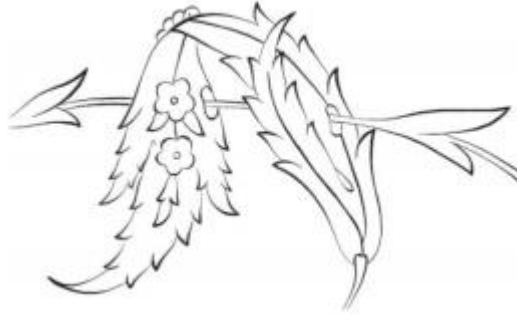
Kaynak: Mine Esiner Özen, “Türk Tezhip Sanatı”, s.89.

2.3 Tezhip Sanatında Kullanılan Motifler

2.3.1 Bitki motifleri

Doğada görülen farklı bitki türlerinin stilizasyonu ve üsluplaştırılması sonucunda ortaya çıkan bu motifler Türk süsleme sanatında oldukça fazla ve sevilerek kullanılmıştır. Bitkisel motifler, yapraklar, stilize çiçekler (hatayi, penç, goncagül), yarı üsluplaşmış bitkiler, natüralist bitkiler, ağaçlar olarak gruplara ayrılır.

“Yapraklar”, doğadaki görünüşüne çok benzeyen, kısmen sadeleşmiş motiflerdir. Dallar ile birlikte bitkisel süslemenin temelini oluşturur. Farsça “berk” yaprak demektir ve süsleme sanatlarımızın terminolojisinde yoğun olarak bu isim kullanılır. Şekil bakımından pek çok farklılıklar gösteren yaprak motifleri en basit çizimine eklenen dişler ile detayı artırılarak bulunduğu kompozisyona uyarlanır. Tek dişliler yekberk, üç dişli olanlar seberk, beş dişli olanlar pençberk, çok dişli olanlar, birbirine sarılmış yapraklardan meydana gelenler sadberk, berk-i itri, berk-i halkari gibi oldukça fazla çeşitleri vardır. Tezhipli el yazmalarında çizilen yapraklar oldukça sade ve yalın olarak çizilirken halkar tarzı süslemelerde el yapraklar olarak bilinen ıtır, asma, sarmaşık gibi geniş tabanlı yapraklar ile iri ve detaylı yapraklar kullanılır.

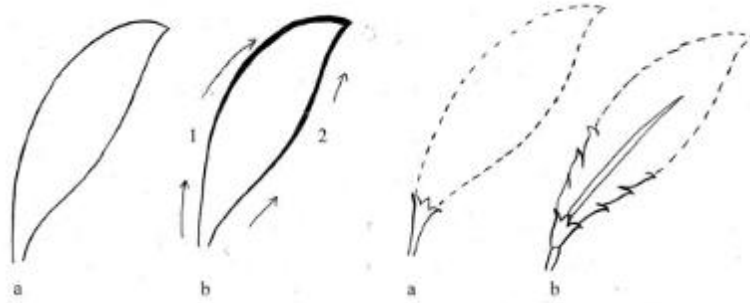


Şekil 2.23: Yaprak Motifi Örneği

Kaynak: Cahide Keskiner, “Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler-Hatai”, s.76.

Çizim motifi, nakış çaprazının tanımını ile başlar. Bir göz tarafından seçilebilecek kadar hafif bir çizgi ile çizilen kanaviçe, desenin desen içindeki konumunu ve boyutunu belirler. Ardından, bu çizgilerin sınırlarına bağlı olarak, gerekçenin detayları çizilir. Deneyimli bir göz, eğer varsa, tuvalde bitmiş güdü bozukluğunu hemen görebilir. Bu nedenle, ilk önce bulanık bir çizgiyle ve daha sonra diğer çizgilerin altında çizilen kanaviçe nakışı nakış, desen motifi ve pürüzsüzlüğü için sempati açısından önemlidir (Birol ve Derman, 2001: 17).

Yaprak desen motifi kanaviçe ile başlar (Birol ve Derman, 2001: 17).



Şekil 2.24: Yaprak Çizimi

Kaynak: İnalöz, 2007

Tezhip tasarımlarında yer alan yapraklar, kullanıldığı bitkinin doğadaki yapısına uygun çizilir. Bu dikkat ve uyum 18. yüzyılda şukufe tarzı denilen üslupta daha belirgindir. 18. yüzyıl sonlarına doğru Batı etkilerinin izlerini taşıyan sanat akımlarından Türk Rokokosunda ise defne, meşe, zeytin gibi değişik yaprak motifleri süsleme sanatında kullanılmıştır.

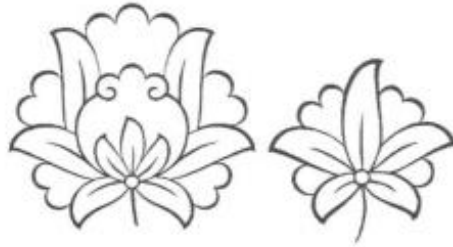
Yaprak motifinin uzantısı olan ve “sap çıkması” olarak adlandırılan motifler iç içe ya da yan yana yerleştirilmiş budakları sembolize eder. Kompozisyondaki görevi uzun sapsarı örtmek, sapsarın kesişme noktalarını kapatmak ve boşlukları dengeli bir biçimde doldurmaktır.



Şekil 2.25: Yaprak Motifi Örnekleri

Kaynak: Özkeçeci ve Özkeçeci, “Türk Sanatında Tezhip”, s.65.

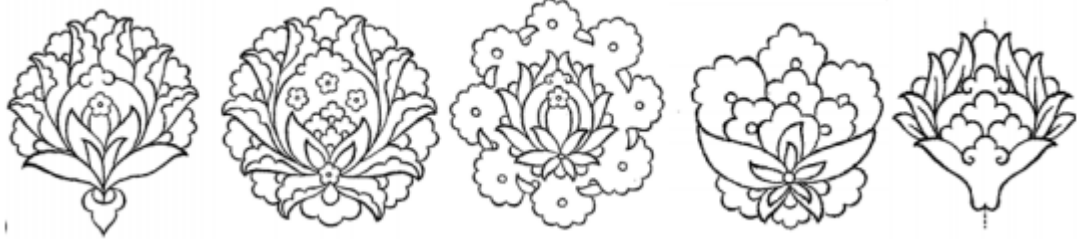
Stilize Çiçekler; “Hatayi,” Türk süsleme sanatının klasik motiflerindendir. Her dönemde başka özellikler kazanmış olan hatayilerin en erken örneklerine Uygur Türkleri tarafından yapılmış olan 8. ve 9. yüzyıla ait Maniheizt duvar resimlerinde rastlanır. 15.yüzyılda Çin porselenlerindeki motif etkileri Türk eserlerinde de görülür. Mavi beyaz çinilerde ve tezhip sanatında oldukça yaygın kullanılmıştır. İrili ufaklı çizilen yapraklar motife derinlik hissi verir, içe dönüşler ise karakteristiktir



Şekil 2.26: Hatayi Motifi Örnekleri

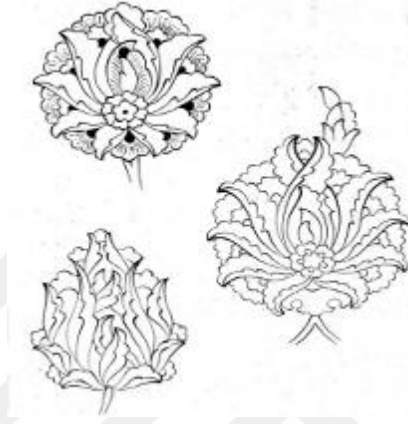
Kaynak: Özkeçeci, 2007: 67

Hatayilerin şekillerine göre üstten, yandan, küçük, büyük, sade ve çok kademeli olarak çizilmiş oldukça fazla çeşitleri vardır. Bazen rumi, bulut, gibi diğer motifler hatayiler üzerine çizilerek estetik süsleme şekilleri meydana gelmiştir.



Şekil 2.27: Hatayi Motifi Örnekleri

Kaynak: Özkeçeci ve Özkeçeci, “Türk Sanatında Tezhip”, s.69.

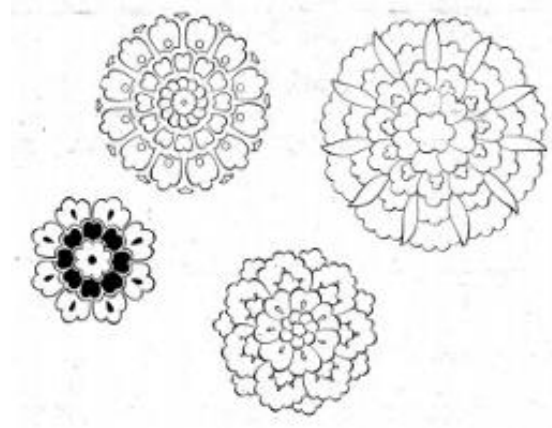


Şekil 2.28: Hatâi Örnekleri

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 77

“Penç”, Hatayi grubundan motiflerdir. Başka bir tanımla çiçeğin yatay kesitinin üsluplaşmış şeklidir.

Basit bir penç çizimi için motifin boyutunu ve şeklini gösteren bir göz seçebilen yuvarlak kanaviçe işi nakışla başlar. Daha sonra, yaprak pençlerinin sayısı gerekiyse, daire bu eşit sayıda parçaya bölünür. Çok büyük ve küçük yapraklar, simetrik bir görünüme sahip dengeli ve uyumlu bir aramaya yerleştirilir. Yaklaşık gerekçe, düzeltmeler yapılarak iyileştirilecektir (Birol ve Derman, 2001: 47).



Şekil 2.29: Penç Motifi Çizimi

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 54

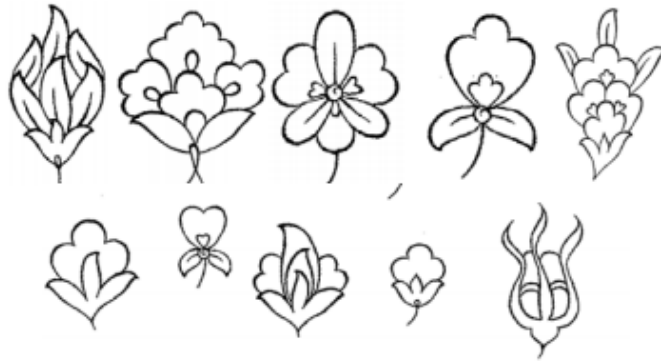
Penç motifi desen içerisinde hatayı gibi belli bir yöne doğru değil her yöne hareketi sağlar. Bu nedenle helezonların kesişim noktalarında ve dalların dönüşlerinde kullanılarak deseni rahatlatırlar.



Şekil 2.30: Penç Motifi Örnekleri

Kaynak: Özkeçeci ve Özkeçeci, “Türk Sanatında Tezhip”, s.71.

“Goncagül”, herhangi bir çiçeğin tam açmamış halinin dikine kesitinin üsluplaşmış şeklidir. Basit ve küçük motiflerdir.



Şekil 2.31: Goncagül Motifi Örnekleri

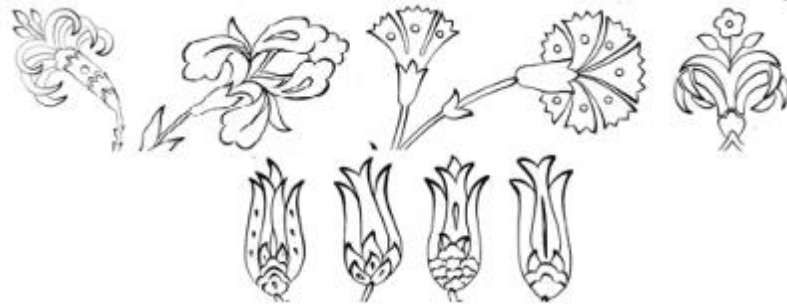
Kaynak: Özkeçeci ve Özkeçeci, “Türk Sanatında Tezhip”, s.73.

“Yarı stilize çiçekler”, doğadaki görünümüne yakın bir şekilde stilize edilerek çizilmiş olan motiflerdir. 15. yüzyıl sonlarından itibaren Osmanlı süsleme sanatında kullanılmıştır. İlk örneklerinin Müzehhip Kara Memi tarafından yapıldığı görülen bu motifler klasik Türk süslemelerinin ana temasını oluşturmuştur. Lale, karanfil, gül, nergis, sümbül, çiçek açmış bahar dalları ve selviler en yoğun çizilen bitkilerdir. Yarı üsluplaşmış çiçekler yalnız başına olduğu gibi stilize çiçekler ve rumiler ile birlikte de kullanılmışlardır.



Şekil 2.32: Yarı Üsluplaştırılmış Çiçekler

Kaynak: Birol, 2001: 116



Şekil 2.33: Yarı Stilize Çiçek Motifleri

Kaynak: Birol ve Derman, “Türk Tezyini San’ atlarında Motifler”, s.126-127.



Şekil 2.34: Yarı Üsluplaşmış Çiçek

Kaynak: Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 75

“Natüralist çiçekler”, Şukufe adı verilen aynı zamanda Türk süsleme sanatında üslup olma özelliği taşıyan çiçekler olup, 18. yüzyılda batı etkilerini taşımaktadır. Doğadaki hemen hemen bütün çiçeklerin tek, buket şeklinde bazen de vazo içerisinde çizilmiş olan oldukça fazla örnekleri vardır. Renklendirmede boyut ve tonlama yapılmıştır.



Şekil 2.35: Natüralist Çiçekler

Kaynak: Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 79

“Ağaçlar” Türk süsleme sanatında stilize ya da yarı üsluplaşmış olarak çizilmiş, en çok kullanılanları ise hayat ağacı, hurma, selvi, meyve ağaçları ve çiçek açmış

ağaçlardır. Hayat ağacı çeşitli kültürlerde farklı biçimlerde çok uzun süredir kullanılmıştır. Kutsal ağaç, dünya ağacı gibi isimlerle de anılan hayat ağacından başka, çiçek açmış ağaçlar (bahar dalları), servi ağacı, hurma ağacı süslemede sık tesadüf edilen ağaçlardır. Ağaç motifleri tezhipte XVI. yüzyılın ikinci yarısında ferman tuğrası süslemelerinde sık görülür. Ölümsüzlüğü simgeleyen hayat ağacına eski Yakın Doğu sanatında, Orta Asya'da, Yahudilik ve Hıristiyanlık inancında yaygın olarak rastlanır. “Tasvirlerde ağacı üzerinde yer alan kuşlar veya altındaki hayvanlar eski Türk kozmolojisindeki Dünya Planı'nda yer alan konulara ve çeşitli mitolojik mevzulara işaret eder” (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 80).



Şekil 2.36: Ağaçlar

Kaynak: Demiriz, 2005: 45

2.3.2 Hayvan motifleri

Hayvan motiflerini tezyinata figür olarak değil, süsleme unsuru, elemanı olarak görüldüğü için mevcut motifler içinde kabul edilir. Bunları başlıca iki ana grupta toplayabiliriz:

1. Hayal mahsulü, efsanevi hayvan motifleri
Ejder (evren)
Simurg (zümrid-i anka) olmak üzere ikiye ayrılır.
2. Tabiat kaynaklı, üsluplaştırılmış hayvan motifleri.

Selçuklu sanatında genellikle düğüm olarak kabul edilen ejder, yılan benzeyen pullu bir gövdeye sahiptir, bacaksız veya sadece ön bacaklı veya kanatsız işlenebilir. Kubadabad sarayında görülen ejderha motifleri ve Ahlat'taki mezar taşları bu özellikleri taşımaktadır (Bırol ve Derman, 2001: 129).



Şekil 2.37: Ejder Örneği

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 133

Ejderha, özellikle Çin'de, Uzak Doğu ve Orta Asya'da sıklıkla görülmektedir. Ejderha figürü, Türklerin Küçük Asya'ya gelmesiyle kullanılmaya başlandı.



Şekil 2.38: Ejder Motifi Örneği

Kaynak: Alsan, 2005: 199

“Ejderha figürü birçok hayvanın özelliklerine sahiptir; bu nedenle, hepsinin kendine güvenen bir yapısı var” (Alsan, 2005: 48).



Şekil 2.39: Ejder Motifi

Kaynak: Alsan, 2005: 199



Şekil 2.40: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, F.1426, v.48a.

Dini konular dışında kalan yazma eserlerin tezhibinde, bilhassa halkari'de örneklerine rastlanmaktadır.



Şekil 2.41: Simurg Motifi

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 134.

Farsça'da Simurg otuz kuş anlamına gelir ve Simurg'un otuz kuşun özelliklerine sahip olduğu vurgulanır. Bir insan gibi konuşabileceği, ateş ve güneşten oluştuğu düşünülmektedir. Bu oldukça renkli kuş, ana renk olarak yeşil olarak kabul edilir. Bu nedenle Zümrüd-ü Anka olarak adlandırıldı.



Şekil 2.42: Zümrüd-ü Anka (Simurg)

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 139.



Şekil 2.43: Şehname, Simurg Motifi

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 139.

Doğada bulunan stilize hayvan motifleri en az tercih edilen motiflerdir. Bu, esas olarak 15. yüzyıl güneş ışığında görülür. Fayans, halı ve seramik, yıldız bu görüldüğünden daha fazla karşımıza çıkmıştır.

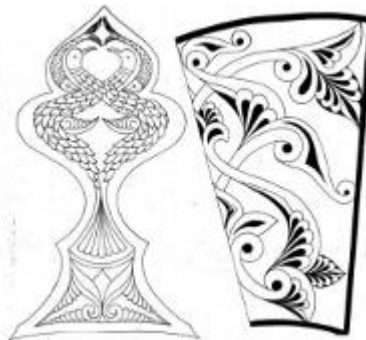
“Dini eserlerin yanı sıra, nadiren dairesel bir şekilde görülür. Kuşlar çoğunlukla bu tarzda çizilir; tavşan, geyik, aslan, leylek vb. stilize hayvan figürleri de bulunur” (Birol ve Derman, 2001: 129-130).



Şekil 2.44: Doğada Bulunan Hayvanların Üsluplaştırılmış Motiflerinden Bir Örnek

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 134

Rumilerin bitki kökenli olduğu yönünde fikir bulunsa da Orta Asya Türkleri'nin çok eski zamanlardan beri tezminatlarında kullandıkları hayvan şekillerinin üsluplaştırılmasıyla meydana geldiği görüşü daha ağır basmaktadır. Tavşan, balık, kurt, kuş, yılan, ejder bazen de efsanevi yaratıkların kanat, bacak ve bedenlerinin stilize edilmeleriyle ortaya çıktığı genel kabuldür.



Şekil 2.45: Rûmî Örnekleri

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 180

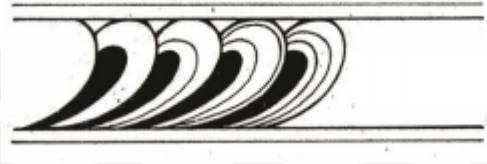


Şekil 2.46: Rumi Çeşitleri

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 191

2.3.3 Münhaniler

Münhani motifleri olarak tanımlanan bezeme motiflerinde, koyu renkten açık renge ya da açık renkten, koyu renge doğru tonlamalarla yapılan bir boyama şeklidir.



Şekil 2.47: Münhani Çizimi Örneği

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 176

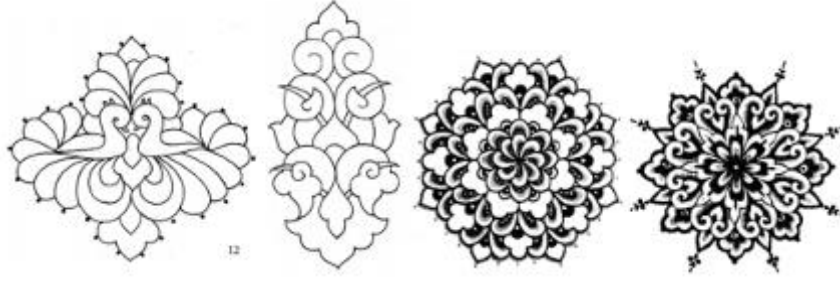
“Bu tarz teknik daha çok Selçuklu ve Beylikler Dönemi'nde kullanılmış olup Osmanlı Dönemi'nde pek rağbet görmemiştir fakat XIX. yüzyılda yeniden kullanılmaya başlanmıştır” (Tuncel, 2002: 150).



Şekil 2.48: Münhani Motifi Örnekleri

Kaynak: Birol, 2001: 177

“Münhani, lügatte eğri ve kavis gibi manalara gelir. Anadolu Selçuklularında çok kullanıldığından dolayı Ord. Prof. Dr. A. Süheyl ÜNVER bu motife “Selçuklu Münhanisi” demiştir. En erken örnekleri Uygur döneminde yapılan Bezeklik fresklerinde görülür” (Birol, 2001: 177).



Şekil 2.49: Mühani Örnekleri

Kaynak: Birol ve Derman, “Türk Tezyini Sanatları’nda Motifler”, 2001: 177

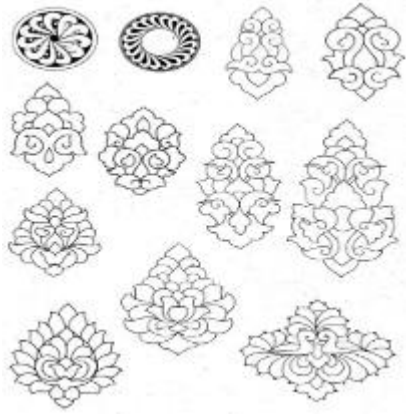
Kural olarak, törenler Rumi'nin iç kısımlarının ve kuşların kanatlarından oluşur. Selçuklu el yazmaları, bizim için çekici örneklerle, Kuran'da beylik dönemini kapsayan el yazmaları için önemli bir yer tutmaktadır. Bu motif Osmanlı dekorunda bulunmasına rağmen, geçmişteki önemini yitirmiştir.



Şekil 2.50: Mühani Motif Örneği

Kaynak: Birol, 2009: 247

Dekorasyonda su kenarı veya bağımsız bir desen olarak kullanılır. Simetrik olabilirler veya aynı formdaki tekrarlardan oluşan yürüyüş şeklinde olabilirler. Bu motiflere düz çizgiyle tahrir çekilir, nüans verilmez.

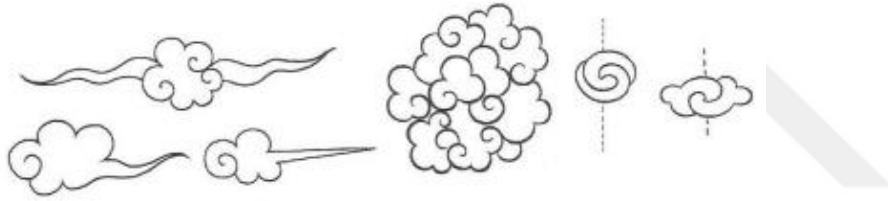


Şekil 2.51: Münhani Motifi,

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 175

2.3.4 Bulutlar

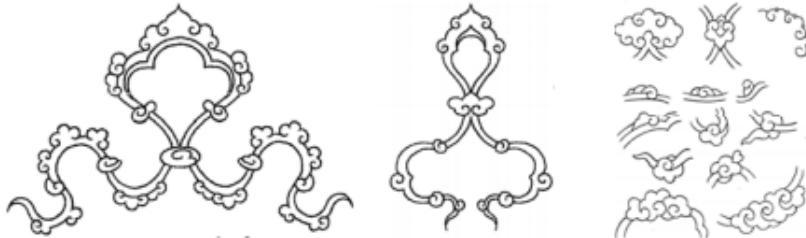
Türk dekoratif sanatında önemli bir yer tutan bulut motifi, Çin'den çıktığı sanılmaktadır.



Şekil 2.52: Bulut Motifi Örnekleri

Kaynak: Özkeçeci, 2007: 103

Çin bulutunun Osmanlı-Türk tezeyinatına XV. asrın ortalarında 1452 yılında yapılan II. Murad Türbesi'nin kalem işleri ile girdiği, tezhipli eserlerde ise Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan 402 envanter numaralı Şeyh Hamdullah'ın (899-1494) yazdığı mushafta uygulandığı görülmektedir.

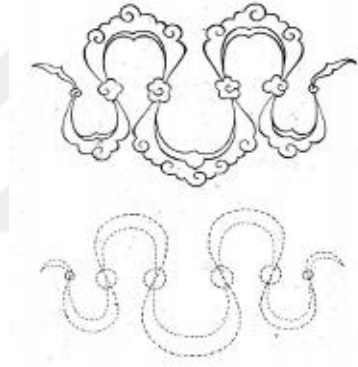


Şekil 2.53: Bulut Çizim Örnekleri

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 156

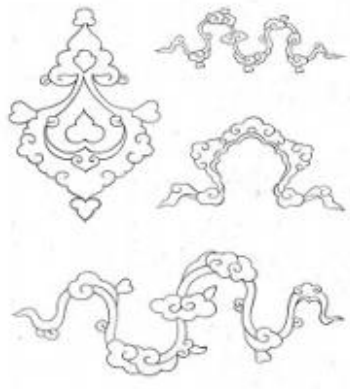
Bulutlar, çizim şekillerine ve kullanım özelliklerine göre gruplandırılmışlardır. Çizim şekillerine göre incelendiğinde eğer kompozisyon içerisinde diğer motifler arasında çeşitlilik sağlamak için serbest şekilde çizilmiş olanlarına “serbest bulut”, desenin başlangıç noktasında yer alan, minyatürlerde gökyüzünde kullanılan bulutu temsil etmek ve boşluk doldurmak amacıyla yapılan şekline ise “yığma bulut” denilir.

Kompozisyondaki durumlarına göre incelendiğinde ise, Motiflerin yer alacağı dalların çıkış noktasında yığma bulut şeklinde çizilmiş olanına “nokta bulut, “deseni paftalara ayırmak, monotonluktan kurtarmak ve renk ayrımı yapmak amaçlı olanlarına “ayırma bulut, “denir. Çiçeklerin saplarını bağlamak ve iki bulut arasındaki bağlantıyı sağlamak amacıyla kullanılan çeşidine “ortabağ bulut, “motifin veya kompozisyonun tepe noktalarında kullanılan ve simetrik olanlarına “tepelik bulut”, iri bitkisel formlarda çizilmiş motiflerin içlerini detaylandırmada kullanılanlarına da “hurde bulut” adı verilir.



Şekil 2.54: Bulut Örneği

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 156



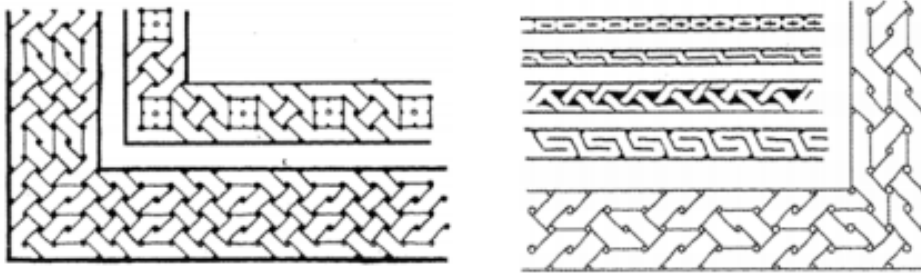
Şekil 2.55: Bulut Örnekleri

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 159

2.3.5 Geçmeler

En basit şekliyle iki kırık doğrunun birbirini kesmesi sonucu ortaya çıkar. Daha fazla kırık doğruların eklenmesi ile de detaylar artırılır ve geçme bordürler meydana gelir. İslam Sanatında yoğun olarak kullanılan geometrik süslemelerin zengin örnekleri Anadolu Selçuklular döneminde de devam etmiştir. Osmanlı döneminde bitkisel tarz ve üç iplik rumi tarzı bordürlerin yanı sıra geçme zencerekler de yoğun olarak kullanılmıştır.

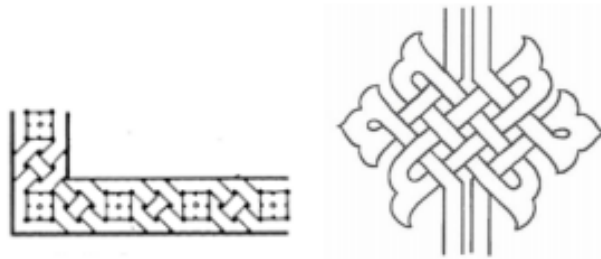
Geometrik kompozisyonların çıkış noktası olan düğüm (ukde) motifidir. Uygurlar ve Anadolu Selçuklu sanatında bazı eserlerde görülen zencerek düğümünün kaynağının yılan ve ejder kıvrımları olduğu düşünülmektedir. Çift yılanın kıvrımından oluşan ve üç nokta esasına göre yapılan saadet düğümü ve beraberindeki zarif zincirler özellikle Osmanlı dönemine ait ciltlerin üzerindeki şemselerin dış kenarlarını sınırlayan süsleme elemanı olarak sıkça görülür. Eski Yunan sanatının geometrik motifi meander bandına Osmanlı sanatında da oldukça sık rastlanır.



Şekil 2.56: Geçme ve Zencerek Örnekleri

Kaynak: Özkeçeci ve Özkeçeci, “Türk Sanatında Tezhip”, s.55.

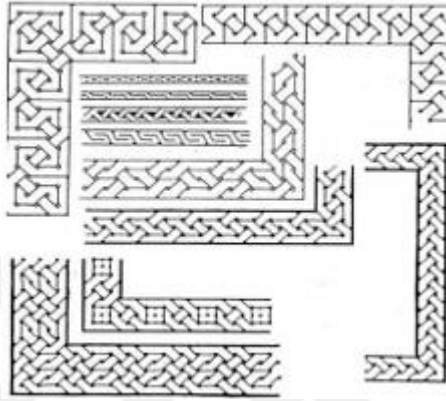
Üç nokta esasına göre yapılan saadet düğümü ve beraberindeki zarif zincirler özellikle Osmanlı dönemine ait ciltlerin üzerindeki şemselerin dış kenarlarını sınırlayan süsleme elemanı olarak sıkça görülür.



Şekil 2.57: Zencerek ve Geçme Motifi Örnekleri

Kaynak: Özkeçeci, 2007: 98

Tek eksen üzerine gelişen bordürlerin en basit şekillerinden biri geçme zencereklerdir. Zencerek veya zencirek olarak adlandırılan geçmeler iki kırık doğrunun birbirini kesmesiyle ortaya çıkar. İki kattan fazla kırık doğru ile daha girift geçme bordürler meydana gelir. Zincirleme halkaların kesintisiz olarak devamı bu motif çeşidinin özelliğidir. Küçük dairelerden meydana gelen noktalama usulü ile yapılan geçmelerin çok sayıda farklı kompozisyon şekli vardır. “Osmanlılarda bitkisel tarzda, üçplik rumi tarzında bordürlerin yanı sıra geçme zencerek türü bordürler de kullanılmıştır” (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 96-97).



Şekil 2.58: Geçme-zencerek

Kaynak: Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 98

2.3.6 Batı etkili motifler

18. yüzyılda Batı etkisiyle ortaya çıkmış, Osmanlı toplumunu askeri, siyasi ekonomik alanlarda olduğu kadar sanatsal anlamda da etkisi altına almıştır. Saray liderlerinin özellikle padişahların girişimleriyle, Osmanlıların tüm kurumları ve sistemleri Batıya yönelik bir anlayışla yapılandırılmıştır. Bu değişikliklerden klasik sanatlar da oldukça etkilenmiştir.

18. yüzyıldan itibaren Batı tarzı resim minyatürün düşmesine ve daha sonra tamamen ortadan kalkmasına neden oldu; Tezhip sanatında Barok ve Rokoko stilleri görülmeye başlandı. Ancak, Türk sanatçılar bu motifleri Batı'dan kendi zevkleri ve düşünceleri ile yorumladı ve onlara “Türk Rokoko” adı verilen yeni bir Türk karakteri verdi. Süsleme alanında bitkisel motiflerin ağırlıkta olduğu hatta rumi motiflerinin bile bitkisel bir üslupla biçimlendirildiği bu tarz süslemeler, 19. yüzyılın sonuna kadar sevilerek kullanılmıştır.

18. yüzyılda, Türk tezhip sanatı iki yönde gelişti. Birinci grup, klasik Osmanlı tezhibinin gerilemesi olarak tanımlanabilecek büyük, iri çiçekler ve karışık motifli kaba süslemeler içerir. Bu motiflerin tümü, tezhip kompozisyonlarının elemanlarından ziyade bağımsız çiçek kompozisyonları haline gelmiştir. Çiçek ressamlığı da denilen bu süslemelerde gölgelendirmeler yapılarak motiflere üçüncü boyut verilmeye başlanmıştır. Tezhipleri çevreleyen zencerekler, çiçek motifleri ve akant yaprakları görülür.



Şekil 2.59: 18.yy Serlevha Tezhibi Barok-Rokoko Tarzı

Kaynak: Esiner Özen, “Türk Tezhip Sanatı”, s.176.

Kapılar, çiçekler ve yapraklar duraklarda yazılı olarak görülür. Basmelenin keşidelerinde lale, gül ve emaye çiçekleri bulunur. Siyahlara klasik örneklerde bazı örneklerde ve bazı örneklerde tamamen fırça darbeleriyle ve iki ve üç iplik şeklinde basit şekillerde uygulanmıştır. Gölgeleme işlerde önemli bir rol oynar. Çiçekler, yapraklar, öyle görünüyor ki, daldan yeni ayrıldı. Vazoya ya da kümeye yerleştirildiler. Bu canlılık gölgeleme nedeniyle çalışmalara verilmiştir. Klasik Rokoko tarzındaki halka kenarları sayfanın kenarları boyunca görünür.



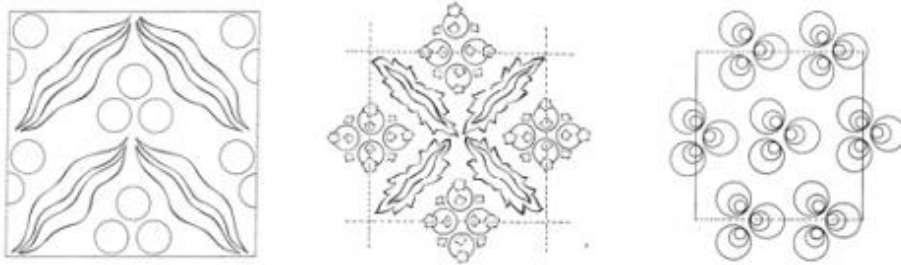
Şekil 2.60: 19.yy Serlevha Tezhibi Örneği

Kaynak: Esiner Özen, “Türk Tezhip Sanatı”, s.187.

Barok ve Rokoko tarzının en güzel örnekleri 18.yüzyıl sonları ve 19.yüzyıl başlarında yapılmış olan yazma eserlerde ve levhalarda görülür. Ayrıca bu dönemde yapılan tasarımlarda ve süsleme elemanlarında klasiğe dönüş çabası da izlenmektedir. Ancak, altın yaldızın bolca kullanılması, bazı eserlerde altının varak halinde yapıştırılması, klasik üslupta uygulanan ince ve zarif motiflerin deformasyonu, lacivert renkli zeminlerin yerini siyah rengin alması, orantısız ve iri çizilen rumi motifleri, zengin renk çeşidi kullanımına rağmen renkler arasında sağlanamayan uyumsuzluk klasik eserlerin kalitesinden oldukça uzaklaştığını gösterir. Ahmed Efendi, Ali Ragıp, Raşid Ahmed Atullah ve Bahaeddin (Tokatlıoğlu) 19.yüzyıl sanatçılarıdır. 20. yüzyılda tezhip sanatı devletin himayesinden uzak ve ilgisizlik yüzünden unutulmaya başlanmıştır. Bu yüzyılın ortalarına doğru Muhsin Demironat, Rikkat Kunt ve A. Süheyl Ünver gibi sanatçılar sayesinde klasik tarzda eserler verilmeye devam edilmiştir. Bu eserler daha çok levha tezyinatı şeklindedir.

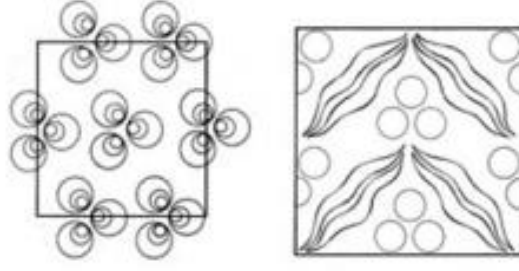
2.3.7 Çintemaniler

Çintemani, benek, pars beneği, üç top isimleri ile bilinir. Yan yana iki dalga şekli bize kaplan ve pars derilerini hatırlatır. Bu sebep, özellikle, XVI ve XVII. asır saray halıları ve kumaşları, aynı asırlarda saraya Uşak halıları dokundu. Bildiğimiz gibi Orta Asya'da ortaya çıkan bu süs, XVI. yüzyıl, fayanslar, kumaşlar, el sanatları gibi halılar üzerinde kullanılır. Dekoratif süsleme olarak biri üstte, diğeri altta olmak üzere üç noktadan oluşan bir kompozisyon kullanılmıştır. Bazen, lekelerin içindeki bir tarafa daha yakın çizilen daireler, hilal şeklini almasına izin verir. Timurlu döneminin sikkelerindeki bu üç noktaya “Timuçin” denir. Üç noktanın birlikte kullanıldığı ve her iki motifin ayrı olarak kullanıldığı zaman da örnekler vardır (Aksu, 2009: 113).



Şekil 2.61: Çintemani Örnekleri

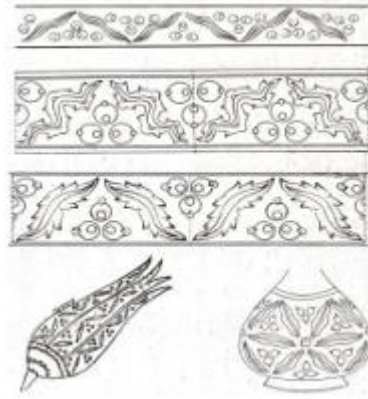
Kaynak: Birol ve Derman, “Türk Tezyini Sanatlarında Motifler”, s. 172.



Şekil 2.62: Çintamâni Motifi Örnekleri

Kaynak: Birol, 2001: 172

Görülen en erken örnek 1515 tarihli Mantıku't-Tayr isimli yazma eserin sayfa kenarlarında yer almaktadır. Süsleme sanatımıza Yavuz Sultan Selim'in Tebriz'den getirdiği sanatçılar sayesinde girdiği düşünülmektedir.



Şekil 2.63: Çintemani

Kaynak: Birol ve Derman, 2001: 171



Şekil 2.64: Topkapı Sarayı Müzesi Çinilerinde Bulunan Çintemani Motifi

Kaynak: Birol, 2009: 283



Şekil 2.65: 17. yy. Çintemani Motifli Halı (Ayrıntı)

Kaynak: Budapeşte Uygulamalı Sanatlar Müzesi, 1985

Çintemani, Çin sanatından stilize edilerek Türk sanatına geçmiş bir motiftir. “Budayı temsil eden biri üstte, ikisi altta, üç inci ve üzerinde bulut biçiminde, şimşegi temsil eden üst üste dalgalı iki yatay sembol. İncilerin tepesindeki boğumlu kum, iki daireye bölünerek büyükten küçüğe iki Hilal ve bir daire meydana getirir. Üç incinin budanın ruhani yapısını gösterdiği söylenir. Orta Asya Türk sanatından Osmanlı sanatına giren ve XVI. yüzyıldan itibaren halı, kumaş, çini süslemelerinde çok kullanılan bu motife çintemani, üzerindeki şimşeklere de Çin bulutu adı verilmiştir.”



Şekil 2.66: İngiltere’de Bir Müzede Yer Alan Buda Heykeli

Kaynak: Doğanay, (23.03.2012)



Şekil 2.67: Çintemani Motifli Kumaş (Ayrıntı)

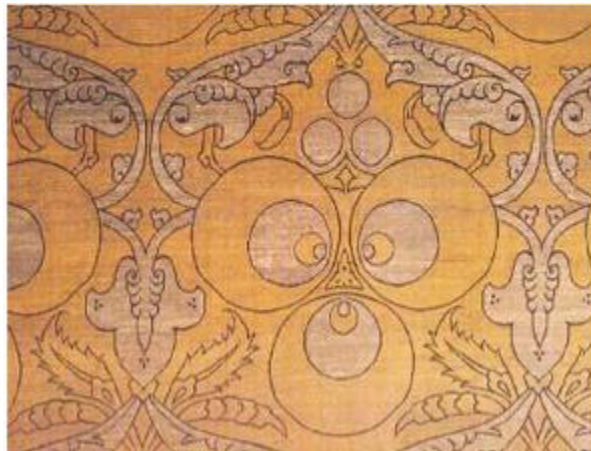
Kaynak: Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri, s.36.

Çintemaniye Türk sanatında; Türk Saray Sanatında görmekteyiz. Özellikle padişahların kıyafetlerinde de yaygın olarak karşımıza çıkan çintemani formları, “güç, kuvvet ve hükümdarlık” manasıyla kesişmiştir. Çintemani motifi sadece Saraya hitap etmiş, halk sanatına inmemiştir. En güzel örneklerini Padişahlar için dokunan kaftanlarda ve dokumalarda görmekteyiz.



Şekil 2.68: 17. yy. İpek Dokuma Şalvar (Ayrıntı)

Kaynak: Topkapı Sarayı, 1989: 35



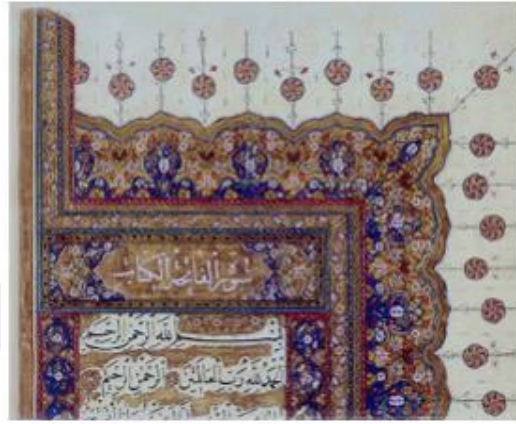
Şekil 2.69: 17. yy. Çintemani, Rumi ve Yaprak Motifli Kumaş (Ayrıntı)

Kaynak: Topkapı Sarayı Müzesi, 2001: 219

2.4 Tezhip Sanatının Kullanım Alanları

2.4.1 Kitaplar

Geleneksel Türk süsleme sanatlarında önemli bir yere sahip olan tezhip sanatının uygulandığı alanların en başında Kur'an-ı kerimler, dua kitapları ve el yazması eserler gelir. Hattatlar Allah'ın kelamını en güzel şekilde yazma yönünde birbirleriyle yarışmışlar, müzehhipler de en güzel tezhiplerini Kur'an-ı kerimleri süslemek için yapmışlardır.



Şekil 2.70: 17. yy. Serlevha Tezhibi Detayı

Kaynak: Esiner Özen, "Türk Tezhip Sanatı", s.164-165

Özellikle Kur'an-ı Kerim her dönemde zengin bir bezeme ile dekore edilmiştir. Kur'an'daki yoğun süslemeli alanların dışında, sayfa başlıkları çoğunlukla tepelik şeklinde kubbe veya taç biçiminde olmuş ve üst kısımları tığlarla sonlandırılmıştır.



Şekil 2.71: 16. yy. Serlevha Tezhibi Örneği

Kaynak: Esiner Özen, "Türk Tezhip Sanatı", s.114-115.

Yurt içinde ve yurt dışında araştırma kütüphanelerindeki islami yazma eserler, bu yüzyılda olduğu gibi devrinin bütün hayat safhasını, zevklerini, edebiyat anlayışlarını ve bilimsel çalışmalarını gösteren eserlerden meydana gelmişlerdir.



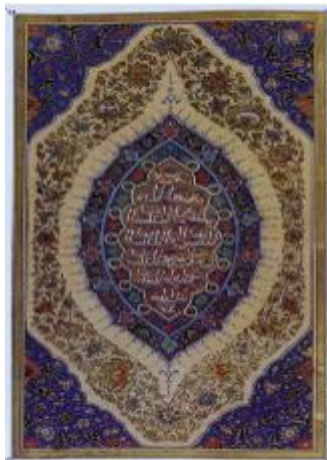
Şekil 2.72: 16. yy. Kanuni Dönemi 1563 Tarihli Divan-ı Muhibbi Tezhibi

Kaynak: Esiner Özen, “Türk Tezhip Sanatı”, s.129



Şekil 2.73: 16. yy. Kanuni Dönemi Tezhip Sanatı Örneği

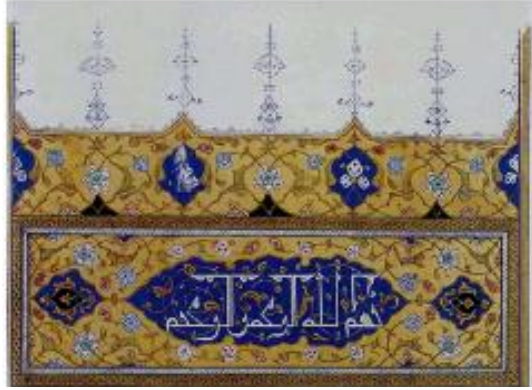
Kaynak: 1566 Tarihli Divan-ı Muhibbi'nin Serlevha Tezhibi Detayı (İÜK, 5467) (Zeren Tanındı, Düünden Bugüne Tezhip Sanatı)



Şekil 2.74: Fatih Dönemi Zahriye Sayfası Tezhibi

Kaynak: Esiner Özen, “Türk Tezhip Sanatı”, s.82.

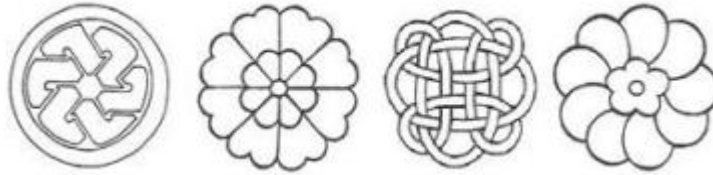
Müzehhipler, Kur'an-ı Kerim'e duydukları hürmeti, zahriye ve serlevha sayfalarında, mevcut 114 sûrenin sûre başı tezhiplerinde bütün hünelerini göstermişlerdir.



Şekil 2.75: Amasya Ekolü'nde Yapılmış Başlık Tezhibi

Kaynak: Esiner Özen, "Türk Tezhip Sanatı", s.90.

Kur'an-ı Kerim'lerdeki sûre başlarına veya kitaplardaki konu başlarına yapılan süslemelere, sûre başı veya fasıl başı denilmektedir. Ayrıca serberk adı da verilir. Kur'an-ı Kerim'lerde sûre başları serlevha sayfasından sonra gelir. Kubbeli formda, dikdörtgen ya da çeşitli şekil ve kompozisyonlarda sûre başı tezyinatları vardır. Bu alanda genellikle sûrenin ismi yazılıdır. Dönemin özelliklerini sergileyen bu tezhiplerde başlık çoğunlukla altın zemin üzerine beyaz yazılmakla birlikte, kırmızı, lâcivert ve siyah mürekkep ile yazıldığı da görülür (Duran, 2009: 63).



Şekil 2.76: Durak (Nokta) Motifi Örnekleri.

Kaynak: Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 164

"Hâtîme, yazarın çalışmalarını bitirdiğinde dualarını, hattatın adını ve yazıyı yazma tarihini el yazmaları içindeki son sayfadır" (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 158). "Bu sayfalara eserin diğer sayfalarına göre daha hafif bir tezyinat yapıldığı görülür" (Taşkale, 2009: 71).

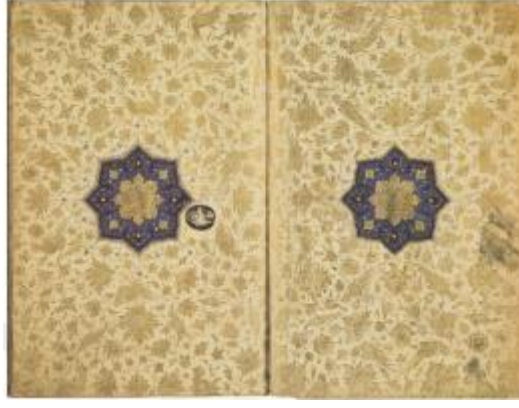


Şekil 2.77: 19. yy. Hatime Tezhibi Detayı

Kaynak: Esiner Özen, “Türk Tezhip Sanatı”, s.186.

2.4.2 Levhalar

Levha, görünmek, görünür olmak, görülmek, parlamak gibi anlamlara gelen Arapça “levh” kökünden yassı, düz demektir. Genelde levhalar celi hatla yazılıp tezhiplenerek duvarlara asılmaktadır. Hat ve tezhip sanatlarının ve özellikle de XIX. yüzyılda da sıkça kullanıldığı alanların başında levhalar gelmektedir. Levhalar açısından XIX. yüzyıl bir dönüm noktasıdır. Çünkü yazı bakımından en güzel örnekler levhalarla verilmeye başlanmıştır. Bu yüzyılın başlarında celi yazının Mustafa Rakım (1758-1826) tarafından geliştirilerek kemâle ermesi çok önemli bir etken olmuştur. Özellikle bu dönemde camii, saray ve konak gibi büyük mekânların duvarlarında levha asmak âdetinin yaygınlaştığı bir dönem olmuştur. Hattatların yazmış olduğu levhaları dönemin müzehhipleri tezhipleyerek, tezyin etmişlerdir. “Geçmiş üçyüze yıla sahip levha geleneği, XIX. yüzyıla gelinceye kadar ahşap, çinko, cam ve bez gibi malzemelerden oyma, boyama ve yapıştırma gibi teknikler kullanılmışsa da XIX. yüzyılda büyük kâğıtların imal edilmesiyle beraber murakka (birkaç kâğıdı üst üste yapıştırmak suretiyle elde edilen mukavva) bu tekniklerin büyük ölçüde yerini almıştır” (Karadaş, 2008: 29).



Şekil 2.78: Levha Tezhip, Kısas-ı Enbiya, 16. yy. (Hat ve Tezhip Sanatı)

Hilye, süs anlamının dışında “kılıcın sapındaki veya kınındaki ziynet, suret, hey’et, görünüş” gibi anlamları da vardır.



Şekil 2.79: Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Sülüs Nesih Hatla Yazdığı h. 1281 Tarihli ve Klasik Tasarımla Bir Hilye-i Şerîfesi.

Hilye, Hz. Muhammed'in beşeri yönünü anlatan şema'il-i şerif'in bir bölümünü oluşturur. Aynı zamanda Hilye-i Şerif veya Hilye-i Saadet ya da Hilye-i Nebevi deyimleri ile de Hz. Muhammed'in, görünüşü, vücut yapıları, güzel sıfatları anlatılmaktadır. Hilyelerin esasını, çoğu Hz. Ali, Ayşe ve Hasan'dan, İbn Ebi Hale, Enes b. Malik, Ebu Hureyre, İbn Halid, Ebu Tufeyl gibi tanınmış ve güvenilir hadis rivayetçilerinden naklolunan hadisler teşkil eder. Dolayısıyla ortaya çıkan bu güzel eserler halk tarafından hüsn-ü kabul görmüş ve benimsenmiştir. Bu hüsn-ü kabulün birkaç sebebi vardır. Bunların en başta geleni, hilyenin bulunduğu yere huzur, bereket, saadet getireceğine, bulunduğu yeri yangın ve benzeri her türlü afetten koruyacağına olan inançtır. Duvarına hilye asmakla bütün belalardan emin olunacağı,

orada oturan kimsenin dert yüzü görmeyeceği, daima hayırla karşılanacağı kabul edilir (Karadaş, 2008: 30).



Şekil 2.80: Sülüs, Nesih, Ma'kili ve Ta'lik Hatlarıyla Hazırlanmış Baskı Bir Hilye-i Şerife.

2.4.3 Ferman ve tuğralar

Türk sanatının önemli unsurlarından birisi de fermanlardır. Sultan'ın “Divan-ı Hümayun” veya divanlarda aldığı kararlara uygun olarak yazılan emirlerin genel adı “Ferman” olarak adlandırılmıştır. Fermanlar, dikdörtgen, kalın büyük boy kâğıtlara divani veya divani kırması hatla yazılmışlar ve üzerine de padişah imzası demek olan tuğra çekilmiştir. “Genelde tuğralar ferman yazıldıktan sonra çekilirdi. Bazı zamanlarda ise tuğralı kâğıtlar tercih edilirdi. Fermanlar, tarihi belge olmasının yanında yazısı, tezhibi ve tuğrası yönünden de sanat eseri sayılmışlardır” (Yılmaz, 2004: 93).



Şekil 2.81: A.R. İzzet Koyunoğlu Şehir Müze ve Kütüphanesi'ndeki II. Mahmut'a Ait 14330 Envanter Numaralı Ferman

Karakoyunlu, Akkoyunlu ve Safevi devletleri ile Altınordu ve Kırım Hanlıklarında da yarlıkların baş tarafına damga ile birlikte yazılan hükümdar adının sonundaki sözümler veya sözümler kelimesi fermanımız ve fermanım karşılığı olarak kullanılmıştır. F. Sultan Mehmet Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan Beyi başkentte mağlup ettikten sonra, Anadolu valileri ile diğer ilgililere göndermiş olduğu Uygur ve Arap harfleri ile yazılmış olan fetihnamede ferman kelimesi yerine sözümler terimini kullanmıştır (Yılmaz, 2004: 93).

Padişahın bu tür fermanlara önem vermesi nedeniyle özen gösterilmiş, tezhip ve altın ile güzelleştirilmiştir. “Mucibince amel oluna” ibaresi daima çok itinalı serlevha tarzındaki tezhipler, yuvarlak veya oval şemseli çerçeveler ve çiçeklerle süslenmiştir (Bektaşoğlu, 2009: 76).



Şekil 2.82: Osmanlı Tuğralı Tablo- 19. Asrın İlk Yıllarında Mustafa Râkım Efendi

Kaynak: İslam ve İhsan, 2020

Tuğra; ferman, berat, mensur ve saire ile paralarda padişahların mühür veya imzası manasına gelmektedir. Türkçe bir kelime olan tuğra, Oğuz hakanları, Selçuklu ve Osmanlı Padişahlarının imzası ve mührü olarak kullanılmıştır. Önceleri bir imza niteliğinde başlayan ve ferman, berat gibi belgelerde görülen tuğra, gelişerek Osmanlı imparatorluğunun son zamanlarında bir devlet arması niteliği almış, paralarda, devlet binalarında resmi belgelerde, nüfus cüzdanlarında ve pullarda kullanılarak gelişmiştir. “Sere (sele), Beyze, Tuğ (elif) ve Hançere (kol) olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır” (Bektaşoğlu, 2009: 82).

Osmanlı Divan kaleminin yüzyıllar boyu süren etkinliğinin kanıtı olarak günümüze ulaşan yazılı belgelerin çeşitliliği arasında padişah belgelerinin özel bir yeri vardır. Osmanlı diplomatik biliminin kurallarına göre yazılan ve oluşturulan bu belgeler, Osmanlı devletinin son derece gelişmiş yönetim sistemini yansıtmakta ve diplomatik, dini, askeri ve Osmanlı İmparatorluğu tarihinin birçok sosyal yönünü içermektedir. Osmanlı idaresinin kültürel geleneklerini de temsil eden bu belgeler, hat yazımında ve yazıya farklı bir tarz kazandırılmaktadır. Bu sanatın bu güne ek bir unsuru olan tezhip sanatının olağanüstü örneklerini verdiler. Belgeler konularına ve yazılarına göre farklı isimler aldı. Ancak, günlük yaşamda tuğra içeren tüm belgeler insanlar arasında ferman olarak kabul edildi. Bu hata, konularının farklı olmasına rağmen belgelerin görünümünün tuğralı belgelere benzerliği nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Belgeler, Osmanlı diplomatlarıyla birlikte iki ana sınıfta değerlendirilir:

Din dışı belgeler: Bunlar, dünyayla ilgili çeşitli halkla ilişkiler alanlarının belgeleridir. Divan-ı Hümayun tarafından yayınlanan bu belgeler, Sultan ve Kararnameye, Berat'a, mülk gibi adlar alan emir ve düzenlemelere hitap eder. Kimi padişahlar tuğralarının bizzat kendileri sanatlı bir şekilde yazmışlarsa da tuğra, Osmanlı İmparatorluğu'nda tuğrakeş ve hattatların eliyle işlenerek yüzyıllarca en güzel şekilde tezyin edilmişlerdir. Tuğralarda bezeme unsurları, klâsik bitkisel motifler, rûmî bezemeler, çintemani ve bulut gruplarıdır. Özellikle Kanuni döneminde klâsik desenler devam ederken Haliç işi tarzında süslemeler, lâle, gül, karanfil ve sünbüller, narçiçekleri, çiçek açmış bahar dalları ve saz yolu motifleri de sıkça kullanılmıştır. “İlk tuğralar oldukça basit şekilde düzenlenmiş ve süslenmiş olsa da Fatih dönemine kadar hakiki hüviyetini bulmaya başlamış ve Kanuni döneminde daha belirgin bir kimlik ve sanatsal güzellik kazanmıştır. Daha sonra gittikçe güzelleşerek en güzel şeklini II. Mahmud devrinin büyük hattatı Mustafa Rakım tarafından almıştır” (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 171-172).

2.4.4 Murakkalar (Albümler)

Eskiden sanatkârlar, eserlerini yapıştırdıkları mukavvaları kendileri hazırlardı. Kullanılacak en büyük kağıttan daha büyük, ıhlamur ağacından yapılmış düzgün bir tahta üzerinde, su yolları birbirine aksi kağıtlar, nişastadan yapılan şekersiz muhallebi ile küçükten büyüğe doğru yapıştırılır. Her kağıt, bir önceki kağıda nispetle 2-3 cm. daha büyük olmalıdır. Kağıt sayısı arttıkça mukavva güçlenir. Bu

işleme murakka‘ germek denir. Hazırlanan mukavvalar üzerine aynı ölçülerde hazırlanmış kıt‘alar şekersiz muhallebi yardımıyla yapıştırılır ve kağıtların yıpranmaması için sayfaların üç kenarı deri ile çevrilir. İşte murakka‘lar, hazırlanan bu mukavvalar üzerine sabitlenen güzel yazı örneklerinin albüm haline getirilmesidir. Albüme konulmak istenen yazılar, murakka‘lara gerilerek ciltlenmiş iki kap arasında toplanır. Bu tür murakka‘lara düz murakka‘, kitap murakka‘ veya sadece murakka‘ denir (Özönder, 2003: 137).



Şekil 2.83: Kitap (Düz) Murakka

Kaynak: Sabancı Üniversitesi Müzesi, 2019

Murakka‘nın sadece birinci kıt‘ası cilde sabitlenmiş, diğer kıt‘alar zikzaklı olarak açılıyor ise buna da körüklü murrakka‘ adı verilir.



Şekil 2.84: Körüklü Murakka

Kaynak: Diario, 2007

Hattatın yazmak istediği yazı, besmele ile başlayıp, satırlar birbirini bir düzen içinde takip ederek ketebe yazısı ile nihâyete eriyor ise, tek bir hattatın elinden çıkan bu albümlere müteselsil veya mürettep murakka, farklı hattatlara ait veya bir hattatın birbirinden bağımsız yazıları tek murakka da toplanmış ise, böyle murakkalara da

toplama murakka denir. Osmanlı'da levhalamak, mekânların duvarlarına levha asmak âdeti XIX. yüzyılın ilk yarısında başlar. Hüsn-i hattı mekânların duvarlarında çerçevelenmiş halde görmek celî yazının son şeklini almasıyla mümkün olmuştur. Bu döneme kadar hat eserleri murakka'larda muhafaza edilmiş, güzel yazı görmek için murakka'lara bakılmıştır. Sanatseverler, âyet-i kerîme ve hadîs-i şeriflerin yazılı olduğu bu kıymetli eserlerin huzurunda, edebe mugâyir söz ve davranışlarda bulunmaktan, dünya kelâmı etmekten içtinâp etmişler, levhalama âdetinin yaygınlaşmasından sonra da bir dönem çerçevelerin üzerine aynı hassâsiyet sebebi ile örtü örtmüşlerdir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 170-171).

Murakka'ların en eski örneğine XV. yüzyılda rastlanmaktadır. Yâkut elMusta'simî'den (ö. 698/1298) sonra yaygınlaştığı kabul edilir. XVI. yüzyıla kadar kıt'alar bir yüzeye yapıştırılmadan, kenarlarından bir başka kıt'aya yapıştırılarak tomarlar hâlinde muhafaza edilmiştir. XVI. yüzyıldan sonra ise birçok murakka hazırlanmış, kıt'alar bu albümlerde muhafaza edilmiştir. Hattat, müzehhip, musavvir, cetvelkeş, vassâleci, mücellit, ebrucu, katta gibi pek çok sanatkâr, sanatlarını murakka'larda beraberce sergilemişlerdir. Osmanlı Dönemi'nde murakka yapmasıyla tanınan devlet adamlarından biri Kalender Çavuş'tur. Kalender Çavuş'un padişah I. Ahmed için hazırlamış olduğu murakka'lar, onun ne kadar mahir bir katta' ve vassâleci olduğunu göstermektedir. Murakka'lar; en çok güzel yazıları ihtiva etmekle beraber, tezhip, minyatür, ebru ve katı' sanatının seçkin eserlerini de barındırmaktadır. Murakka'lar kitap sanatlarının en güzel örneklerini birarada görebildiğimiz nadide eserlerdir (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 170-171).



Şekil 2.85: Sultan Hüseyin Mirza Gezerken, Behzad-Gülşen Murakkası, Tebriz Okulu

Kaynak: Hoseinirad, 2005: 433

2.4.5 Kitap kapları

Cilt kelimesi Arapça'dan dilimize geçmiş ve deri anlamına gelmektedir. Ciltleme işini yapanlara ciltçi (mücellid) adı verilmiştir. Cilt sanatı başta deri ciltler olmak üzere pek çeşitli malzemeden yapılmakta, zengin bezemelerle işlenmektedir. Deri cildin ana malzemesidir. En dayanıklı ciltler deriden yapıldığı için günümüze gelme şansları daha fazla olmuştur. El yazmasının yazımı mükemmel olmasa da, her zaman yaldız ve imgelerle süslenmemiştir, ancak kitabın hacmi büyük bir titizlikle ele alınır. Orta Çağlardan gelen kitaplara olan talep arttıkça, geçmişte kullanılan ahşap örtülerin daha dayanıklı malzemeyle değiştirilmesi nedeniyle bu kapları üreten bir grup kitapçıya olan ihtiyaç artmıştır (Güney ve Güney, 2001: 122).

“Türk ciltlemesi, Orta Asya kökenli bir antik sanattır. Orta Asya'da kağıdın ortaya çıkışıyla birlikte ciltçilik bir sanat dalı haline gelmiştir, bu nedenle Türk ciltçilik Türk sanat tarihinde yerini almıştır. Göz kapağı derisinin ilk örneklerinden biri VII. yüzyıla aittir. Karahoço'daki kazılar sırasında Albert Van Le Coq tarafından keşfedilmiştir. Uygur ustaları ve kitapçıları Çin'i ve oradan İran'ı etkiledi” (Çakırtaş, t.y.: 114-115).

İslamiyet'ten sonra Türklerde cilt sanatının gelişiminin sebebi şunlardan olabilir: Müslüman Türklerde, yazılar ve kitaplar kutsal kabul edildi, özellikle dini kitaplar her zaman kemer seviyesinde tutuldu. Mektuba ve kitaba olan bu özel hassasiyet, sırayla görsel sanatların bir dalı olmalarına yol açan tasarımını ve bağlayıcılığını vurguladı (Binark, 1987: 98).

“Anadolu'da kitap ciltlerinin ilk örnekleri Selçuklular ve Beylikler Dönemi'ndedir. XI. Yüzyılın sonunda, Selçuklular Anadolu'yu kendi egemenliği altına aldı ve Anadolu'da yüzyıllarca nadide ciltler yapmışlardı. Bu nedenle, bu cilt stiline “Rumi” denir. Bu tarz XII. yüzyılda, Memlüklerin ikinci yarısı, XVI. Yüzyıllar boyunca, özellikle de Anadolu beyliklerinde, özellikle İlkhanlılar ve Karahanlılar, Osmanlı cilt sanatının önünü açmaya devam etti. XV. yüzyılda, Memlüklerin ciltleri ile Osmanlılar arasında büyük bir benzerlik var. Bu yüzyılda Timuriler, Karakoyunlu ve Akkoyunlu'nun da mükemmel ciltler yapıldığı bilinmektedir” (Yılmaz, 2004: 45).

Selçuklular ve Beylikler döneminde, genelde kahverengi deriyle kaplanan ciltlerin dış yüzeyleri geçme bant ve noktalarla süslenmiş gösterişsiz şemse veya sıvama geçme bantlarla bezendiği, iç kapakların ise blok kalıpla yapılmış dal ve Rumilerle

süslendiği görülür (Tanındı, 1993: 422). Bu dönemde Sultan için hazırlanmış bir musiki kitabın cildi ilk örnektir. Kitabın açık kahverengi derisinin ön kapağı romlarla dolu bir ovalden yapılmıştır ve arka yüzünde yuvarlak güneş ışınları, köşeler ve geniş kenarlıklar motiflerle ilişkilendirilmiştir. 16. yüzyılın deri kaplamalarında yaygın olarak kullanılacak olan spiral dallarda bulunan geniş çiçek ve yapraklarla süslenmiştir. Süslemeler aletlerle yapıldı ve aletlerin bıraktığı pullar altın ve mavi renklerle boyandı. Bu bölümde, dış deriden başka bir teknik uygulanmış ve kiraz suni deri desenlerinde geometrik oymalı deri süslemeler oluşturulmuştur. Bu derinin geniş bir deri yüzeyine işlenmesi, Osmanlı Kur'an'ın ilk kopyalarının muhteşem bir örneğinin derisinde görülebilir (Tanındı, 1999: 103).

XV. 18. yüzyılın ilk yarısına kadar diğer İslam ülkelerindeki ciltlere benzeyen Türk kitap ciltleri, ulusal kimliklerini kazanmaya başladı. Herat ve Memlük ciltlerinde manzara ve canlı motifler bulunurken, Türk ciltlerinde stilize çiçek motifleri, ortaçağ, tepelik ve rumi motifleri kullanılmıştır (Çığ, 1973: 8-9). Oval bazen bir kapsama düzeninin ortasında kullanılsa da desenler genellikle yuvarlak ve nodülerdir. Güneş ışınlarının, plakların ve kıvrımların bir bileşimi, kartuşları süsleyen kenarlıkları çevrelemektedir. İran'ın yıldız üslubunun aksine, tüm alanı kapsamaz ve hem dekorasyonların hem de onların yapıldığı zemine uygulanır. Önceki motiflere ek olarak, deri sanatımızda stilize nar çiçeği, çintemani motifi ve dişli levha kullandık (Aslanapa, 1982: 14). VII. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar yapılan ciltler üzerindeki motifler elle yapılırken, II. Bayezid'den itibaren kalıpla çalışılmıştır (Bayraktar, 1970:326). Klasik Türk ciltlerinde şemse ile köşebentlerin arasındaki kısım genellikle boş bırakılmış, az sayıda ciltte bu kısım da süslenmiştir. XVI. yüzyıl ciltlerinde her renk deri kullanılmıştır. Bu dönemde iç kapak süslemeleri de zenginleşmiştir. XV. yüzyılın katı' süslemeleri, biraz incelerek ve motif zemininde altının yanı sıra renkli deri de kullanılarak XVI. yüzyılda da devam etmiştir. Bazı ciltlerdeki dış kapaktaki bütün süslemeler iç kapakta da aynen uygulanmış ama iç kapak için farklı renkte bir deri seçilmiştir (Özen, 1998: 18).

Basit bir tarzda bağlayıcı süslemeler yapma geleneği - Sultan II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman devirleri ve XVII. yüzyıllar aynı görkemiyle, devaların güzel katı motifleri güzel bir ten ile yaratılmıştır. XVIII. 18. yüzyılda, ciltte cilalı ve sırlı yüzeylerden klasik ciltler yapılmış olmasına rağmen,

derinin keskin ve özenli kesimi deri sanatından aşamalı olarak kaldırılarak yerini bu yeni yöntemlere bıraktı (Mesera, 2009: 326-327).

20. yüzyılın başında, kitabın büyüklüğü önceki dönemlere göre artmıştır. Bu dönemin ciltleri, Abdi ve ekibinin stilistik özelliklerine sahipti ve iç kısmı, bir saz yolu tarzında alçı bezemeli bir kabartma altın tasarımı ve köşebent şeklinde tasarlandı (Tanındı, 2002: 847-848). Bu dönemde, bağlayıcı üretim teknolojisinde bir değişiklik olmamıştır. Kural olarak, takozlar ve kenarlıklar kaldırıldı ve çıkıntılı kenarları ve üstleri olan büyük dikdörtgen şemalar yerine, sadece süslemeler olarak kullanıldı. Bazı cilt oval güneş ışığı çok az şey yapmaya devam etti fakat şekli deforme etmeye başladı. O yüzden bu dönem ciltlerinde kompozisyon ve işçilikte bariz bir gerileme göze çarpar (Balkanal, 2002: 343).

XVIII. yüzyılda klasik deri ciltlerin yapımına devam edilmekle birlikte farklı renk ve teknikte yapılmış ciltler de, cilt sanatımız içinde yer almıştır. Klasik ciltler kullanılan malzemeye göre 6'ya ayrılır;

1. Mukavva Ciltler: Kağıttan gelen suyun birbirine zıt yönde olması şartıyla, kola veya muhallebi kullanarak kağıdın istenen kalınlığa yapıştırılmasıyla yapılan karton, deri veya kumaş bağlayıcıların temelini oluşturur ve kitap kapları olarak da kullanılabilir.

2. Deri Ciltler: Bu sanatta en geniş yer tutan cilt, deri ciltlerdir. Koyun (meşin), keçi (sahtiyan) ve ceylan (rak) ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Deri ciltleri, dekoratif özelliklere bağlı olarak tek renkli, şukufe, acemkari, şemseli, işlemeli, zerbahar ve yazılı gibi çeşitlere ayrılmaktadır (Özen, 1998: 13).



Şekil 2.86: Antalya Müzesi 1.12.99 Envanter No.lu Eserin Düz Deri Cildi

Şemseli Cilt: Tüm cilt tiplerinin en büyük kısmı şemseli ciltlerdir. Hem zeminin hem de motiflerin altınla işlendiği şemselere mülemma şemse (bu durumda iki ayrı renk altın kullanılabilir), şemse köşebent ve diğer bezemelerin cilt kapağı üzerinde bulunan deriden farklı renkte yapıldığı şemselere mülevven şemse denilmektedir (Özcan, 2009: 5).



Şekil 2.87: Şemseli Cilt Örneği

Kaynak: İnalçık ve Renda, “Osmanlı Uygarlığı II.”, s.848.

Acemkari: Dekorasyonda rumi, süsleme veya geometrik desenler yerine, bu isim genellikle hayvan imgeleriyle örülür. Daha çok İran’da yapılmıştır.

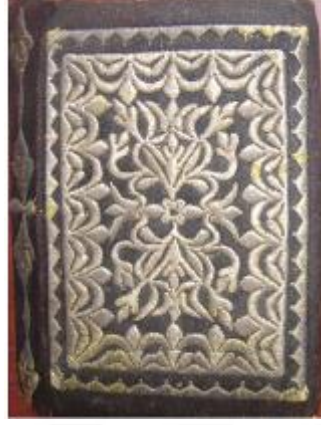


Şekil 2.88: Acemkari Cilt Örneği

Kaynak: Esiner Özen, “Türk Cilt Sanatı”, s.66.

“Şukufe XVIII. ve XIX. yüzyıllarda her zamanki dekorasyon olan bu tarzda, doğal ya da stilize edilmiş çiçek minyatürleri, buketler, vazosuz çiçekler veya bireysel çiçekler tasvir edilmiştir. Bazen klasik şemse cilt formu hazırlanıp içine realist çiçek motifleri klasik teknikle yerleştirilmiştir” (Özen, 1998: 19- 21).

“İşlemeli (Zerduzi): Bu, derinin gümüş ya da ipek iplik ile süslenmiş olduğu deri türüdür. İşlemeli gümüş simduzi derisi, altın işlemeli ise zerduzi derisi olarak adlandırılır” (Özcan, 2009: 3).



Şekil 2.89: Antalya Müzesi 1.5.97 Envanter No.lu Eserin İşlemeli Cildi

“Yazılı: Yazılarda ve tabletlerde en iyi örnekleri veren kaligrafi aynı zamanda kitabın cildine de uygulanmıştır. Özellikle 16. yüzyılda, Kuran'ın bazı bölümlerinin sınırları üzerindeki kabartma dekoratif motiflerin yerini aldı” (Özen, 1998: 22).

“Zerbahar: Kapak üzerine altın ile dört dilimli yaprak motifinde parmaklık tarzında geometrik çizgiler çekilen cilde zilbahar cilt veya kafes cilt de denilmiştir” (Arseven, 1983: 346).



Şekil 2.90: Antalya Müzesi 2006, 16. Envanter No.lu Eserin Zilbahar Cildi

Yekşah: Motifler yekşah denilen ucu sivri metal bir aletle bastırılarak yapılır. Bazen bu tarz işleme zilbahar ciltlerde de uygulanmıştır.

“Çarkuşe: Kadife veya desenli işlemeli kumaşlarla kaplanmış, köşeleri üçgen köşebentler yapacak şekilde deri ile kaplanmış ciltlerdir, adını köşebentlerden alır” (Arıtan, 1993: 553).

“Lake: Ciltlerde kabın içi ve dışı bu teknikle bezendiği gibi sadece şemse ve köşebentlerde de uygulanmıştır. Rugani de denir” (Tanındı, 1999: 104).



Şekil 2.91: Lake Cilt Örneği

Kaynak: Tanındı, 2009

“Kumaş: Mukavva üzerine keten, ipek veya kadife kumaş kaplanarak yapılan ciltlerdir. Doğu ciltlerinde özellikle XIII. yüzyılın sonlarından beri kitapların içinde ve dışında kullanılmıştır” (Özen, 1998: 28).



Şekil 2.92: Çeharguşe Kumaş Cilt Örneği

Kaynak: Esiner Özen, “Türk Cilt Sanatı”, s.88.

“Ebru: Tarihçesinin XV: yüzyıla kadar gittiği bilinen ebrunun cilt sanatında oldukça önemli bir yeri vardır. Ebrulu ciltler dayanıklı olmaları için genellikle çarkuşe tekniğinde yapılmıştır. Cildin iç ve dış kapaklarında kullanıldığı gibi kitap mahfazası yapımında da kullanılmıştır” (Aritan, 1993: 553).



Şekil 2.93: Antalya Müzesi 2006,16. Envanter No.lu Eserin Zilbahar ve Ebrulu Cildi
“Murassa: Kıymetli taşlarla bezenmiş ciltlere denir. Takılarla ilişkilendirilen, değeri yüksek bir deri türüdür. Fildişi, sedef, mercan, yakut, zümrüt, inciler ve elmaslar süslenmiştir. Esas olarak Kuran ciltlerinde uygulanır” (Balkanal, 2002: 346).



Şekil 2.94: Murassa Cilt Örneği

Kaynak: İnalçık ve Renda, “Osmanlı Uygarlığı II.”, s.855.

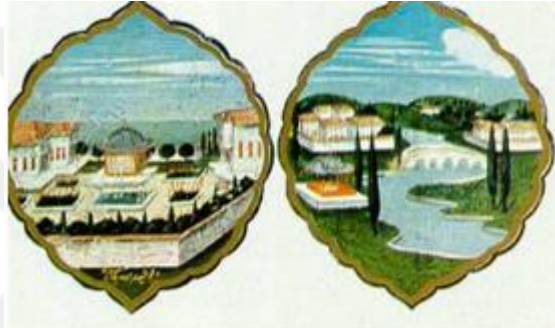
2.4.6 Minyatürler

“Nakış, resim, boya ve altınla gayet ince ve dikkatli bir şekilde eski usulde ve ince ayrıntıları göstermek üzere yapılan küçük boyuttaki resimlere, portrelere denir. Yani el yazması eserleri süslemek için veya olayları tasvir etmek için altınla ve muhtelif renklerdeki suluboya ile yapılan ince, ufak ve süslü resimlerdir” (Yılmaz, 2004: 553).

İslam dünyasında resim sanatının bir temsilcisi olan minyatür, yüzyıllar boyunca farklı tarzlarda değişmeye devam etti ve aynı zamanda güçlü bir ifade gücü ve benzersiz bir estetik yapıya sahipti. Genel olarak, kitap bir çizim sanatı olarak kabul edilir ve metin açıklayıcı ve destekleyici olarak yapılır. Minyatürün en büyük özelliği

konuyu doğru göstermesidir. Bu tek boyutlu resim tekniği, sanat eserlerinde derinlik eksikliği, genellikle minyatür sanatının estetik yapısına karşılık gelir (Keskiner, 2004: 10).

Türkler'in resim ve minyatür sanatının tarihi, Orta Asya'daki tarihi aşamada ortaya çıktıkları döneme kadar uzanmaktadır. Türklerin mezarlarına bir bina inşa ettikleri ve binanın duvarlarını ölülerdeki çeşitli olayların fotoğraflarıyla süslediği iddia edilmektedir. Anav, Sibiryaya, Minusink ve Kazan, taş, demir, bronz aletler ve dekoratif motifler kullanılarak yapılan höyüklerde yapılan arkeolojik araştırmalar sonucunda Orta Asya medeniyetinin Mezopotamya'dan daha yaşlı olduğunu göstermektedir (Binark, 1975: 37-38).



Şekil 2.95: Abdullah Buhari, “Bahçeli Köşk” ve “Dere Kenarında”

Kaynak: Geçen ve Kösem, 2019: 372.

Türk sanatında Türk resim sanatında ilk örnekler VII. yy. ve IX. yy. boyunca Manichen ve Budist soylular, rahipler, çeşitli tarih ve fresk tapınaklarının duvarlarında, kağıt ve kumaş resimlerinde dini çizimler görülmektedir. Zengin renkler, dalgalı çizgiler, uzun örgülü saçlar, eğimli gözler, yuvarlak yüzler, gölgelerin altını çizerek elde edilen kumaşlar ve portreler, bazen yüz ifadesinde beceri ve saf doğa izlenimini uyandıran detaylar, Türk resminin özellikleridir (Tanındı, 1993: 408).

Tanrıya imanın önemli olduğu Şamanizm, diğer Türk toplumlarında olduğu gibi Uygurların milli inancını ve kültürünü de etkiler. Dinler, bu inanca ek olarak, Manicizm, Budizm, turizm dışı ve diğer çeşitli dinleri içerir. Uygurların Budizm'e Bağlantısı VII. yüzyılda, Manicheism, 762 yılının sonunda devlet dini olarak kabul edildi. Bu nedenle eski Türk resim sanatı, iki dini inanç, Budizm ve Maniciliğin çerçevesinde yapılan çalışmaları içerir (Ögen, 1991: 360-362).

“İslam’da el yazmalarının sistemli bir şekilde yapımı IX. yüzyılda Abbasi Halifesi Me’mun döneminde bazı antik kaynakların Arapçaya çevrilmesiyle başlamıştır. Çeviri sırasında özgün yapıtlardaki resimlerin de kopya edilmesi, dolayısıyla kitap resimleme geleneğinin çeviri etkinliğiyle birlikte İslam’a mal edilmiş olması mümkündür. Ancak bu dönemden hiçbir el yazması ele geçmemiştir. İslam sanatında ilk minyatürlü yazmalar XI. yüzyıl sonundan gelmekle birlikte Mısır’da El-Feyyum ile El-Fustat’ta bulunan ve parşömen üzerine yapılmış olan bazı resimler daha eski dönemlerde de kitap resminin bulunduğunu göstermektedir. XI.- XIII. yüzyıl Selçuklu dönemi minyatürü ise büyük çeşitlilik gösterir” (İnal, 1997: 1263-1264).



Şekil 2.96: Hünername'den Bir Minyatür (Matrakçı Nasuh)

Kaynak: Pinterest, 2019.

“Selçukluların siyasi egemenliğinin sona ermesinden sonra Beylikler Devri’nde minyatür sanatının nasıl geliştiği hakkında fazla bir bilgi yoktur. Çünkü süren kavgalar ve savaşlar sırasında minyatürlü yazmaların kaybolduğuna inanılmaktadır” (Çoruhlu, 2000: 125).

“Resimli örneklerin bilinmemesine rağmen, XIV. yüzyılda kitap sanatlarının koruyuculuğunu Karaman ve Germiyanbeyleri, XV. yüzyıldan itibaren de Osmanlılar yapmıştır” (Tanındı, 1993: 409).

Osmanlı sanatının bugün bilinen en eski örnekleri XV. yüzyıldandır. Genellikle asrın ortalarından itibaren Edirne’de üretildikleri kabul edilen bu eserler, resimli el yazma kitap yapımının Fatih Sultan Mehmed Dönemi’nde çoğalmaya başladığını gösterir (Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2006: 21).

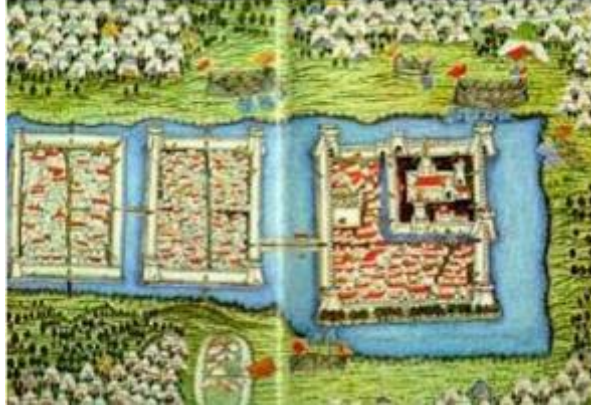
Fatih Sultan Mehmed’in İstanbul’u Fethi ve başkent olarak kabul etmesi ile sarayda Ehl-i Hiref Okulu açarak, burada minyatür nakışhanesini kurmuştur. Sultanlar burada

birçok minyatür sanatçısını himayesi altına almış, usta- çırak ilişkisi içinde yetişmelerini sağlamış ve kendileri için çalıştırmışlardır (Ersoy, 2006: 6).

II. Bayezid'in saltanat yıllarında Osmanlı resim sanatının batı etkisini üzerinden attığı görülmektedir. Bu dönem, batı sanatına karşı da bir tepki çağıdır. Sanatçılar klasik çalışmalara geri dönmüşlerdir. Bu dönemde minyatürlü iki önemli yazma İran etkilerini taşımasına rağmen XV. yüzyıl sonu ile XVI. yüzyıl başı Türk minyatür sanatının ayırıcı özelliklerine de sahiptir. Bu eserler Şeyhi'nin Hüsrev ile Şirin'i ve Süleymanname'dir (Ayçe, 2004: 87). Osmanlı minyatür sanatının klasik üslubu bu eserlerde sağlam bir kaideye oturmaya başlamıştır.

Yavuz Sultan Selim döneminde Doğu Seferlerinden sonra nakkaşlar topluluğunun yapısındaki değişme artmıştır. Yavuz'un aldığı Safevi başkenti Tebriz'den gelen yüzlerce sanatçının içinde nakkaşların da bulunduğu belgelerden anlaşılmaktadır. Aynı yolla saray kitaplığına Herat ve Tebriz ürünü birçok minyatürlü yazma da gelmiştir. Suriye ve Irak seferlerinde sonra da Kahire ve Halep'ten nakkaşlar saray nakışhanesine katılmıştır. Böylece Osmanlı sarayında çok farklı kökenli sanatçılar bir arada çalışmaya başlamış, imparatorluğun en geniş sınırlarına ulaştığı Kanuni Dönemi'nde de sürdürülmüştür (Renda, 2006: 1266-1267).

Kanuni Sultan Süleyman dönemi kitap sanatının altın çağıdır ve bu dönemde üretilmiş minyatürlü yazmaların sayısı elliye ulaşmaktadır. Eserlerin büyük kısmı edebi eserlerdir, ötekiler ise çağdaş dönemin tarihleridir. Edebi eserler içinde İran klasikleri çok sayıdadır. Bunlardan bazıları Nizami Hamse, Firdevsi-i Tusi, İran şairlerinin antolojileri, Ali Şir Nevai'nin Hamsesi, Ali Şir Nevai Divanı, Divan-ı Selimi ve Türk şairlerinin antolojileri gibi pek çok minyatürlü yazmadır. Bu dönemin en önemli sanatçısı Matrakçı Nasuh'tur. Matrakçı'nın metnini yazıp minyatürlediği üç kitap bulunmaktadır. Bunlardan birisi Süleymanname'dir. Matrakçı'nın kent görünümündeki minyatürlerine de rastlanmaktadır. Bu dönemde portre ressamlığının da birçok örnekleri vardır. Kanuni döneminde albüm ressamlığında Müzehhip Karamemi ile Şah Kulu'nun ortak eseri, ince çalışmanın en seçkin örneklerindedir. Şah Kulu'nun Saz Yolu üslubu kendinden sonra gelen Velican tarafından da uygulanmıştır (And, 2004: 41-60).



Şekil 2.97: Matrakçı Nasuh – “Halep Kenti”

Kaynak: Sanatın Yolculuğu, 2019.

XVII. yüzyıl özellikle II. Osman döneminde, eklettik bir tarza sahip olan Ahmed Nakshi idi. Nadiri'nin koltuğu Hotin Fetihnamesi'nin, o dönemin şamancısı olarak yöneten sanatçı. Tarzdaki mimari detaylarda perspektifler aranırken, bazı gölgeli resimler, katlanan figürler gibi batı etkileri, farklı açılardan işlenmesi, ilginç minyatürler, Safevi minyatürlerinin doğanın bazı detayları üzerindeki etkisinin bir sonucu olarak ortaya çıktı. Bu dönemde nakkaşlar, giyim albümleri için tek figür resimler yaptı (Mahir, 2002: 320).

“XVIII. yüzyılın en önemli minyatür sanatçısı şüphesiz Levni'dir. “Batılılaşma” ya da “Yenileşme” diye adlandırdığımız bu dönemde Sultan III. Ahmed ile sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa sanata her alanda olanak tanımış ve son derece yaratıcı sanatçılar ortaya çıkmıştır. Levni Abdülcelil Çelebi, “Lale Devri” diye adlandırılan dönemin görsel sanatını yönlendiren, yeni eğilimlerin uzantısı olan bir sanatçıdır. En tanınmış eseri Surname'dir. Çalışmada sanatçının yaşamış olduğu XVIII. yüzyıl başındaki İstanbul, günlük yaşam, şenlikler, saray hayatı gibi konular ele alınmış, siyasal ve kültürel boyutlarıyla canlandırılmaya çalışılmıştır” (İrepoğlu, 1999: 11-12).

“XVIII. yüzyıl sonuna doğru III. Selim askeri reformlar için Fransa'dan yardım isteyerek askeri öğretim kanalı ve bürokrasi kanalından batı kültürüne kucak açmıştır. Avrupa ile sıkı kültür alışverişine girmek zevk ve davranış değişmelerine yol açmış, bu da yeni bir stilin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Resimlerde acemice derinlik yaratılmaya çalışılmış, batı resim anlayışı adamakıllı hâkim olmuştur. Rönesans'tan beri Avrupa resminde benimsenen bir tarz olan manzara fonu önünde figür tasvirleri Osmanlı resim dünyasında da benimsenmiş ve portre resmine

uygulanmıştır. Bundan sonraki minyatürler tablo değerindeki resimler olarak karşımıza çıkar” (Arık, 1988: 15-22).

“XIX. yüzyılda minyatür sanatı yerini yavaş yavaş batı resim tekniğiyle yapılmış yağlıboya tablolara bırakmıştır. Günümüzde minyatür sanatını tekrar canlandırmak için çeşitli kişi, kurum ve kuruluşlar tarafından bu konuda çalışmalar yapılmaktadır. Eserler Osmanlı minyatüründen reproduksiyon ve az da olsa özel tasarımlar olmaktadır” (Ayçe, 2004: 89).

Süsleme, insanlık tarihinde ve kültürün çevresinde herhangi bir zamanda görülebilir. İlk yüzyıllardan itibaren topluluklarda yaşayan insanların ana trendlerinden biri olan süsleme, mağaraların veya kayaların duvarlarında görülebilir. Çizimin amacından bağımsız olarak, bu tutum insanların sosyal ihtiyaçlarından biri olarak kabul edilir. İnsan toplumunun zaman içinde bir toplum, statü ve millet olma sürecini yakaladığı ve süslemenin, bu ülkenin ulusal özelliklerini taşıyan insanların kendine özgü zevklerinin ve duygularının oluşumu olarak görüldüğü görülmektedir. Eski Türk kaynaklarında daha sonra minyatür denilen eski Nakış Tas veya bakire Tasviri olarak adlandırılan bu sanat dalı, Batı dillerinde küçük anlamına gelen kitap resminde kullanılan bir terim haline gelmiştir. Latince “kırmızıyla çizin” anlamına gelen miniare kelimesi olarak da adlandırıldığı söylenebilir (Ayçe, 2004: 89).

Minyatür, uzun zamandır doğu ve batı dünyasında bilinen bir resim stildir. Ancak minyatürün doğunun bir sanatı olduğunu ve doğudan batıya geldiğini iddia eden bazı kişiler vardır. Doğu ve batı minyatürleri resim açısından hemen hemen aynı olsa da, renkler, şekiller ve nesnelere farklılıklar var olabilmektedir. Küçük resimler, kitapları göstermek için yapılmıştır, bu nedenle küçük olmaları gerekir. Bu ortak bir özelliktir. Oryantal ve Türk minyatürleri başka birçok özelliğe sahiptir. Bu minyatürler genellikle “yaldız” adı verilen süslemelerle süslenir. Minyatür de suluboya kullanılmaktadır. Renklerin şeffaflığını sağlamak için, bu yüzeye bir altın tozu tabakası uygulanmaktadır (Ayçe, 2004: 89).

Çok küçük bir resme ek olarak, minyatürün başka özellikleri de vardır. Işık ve gölge minyatürde gösterilmez; Resme derinlik kazandıran bir ölçüm yoktur. Örneğin, minyatürdeki bütün insanlar neredeyse aynı boydadır. Öndeki adam ile arkasındaki adam arasında fark yoktur. Kısacası, insanlar ve nesnelere yakınlık ve mesafeyi gösterecek boyutta değildir. Perspektif yoktur (Ayçe, 2004: 89).

Kitaplardaki konuları açıklamak ve anlatıma yardımcı olmak için minik resimler yapıldı. Bu nedenle, bugün tarihi değere sahip önemli görsel belgelerdir. Minyatürler, yapıldığı dönemin ömrünü yansıtmaktadır, çünkü üzerlerinde tüm detaylar gösterilmiştir. Kullanılan kıyafetler, yapılar, ağaçlar, çiçekler, hayvanlar, aletler ve ekipmanlar orijinallerine göre boyanır. Gölge ve derinlik olmadığı için aydınlık ve karanlık arasında bir fark yoktur (Ayçe, 2004: 89).



Şekil 2.98: Süleymanname'den Bir Minyatür (Deli Sinan)

Kaynak: Pinterest, 2019.

18. yüzyıl da Lale Devri minyatür alanında sadece yüzyılın en üretken ve verimli dönemi olmakla kalmamış, ayrıca Osmanlı resminin son yaratıcı çağıdır. Dönemin en minyatür ustası Levni'dir. Asıl adı Abdülcélil Çelebi olan Levni diğer saray nakkaşlarıyla birlikte çok sayıda eserler vermiştir. Vehbi tarafından yazılmış olan "Sünnet Düğünü" minyatürler arasında en ünlüsüdür.



Şekil 2.99: Levni “Nur Garip”

Kaynak: Wordpress, 2014

Birkaç yıl sonra, Osmanlı İmparatorluğu bir imparatorluğa dönüşmeye başladığında, saray yönetimi, Osmanlı sarayının insanları adı altında bir grup sanatçı oluşturdu. Tüm sanat ve el sanatlarına sahip olan ve saray tarafından ödenen saray, imparatorluğun politik gücünün en üst seviyeye ulaştığı ve kraliyet hazinesinin zengin olduğu bir zamanda büyük bir kadroya sahipti. Türk minyatür sanatının, devlet yapısında 19. yüzyıla kadar eserler yaratma geleneğini sürdürdüğü ve imparatorluğun çöküşüyle birlikte yeni eğilimlerin ortaya çıktığı ve günümüzde geleneksel sanatların desteklendiği birçok olay olduğu belirtildi.



Şekil 2.100: Levni, Surname-i Vehbi, “Haliçte Gösteri”

Kaynak: Wordpress, 2014

2.4.7 Kubur, kutu ve sandık

Kubur, üstünde kalem koymaya mahsus yeri, altında da hokka bulunan yazı aletinin adıdır. Boru şeklinde, dört, altı ve sekiz köşeli olup 20-25 cm boyunda olanlar vardır. Kalemdan² adı da verilir. Ok, fırça, ferman kuburları ayrı ayrı hazırlanıp tezyin edilir.

İçerisine, kalem, kalemtıraş ve makta gibi araç-gereçlerin konulduğu, silindir biçimindeki kalemdan. Çok çeşitli kuburların olduğu gibi üzerleri tezhipli ve yazılı, ruganî olan kuburlarda görülmektedir.

Hat malzemelerini koymak ve korumak için yapılan kutular iki şekilde yapılmıştır. İki uç kısmı yuvarlatılmış olanlar ve iki ucu yuvarlatılmayan köşeli olarak bırakılanlar. Üzerleri veya köşeleri süslenerek korunması için de vernik sürülmüştür.

Lâke işlerinin bezemelerinde çok defa koyu renk zemin üzerine altın ve çeşitli renklerde rumi, hatayi, bulut gibi motifler devirlerine göre farklı üsluplarda kullanılmışlardır.



Şekil 2.101: Osmanlı Lake Kubur

Kaynak: Alifart, 2018

² Kalemdan: Kalemlik.



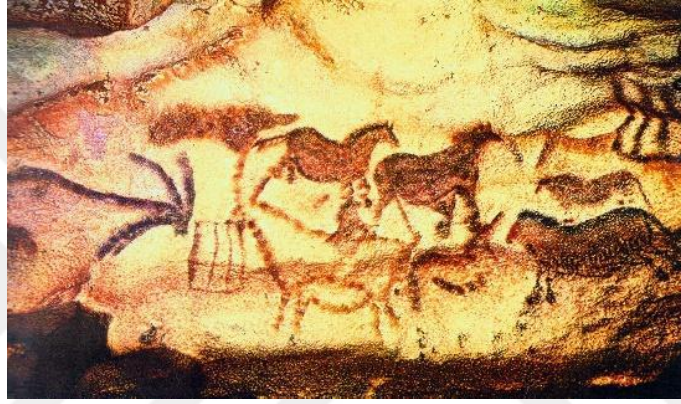
Şekil 2.102: Osmanlı'dan günümüze kalan Tombak Kubur (Ferman Kabı)

Kaynak: Alifart, 2018

3. GRAFİK SANATI TARİHÇESİ VE KULLANIM ALANLARI

3.1 Grafik Sanatının Tarihçesi

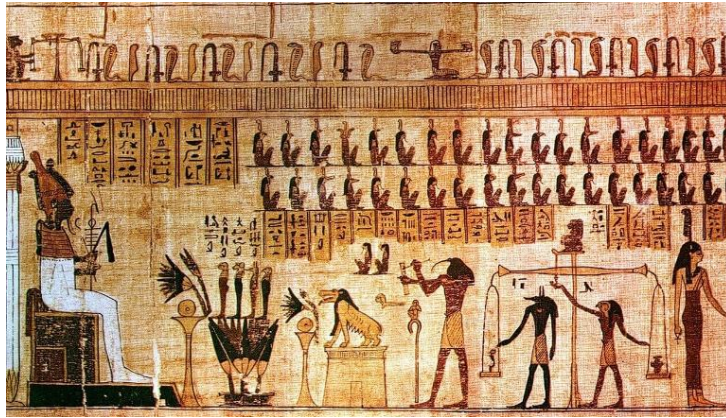
Grafik tasarım sanatının başlangıcını, insanoğlunun sanatta ilk ürünlerini verdiği mağara duvarlarına kadar götürmemiz mümkündür. Buralarda yer alan resim ve işaretler görsel iletişimin başlangıcını oluştururlar (Becer, 2005: 84-85).



Şekil 3.1: İlk Çağ Duvar Resmi

Kaynak: Altamira Mağara Resmi (M.Ö. 15.000).

“Eski Mısır’da yazı işlevi gören ve resim özelliği taşıyan simgelere “Hiyeroglif” adı verilmiştir. Papirüs bitkisinin yazı yüzeyi olarak kullanılması grafik sanatlar açısından çok önemli bir adım olmuştur” (Becer, 2005: 86-87).



Şekil 3.2: Eski Mısır’da Bulunan Hiyeroglif Kabartmalar

Kaynak: Altamira Mağara Resmi (M.Ö. 15.000).

“Avrupa’da yayılan Rönesans hareketi, grafik tasarım ve baskı teknolojisinde çığır açan buluşlardan birini gerçekleştirmiştir. Yani matbaanın icadı tarihi yönden önemli bir icat olmuştur. Böylece siyasal ve sosyal hayatta yeni bir dönem başlamıştır. Daha sonra Mainz’li Johann Gensfleisch zum Gutenberg 1447 yılında hareketli parçalar ile yazı matbaasını bulmasıyla, 1438 yılında basım dünyasına iletişim tarihinin en önemli gelişmelerinden biri olan tipo basım yöntemini getirmiştir. 15. yy.’da farklı bir yöntemle kitap basan Gutenberg grafik sanatlarda yeni ufuklar açmıştır” (Becer, 2005: 88-92).



Şekil 3.3: Solda, 16. yy. Johann Gensfleisch Zum Gutenberg’in Bakır Gravür Oyması ve Sağda, Gutenberg’in Yaptığı Baskı

“Gutenberg, tipografi tekniğini geliştirirken, ilk kez Çin’de tahta kalıplara yüksek rölyef olarak oyulan ve “Xylotypography” adı verilen baskı tekniğinden esinlenmiştir” (Becer, 2005: 87-95).

“Almanya’da tipografik baskı tekniği ile ağaç baskı resim sanatının bir arada kullanılmasıyla resimli kitap basımı artmış ve ağaç baskı resimlerle basılan ilk kitap “Böhmen’li Çiftçi” (1460) olmuştur. Albrecht Dürer Almanya’da resimli kitap basımına ilişkin en güzel çalışmaları yapmış bir grafik tasarım sanatçısıdır (Becer, 2005: 93). Daha sonra bu teknik 15. yy. İtalya’sında gelişmeye devam etmiş 16. yy.’da Fransa da yapılan çalışmalarla yazı tasarım sanatı en başarılı dönemini yaşamıştır. 15. ve 16. yüzyıllarda geliştirilen oymabaskı tekniğiyle yapılmış ürünler bilinen ilk grafik tasarım sanatı örnekleridir” (Temel Britannica, 1992: 221).

17. yüzyılda kitap resimlemesinde bakır gravür tekniği de kullanılmıştır (Becer, 2005: 98). 1720-1770 yılları arasındaki Fransız süsleme sanatı “Rokoko” grafik

tasarım sanatını da etkilemiştir. 1760'ta İngiltere'de başlayan endüstri devrimi Avrupa'da hızla yayılmış sosyal ve ekonomik yapıda çok ciddi değişikliklere sebep olmuş ve böylece tarım toplumundan endüstri toplumuna geçiş başlamıştır (Becer, 2005: 95-96). 1780'ler de gelişen buhar makineleri mekanik üretim sürecini başlatmıştır. Fransız devriminde eğitimin yaygınlaşması nedeniyle okur-yazarlık artmış, kitap ve diğer yayınların üretimi çoğalmıştır. Bunun sonucunda da grafik iletişim önem kazanmıştır. Bilgi akımı hızlanmış ve kitle iletişim çağının başlamasına neden olmuştur. Yayıncılık, reklam ve afiş tasarımı hızla gelişmeye başlamıştır (Becer, 2005: 95-96).

“1800'ler de çok renkli taşbaskının gelişmesiyle, afiş ve etiket tasarımı grafik tekniğinde en önemli uygulama alanı olmuştur” (Becer, 2005: 98).

“Sanatlar ve el sanatları” anlamına gelen Arts and Crafts, 19.yy'ın sonuna doğru (1850-1910) Endüstri Devrimi'nin sosyal, ahlaksal ve sanatsal karmaşasına bir karşı çıkış olarak doğmuştur (Bektaş, 2009: 618).

Grafik tasarım sanatını önemli ölçüde etkileyen yeni sanat akımı olan Art Nouveau, 1890 - 1910 yılları arasında Avrupa'da ve ABD'de mimarlık, iç dekorasyon, takı ve cam tasarımı gibi alanlarda kullanılan uygulamalı bir sanat olmuştur. Bu sanatın en belirgin özelliği simetrik olmayan dalgalı çizgiler ve çiçek motifleri kullanılarak, grafik tasarım sanatının resim sanatından farklı bir kimlikle ayrı bir sanat dalı olarak gelişmesine olanak sağlamıştır. Bugün bildiğimiz anlamdaki grafik tasarım sanatının doğuşu 19. yüzyıl sonlarına rastlamaktadır (Temel Britannica, 1992: 221).

Grafik tasarım alanında 20.yy'ın başında ortaya çıkan yaratıcı yeniliklerin büyük bir kısmı, modern sanat hareketlerinin bir uzantısı olarak meydana gelen, bağımsız olarak çalışan tasarımcı “Yeni Tipografi” adı altında önemli gelişmeler ortaya koymuştur. Jan Tschichold (1902-74) yeni tipografiyi büyük kitlelere tanıtan sanatçıdır. Piet Zwart yeni tipografinin özgün tasarımcılarından. Hendrik N. Werkman (1882-1945) harfi, yazıyla iletişim kurmanın dışında, somut görsel bir biçim olarak kullanmıştır. Paul Schuitema bu dönemin ünlü Hollanda'lı grafik sanatçılarından. Herbert Matter (1907-84) fotomontaj tekniğiyle ilginç afiş tasarımlarıyla yeni anlatımlar getirmiştir. 1930'lar da fotoğrafı grafik tasarımda kullanan İsveçli sanatçı Walter Herdeg olmuştur (Bektaş, 2009: 621).

1950'lerden 1960'lara kadar, görsel oyunlarla yapılan düzenlemeler New York'lu grafik tasarımcıların figüratif tipografiye ilgi duymalarına neden olmuştur. Bu alanda özgün tasarımlar gerçekleştiren ABD'li Saul Bass (1921-96)'tır. Bu eğilimin en üstün dehası Herb Lubalin (1918-81)'dir (Bektaş, 2009: 622-623).

“1960'larda grafik tasarım sanatını etkileyen en önemli gelişmelerden biri de bilgisayar teknolojisi olmuştur. Özellikle kitap tasarımlarında sayfa düzeni, dizgi ve tasarımın bilgisayarla yapılması grafik tasarım sanatında yeni bir estetik arayışa yol açmıştır” (Temel Britannica, 1992: 223).

“1970'ler de önce mimari tasarımda başlayıp, giderek tüm sanat dallarını kapsayan ve Modernizm'in geleneği reddeden tavrına karşı çıkış gibi görünen bir geçmişe yönelme eğilimi başlatan bu tasarım eğilimi Post-Modernizm olarak adlandırılır. Kökü 1970'lere dayanan bu yaklaşım, grafik tasarıma bir biçim ve hareket çeşitliliği getirerek özgür ve Dışavurumcu bir dönem başlatmıştır” (Bektaş, 2009: 623).

“1980'lere gelindiğinde Post-Modernizm tasarıma hakim olmuş ve anlatım biçimi kişisel bir nitelik göstermiştir. Bu yaklaşıma yenilik getiren Wolfgang Weüngart olmuştur. Amerika'da büyük ilgi uyandıran Post Modernizm, yaygın bilgisayar kullanımına “Yeni Dalga” adını vermiştir. Yeni dalga akımının öncüsü April Greiman olmuştur” (Bektaş, 2009: 623-624).

“1980-1990 yılları arasında grafik ürünler, dijital bilgisayarlar ve lazer teknolojisi ile tasarlanmaktadır. Buna karşın günümüzde bazı tasarımcılar, bilgisayarın yaratıcılıklarını körelttiğini ve bu yüzden tasarımcının bir yaratıcı olarak kendi rolünü yeniden tanımlanması gerektiğini savunmuşlardır. Günümüzün grafik ürünlerinde Pop Sanatı, Yeni Dışavurumculuk ve Post-Modernizm gibi birçok değişik stil ve üslubun etkileri görülmektedir. Yaratıcı düşünce, felsefe, bilimsel buluş ve teknolojiler de tasarım üsluplarını yönlendiren etkenler arasındadır. Günümüzde film, video ve bilgisayar grafik tasarımını biçimlendirmektedir” (Becer, 2005: 111).

“1990'larda özgürlükçü tasarım yaklaşımını işlevsel niteliklerle bağdaştırarak özgün ve ilerici çalışmalar ortaya koyan tasarımcılarıyla Hollanda, grafik tasarım konusunda Avrupa ülkeleri arasında önemli bir konuma gelmiştir. Hollanda'da yetişmiş günümüzün en önde gelen tasarım grupları, Gert Dumbar'ın kurduğu “Studio Dumbar”, Hard Werken tasarım grubu ve “Concepts Design” adlı gruplardır.

Post-Modernizm dünyada kabul görmüş ve 20. yy'ın sonuna kadar dünyanın toplumsal, siyasal ve ekonomik alanda geçirmekte olduğu büyük değişikliklere ek olarak, sanatta da Modernizm'in dayandığı ilkelerin temelinden sarsıldığı bir dönemde ortaya çıkmıştır” (Bektaş, 2008: 623-624). “20. yy'da ofset baskının bulunmasıyla, serigrafi geliştirilmiş ve grafik sanatlar yeni niteliklere sahip olmuştur. 20. yüzyıl başlarında Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, De Stijl, Süprematizm, Konstürüktivizm gibi farklı akımlar ortaya çıkmıştır. Örneğin geometriyle temellenen kübizm sanat akımı yeni bir grafik tasarım anlayışını doğurmuştur” (Ekici, 2004: 35).

“14 Aralık 1727'de İbrahim Müteferrika tarafından kurulan matbaa Damat İbrahim Paşa'nın desteği ve dönemin Şeyhülislâmı Abdullah Efendi'den alınan fetva ile kurulmuş fakat sadece dini olmayan eserlerin basımına izin verilmiştir. Bu matbaada basılan ilk kitap Kitab-ı Lügat-ı Vankulu'dur. (Vankulu Sözlüğü) J. B Holderman'ın “Grammaire Turque” kitabı 1730'da Osmanlı'da Latin alfabesini kullanan ilk baskı olmuştur. Fransız Devriminin etkisiyle ve 1839 yılında ilan edilen Tanzimat fermanı ile ülkemizde bir batılılaşma hareketi başlamış ve batı hayranlığına sahip aydınlar düşüncelerini daha yaygın hale getirebilmek ve halk kitleleri ile iletişim kurmak adına matbaayı kullanarak yeni gazeteler açmış yeni açılan okullarda okutulmak üzere basılan yeni ders kitaplarını kullanmışlardır” (MEB, 2012: 3). Grafik çalışmalar için özel uğraş alanı olan posta pullarının kullanımı da, 1850'den sonradır (Tansuğ, 2003: 332). Bu nedenle 1860 tarihi, ülkemizde matbaacılık alanındaki gelişmelerin en yoğun olduğu dönemdir. Tercümal-i Ahval, ilk ölüm ilanının yayımlandığı ilk özel gazete Ceride-i Havadis, ilk Osmanlı Türk gazetesi Takvim-i Vekayi dönemin önemli gazeteleridir (MEB, 2012: 5).



Şekil 3.4: Tercüman-i Ahval Gazetesinden



Şekil 3.5: Ceride-i Havadis Gazetesinden

Toplumsal değişimin ortaya koyduğu etkileşim neticesinde kültürel hayatta değişiklikler meydana gelmiş bu duruma bağlı olarak gazetelere ve yazılı basına olan ilgi artmaya başlamış. Bunun neticesinde kağıt ihtiyacı günden güne artmış bu ihtiyaca binaen Yalova başta olmak üzere pek çok kağıt fabrikası kurulmuş ama kağıt maliyetinin fazla olması nedeniyle kağıt ithal etme durumunda kalınmış açılan fabrikalar tekrar kapatılmak zorunda kalınmıştır. Matbaanın geç gelmesiyle beraber ülkemizde reklamcılığın ilerlemesi de gecikmiş fakat matbaanın gelmesinden sonra Avrupa (özellikle Fransa) ile olan ticari ve kültürel ilişkilerde artmaya başlamış böylece yaşanan gelişmeler neticesinde dergi ve gazetelerde kullanılan tanıtımlar reklamcılık ve grafik sanatının gelişimini hızlandırmıştır (MEB, 2012: 6).

Grafik tasarım sanatının amacı, tüketiciye ve hedef kitleye iletilmek istenen mesajı, görsel bir dil kullanarak (geleneksel, dijital, 2 boyutlu, 3 boyutlu tasarım, video) aktarmaktır (Korucu Taşova, 2019). Grafik tasarım sanatı, görsel, biçimsel ve dilsel özelliklerden faydalanan bir anlatım aracıdır. Grafik iletişimde görselliği sağlamaktadır. Görselleşen tasarım ise insanların kavramları anlamasını ve işlevselliğini kolaylaştırmalıdır. Grafik tasarımcı da bir amaç için tasarımını gerçekleştirmeli ve görsel kavramlarla insanları etkilemeli, estetik değerler doğrultusunda akılda kalıcı, dikkat çekici görsel bir sanat eseri sunmalıdır. Grafik tasarım; insanların sadece estetik beğeninin gelişmesine yardımcı olmak değil, kişilerin günlük yaşamında karşılaştığı bütün sorunlara karşı, gereksinimlerine, isteklerine çare sunmak, bir sonuca varmak için, gerçeklerle yol gösterici olmak ve katkıda bulunmaktır. Bu sayede, iletişimde, eğitimde, ekonomide, ticarete, kurum ve kuruluşlara, kültür ve endüstri gibi pek çok alana katkı sağlamalı ve yardım etmelidir. Grafik tasarım, görsel ifade biçimi olarak resim ve başka bir iletişim aracı olan yazıyı bir araya getirmiş ve yeni bir iletişim biçimi olan grafik tasarımı

yaratmıştır. Grafik tasarım örnekleri, kentleşme sonucu bireyin günlük yaşamına giren tiyatro, kahve, opera gibi yeni oluşan sosyal alanlarda da etkinlik afişleri olarak kendini göstermiştir. Grafik tasarımın, I. Dünya Savaşı yıllarında, ilk defa kitle iletişim aracı olarak önemli rol oynamaya başladığı dönemdir (Ceran, 2014: 18).

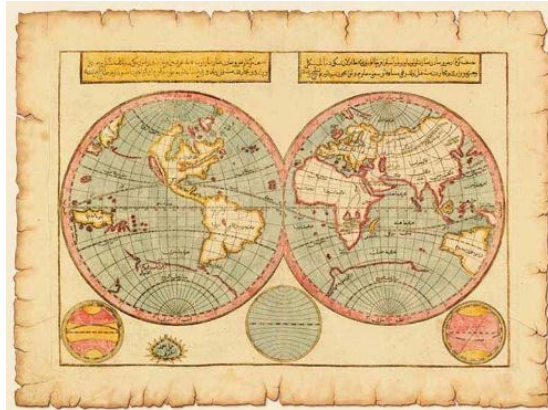
Grafiğin uygulama alanlarından biri olan afiş sanatı burada önemli bir rol oynamıştır. Kahramanlık konularını işleyen savaş afişleri yaptırılmış ve bu afişler savaş yılları boyunca Avrupa kentlerinin duvarlarını süslemiştir. Grafik tasarımda ilk önceleri tanıtımı yapılan ürün katalogları gravür baskılarla yapılmıştır. Fakat baskı tekniklerinin gelişmesiyle, tipografi ve fotoğraf önem kazanmıştır. Özellikle afiş tasarımı resimden ayrı bir tasarımın bir dalı olmuştur. Zaman içinde görsel iletişim araçlarının hayatımıza girmesiyle grafik tasarımın iletilmesi ve paylaşılması daha kolaylaşmıştır. Bu dönemdeki teknolojik imkanlar, grafik sanatını sürekli ve dinamik bir biçimde etkilemiştir. Grafik tasarımın bütününe bakıldığında sürekli gelişim içinde olan bir sanat dalıdır. Grafik tasarım yöntemleri ve teknikleri tarih boyunca, değişen toplum düzenlerine, kültürel değişikliklere ve gelişen teknolojiye paralel olarak değişiklikler göstermiştir (Ceran, 2014: 18).

19.yy Türk basın yaşamında Ahmet Mithat ve Ahmet İhsan beylerde, grafik sanatların gelişmesini destekleyen çabalar göstermişlerdir. Gazetelerdeki reklam görsellerini duvar afişleriyle izlendiği ilk dönemse, 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başları olmalıdır (Tansuğ, 2003: 332). Grafik tasarım ile iletişim araçları arasında güçlü bir bağ kurarak, estetik kaygıları gazete, dergi, sinema gibi alanlarda hayata geçirmiştir. Günümüzde ise, anlatım ve sunum imkanlarının gelişmesiyle, grafik tasarımında yazının ve resmin uyumlu bir biçimde olması gerekmektedir. Aslında günlük yaşamda her türlü iletişim türü kendini göstermelidir. Yollardaki tabelalardan, kitap kapağından, televizyon reklamlarına kadar iletişim amaçlı her medya üzerinde bu uygulamalar vardır. İletişim amaçlı yapılan ve belli bir işleve sahip olan bu etkinliklerin tümü grafik tasarımın temel özelliklerini taşırlar. Grafik tasarımın bu temel özellikleri sadece yazının ya da yazı ve resmin bir arada kullanılmasıyla iletişimin sağlanmasıdır. Bu dönemdeki her türlü yeni teknolojik olanaklar, grafik sanatını sürekli etkilemektedir. Artık bütün dünya hızla gelişen ve sürekli yenilenen bir iletişim ağı ile örülmüştür (Demir, 2010: 60).

Grafik tasarım ve reklamcılık 19. yy ortalarından 20. yy başlarına kadar toplumu değiştirmek, yapılan devrimsel hareketlerin toplum nezdinde kabul görmesi amacıyla

iletişim araçları ve görsel medya tarafından etkin bir şekilde kullanılmıştır. Her dönemde olduğu gibi 20. yy.’da da görsel ve yazılı medya insanlara mesaj verme ve bilgi iletmede en etkili yöntem olmuştur. Teknik ilerlemeyle beraber sanat dallarının çoğu bu gelişmeye ayak uydurarak zamanın getirmiş olduğu imkanları kullanarak gelişmiş teknolojinin sunduğu imkanlarla beraber daha geniş kitlelere ulaşma imkanı bulmuştur. Böylece teknolojinin sanat dallarında kullanılmaya başlamasıyla diğer sanat dallarına nazaran grafik tasarım insanlar arası etkileşimi sağlamada daha etkin bir rol üstlenmiştir. İnsanlar, günlük yaşamlarında her an farklı bir iletişim aracı ile karşı karşıya gelmiştir. Aynı zamanda iletişim medyalarının insan üzerindeki etkisi her geçen gün daha da artmıştır. Grafik tasarım ürünleri aslında insanın günlük yaşamının her alanında etkisini göstermiştir (Demir, 2010: 60-61).

Cumhuriyetin ilanından önceki dönemde geniş halk kesimlerine ulaşamayan grafik tasarım, kitlesel bir iletişim aracı olma niteliğini kazanamamıştır. Grafik tasarımı, toplumun duyduğu bir ihtiyaç haline getiren koşullar ancak Cumhuriyetin ilanından sonra ve onun getirdiği yenilikler neticesinde oluşabilmiştir (Armutçu, 2006: 29). Bu yüzden grafik tasarımın Türkiye’de gerçek anlamda ortaya çıkışı 20. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiş olmakla birlikte, bu disiplinin kökleri Osmanlı İmparatorluğu’na kadar uzanır. “Osmanlı İmparatorluğu, uzun süre kendi içerisinde kapalı geleneksel kültür yapısını korumuş, yüzyıllar boyunca kültürünü sözel yoldan aktarmış bir devlettir. Osmanlı topraklarında ilk matbaalar, azınlıklar tarafından açılmış, Arap harfleri kullanılarak yapılan ilk Osmanlıca baskı ise, İbrahim Müteferrika (1674-1745) tarafından, 1729 yılında yapılmıştır” (Dündar, 2005: 103).



Şekil 3.6: İbrahim Müteferrika, “Cihannüma” da Yer Alan Dünya Haritası

“Ülkemizde 1923’te yeni bir yönetim biçimi kurulmuş, 1928 yılındaki harf devrimiyle de Latin harflerine geçilmiştir. Ama sonraları İhap Hulusi Görey, Münif

Fehim ve Ali Süavi gibi sanatçılar Cumhuriyet dönemi Türk grafiğine yeni bir ivme kazandırmayı başarmışlardır” (Bektaş, 2003: 195).

Grafik tasarımın gelişim göstermesi sonucunu doğuran atılımlardan biri 1927 yılında çıkarılan, Teşvik-i Sanayi Kanunu’dur. Bu kanundan bir yıl sonra, İzmir İktisat Kongresi’nde Türk sanayiini geliştirmenin yolları ve saptanacak hedefler konusunda alınan kararlar, grafik tasarımın da faaliyet alanını besleyen endüstri toplumunun oluşturulmasına yöneliktir (Armutçu, 2006: 30).

Tarım ülkesi olmaktan sanayi ülkesi olmaya doğru atılan adımlar, yatırım programları, makineleşme, artan üretim ve lüks tüketimin yaygınlaşmasıyla grafik tasarım alanında özellikle 1960’lardan sonra bir hareketlenme başlamıştır. Pazarlama ve reklamcılık faaliyetleri hızla gelişmiş, duyuru ve tanıtım işlevlerini yürütmek üzere ofset sistemiyle çalışan birçok matbaa kurulmuştur (Becer, 2005: 29).

1960’larda ekonomik alandaki gelişmelerin etkisiyle afiş, ilan, pano ile gazete ve dergilerdeki reklamlarda artma ve nitelik değişmesi olmuştur (Temel Britannica, 1992: 224). Büyük Avrupa ülkelerinin pek çoğunda olmayan “renkli basın” ülkemize girmiştir. Tanıtım alanındaki boşluklara adam yetiştirmek için Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu, Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu kuruldu. Akademiye bağlı olarak 1971 yılında yeniden açılan “Uygulamalı Endüstri Okulu”nun, “Grafik Sanatlar Bölümü”, çağdaş yönden geliştirilmiştir. Amacı; her dönemin, her ölçekte ve değerdeki grafik tasarım sorununu çözümlenecek “çağdaş grafik tasarımcıyı” yetiştirmek olan bu bölümün temelini sinema, televizyon vb. tüm çağdaş görsel olaylar oluşturmaktadır (Ceran, 2014: 38).

Bilgisayar sanatı/dijital sanat sıfır ve birlerin oluşturduğu yapıların kullanılarak ekran, yüzey ve farklı baskılar aracılığıyla fiziksel olarak görüntüler elde edilir. Dijital sanat yapıtları sanatçının hayal gücü ve kodlar, algoritmalar ve programlar kullanarak oluşturulan kompleks yapılardır. Görsel sanatlar alanında birçok dijital sanat internet ve dijital yapının kullanılmasıyla farklı formlardan meydana gelmiştir. Örnek olarak Generative Art (Üretken Sanat), Net Art (Ağ Sanatı), Processing (İşleme Sanatı) gibi sanat formları verilebilir (Tuğal, 2018: 114-115). Türkiye’nin Cumhuriyet Dönemi’nden başlayarak çağdaş uygarlık ilkelerini toplumsal yaşama geçirmek üzere Batı’ya yönelmesine paralel olarak, grafik tasarımda da çağdaş anlamdaki çalışmaların ilk örnekleri ortaya çıkmıştır. Türkiye’de çağdaş anlamdaki

grafik tasarımın ilk örneklerini, 1925'te Almanya'daki eğitimini bitirerek yurda dönen İhap Hulusi Görey'dir. Yurda döndükten iki yıl sonra, 1927'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimci Weber yönetiminde bir afiş atölyesi kurulmuş, bu atölye 1950'lerin sonuna doğru Grafik Bölümü'ne dönüştürülmüştür (Bektaş, 2009: 624).

Cumhuriyet döneminde en çok tanınan ve çok sayıda grafik tasarım ürünü veren sanatçılardan olan İhap Hulusi, bu dönemde afiş üzerinde uzmanlaşarak, afiş tasarımında kendine özgü bir üslup yaratmıştır. Ayrıca bir diş macunu afişiyle atıldığı asıl mesleğinde, mesajı kısa ve kesin yoldan verecek bir yöntemi benimsedi. Milli piyango ve Tekel'de uzun yıllar hizmet verdi, bu kurumların afişlerini yaptı. Afişçiliğin, Türkiye'deki öncüsü olmuştur. Afişlerinde kullandığı sloganlardan birkaçı şöyledir: “Martı, nasıl su geçiriyorsa, Beykoz ayakkabıları da geçirmez.”, “Kumbara bir bin veren tarladır.”, “Bir bilet, hayatımızın rotasını değiştirebilir.” (Özsezgin, 1994: 100).



Şekil 3.7: İhap Hulusi Görey, “Vatandaş”, Afişi (1898-1986)

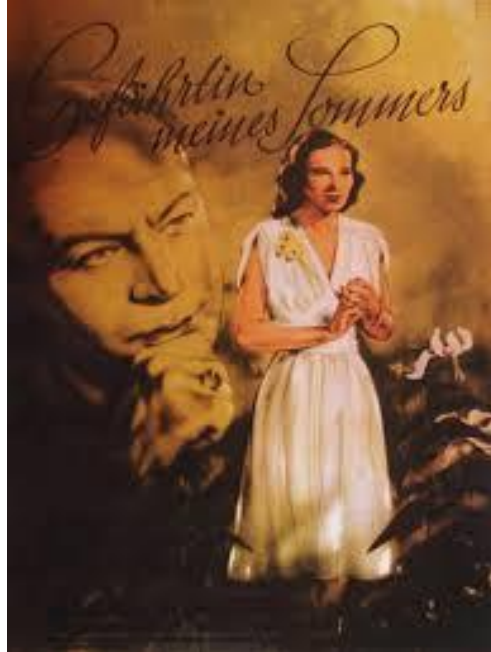
Kaynak: Görey, 1935



Şekil 3.8: İhap Hulusi Görey, Afiş Tasarımları

Kaynak: Görey (Turkish, 1898–1986) Title: Military Propaganda Affiche

“İhap Hulusi gibi Almanya’da öğrenim görmüş, diğer Türk tasarımcı da Kenan Temizan’dır. 1943’de yurda döndükten sonra GSA moda Resimleri bölümünde görev almıştır” (Bektaş, 2009: 624).



Şekil 3.9: Kenan Temizan, Kitap Kapağı Tasarımı

“1932’de resim eğitimini Paris’te tamamlayan ve yurda dönen Mithat Özar (1902-42), GSA Afiş atölyesinin başına geçmiş, 1940’a kadar sürdürdüğü görevi ilk Türk eğitimci unvanını almıştır. 1930-45 arasında modern sanat hareketlerini grafik

tasarıma uyarlayan ünlü Fransız afiş tasarımcısı Cassandre öncülüğünde afiş estetiğini benimseyen Türk tasarımcılar 1950'lerden başlamak üzere bu görsel anlatım yaklaşımını kendi yetenekleriyle birleştirerek yeni ürünler vermişlerdir. Bu dönemin tasarımcıları Selçuk Önal, Mesut Manioğlu ve Fikret Akgün'dür. 1959'da batıda ki uygulamalı sanat örnek alınmış, Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda uygulama ağırlıklı eğitim düzeniyle, grafik tasarımcısı yetiştirmiştir" (Bektaş, 2009: 624).



Şekil 3.10: Mesut Manioğlu, Tasarımları

Kaynak: Durur, 2014; Nergiz, 2014.

1960'larda baskı tekniğindeki gelişmeler ve özel sektörün desteği grafik tasarımcı talebinin artmasına yol açmıştır. Yurdaer Altıntaş ve Mengü Ertel, Türk grafik tasarım dünyasına yeni bir soluk getirmişlerdir. Bu iki sanatçı tiyatro afişi konusundaki çalışmalarıyla Türkiye'deki tasarımın çağdaşlaşması yönünde önemli rol oynamışlardır. Mengü Ertel, sinema ve tiyatro afişlerinde etkinlik göstermiştir. Çalışmalarında verdiği mesaj ile uyum sağlayacak özgün, estetik ve öz anlatım şeklini simgelerle oluşturmuş, renklere anlam katmıştır. 1973 yılında İstanbul Festivali için mozaik tekniğiyle afiş yapmıştır (Bektaş, 2009: 624).

"1960'larda kitap kapağı tasarımında özgün çalışmalarıyla ortaya çıkan Sait Maden logo, tanıtım grafiği ve güzel yazı konularında Türk grafik tasarımına katkıda bulunmuştur. Bu dönemin tasarımcılarından Turgay Betil (1940-92) ve Erkan Yavi'de illüstrasyon alanındaki çalışmaları ve teknikleriyle dikkat çeken isimler olmuşlardır" (Bektaş, 2009: 624).

Türkiye’de grafik konusunda ilk çalışmalar 1968’de Yurdaer Altıntaş, Ahmet Güleriyüz, Mengü Ertel ve Sait Maden tarafından Türkiye Grafik Sanatçılar Derneğinin kurulmasıyla başlamıştır. 10 yıl sonra bu dernek Grafikerler Meslek Kuruluşu olmuştur. Birçok çalışmalar yapılmış ve sergiler düzenlenmiştir (Bektaş, 2009: 624). “Türkiye’nin endüstrileşme sürecinde reklam sektörü de grafik alanında dikkat çekmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde İstanbul başta olmak üzere, büyük kentlerdeki sanat ve kültür ortamının canlılık kazanması, grafik tasarımın da çağdaş bir çizgide gelişmesini teşvik etmiştir” (Bektaş, 2009: 625).

21. yüzyıla doğru, Türkiye’de yükseköğrenim kurumlarında yavaş ilerleyen bir gelişimden sonra, özel üniversitelerin açılmasıyla beraber önemli adımlar atılmıştır. Ülkemizde üniversitelerde verilen grafik tasarım eğitimi, üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Eğitim Fakültelerinin Resim Öğretmenliği bölümlerinde okutulmaktadır (Ertosun, 2006: 78). Grafik tasarım bölümündeki öğrencilere, bir yandan grafik tasarım eğitimi verilirken, bir yandan da sanat konularında çağdaş bilgiler verilmesi amaçlanmaktadır. Üniversitelerde verilen grafik tasarım eğitimi, teknolojik gelişmelerin grafik tasarım mesleğinde yol açtığı değişime göre de düzenlenmelidir. Türkiye’deki güzel sanatlar eğitimi veren üniversiteler de, bu köklü ve anlamlı değişime ayak uyduracak önlemleri almaya çalışmalıdırlar. Gelişmiş iletişim teknolojileri çağının öncesindeki programlarla eğitim yapmak, çağın gerisinde kalmak anlamına gelmektedir (Ceran, 2014: 40-41).

Osmanlı Dönemi, Cumhuriyet Dönemi ve Günümüz tasarımcılarına örnekler verilmiştir.

- Osmanlı Dönemi Tasarımcıları;

“Hamit Aytaç: XX. yüzyılın meşhur Türk hattatı. O zamanki adı Âmid olan Diyarbakır’da doğdu. Asıl adı Şeyh Mûsâ Azmi’dir. Babası, Müstakimzâde’nin Tuhfe’sinde adı geçen hattat Âdem-i Âmidî’nin torunlarından Zülfikar Ağa, annesi Müntehâ Hanım’dır. Diyarbakır’da sıbyan mektebini, askerî rüşdiyeyi ve idâdîyi bitirdikten sonra 1908’de yüksek tahsil için İstanbul’a gitti. Bir yıl Mekteb-i Nüvvâb’a (1910’dan sonraki adıyla Mekteb-i Kudât) devam ettikten sonra sanata karşı kabiliyetini gören hocalarının tesiriyle Sanâyi-i Nefîse Mektebi’ne kaydoldu. Fakat babasının ölümü üzerine geçimini sağlamak için çalışmak zorunda kaldığından tahsilini tamamlayamadı. Haseki’de Gülşen-i Maârif Mektebi’nde hat ve resim

hocası olarak çalışmaya başladı; bu arada özel şekilde matbaa işleriyle de uğraştı. Rüsûmat (Gümrük) Matbaası, Mekteb-i Harbiyye Matbaası ve sonra da hocası Mehmed Nazif Efendi'nin vefatı üzerine tayin edildiği Erkân-ı Harbiyye-i Umûmiyye Matbaası'nda Mehmed Emin Efendi ile beraber hattat olarak çalıştı. Bir yıl kadar da Almanya'da haritacılık ihtisası yapan Mûsâ Azmi Bey, döndüğünde memuriyeti yanında geçim sıkıntısı sebebiyle Bâbîâli'de Hattat Hâmid Yazı Yurdu'nu açarak Hâmid müstear imzası ile piyasaya yazılar yazmaya başladı. Bir süre sonra da resmî görevinden ayrıлып kendini tamamen bu işe verdi. 1928 harf inkılâbından sonra atölyesini matbaa haline getirerek klişecilik, çinkografi, pantografi, mâmul maddeler için lüks etiket ve kartvizit basımı gibi işlerle meşgul oldu. Bunların yanı sıra hat ile de ilgisini kesmeyerek yurt içinden ve yurt dışından gelen özel istekleri karşılamaya devam etti. 1960 yılında Paşabahçe Cam Fabrikası'na girdi. Burada imal edilen cam eşya üzerine çeşitli yazılar yazdı. 1975'te emekliye ayrıldı; ömrünün geri kalan kısmını yazı yazmakla geçirdi. 19 Mayıs 1982'de vefat etti. Kabri Karacaahmet Mezarlığı'nda Şeyh Hamdullah'ın mezarının yakınındadır” (Subaşı, 1991: 287-289).

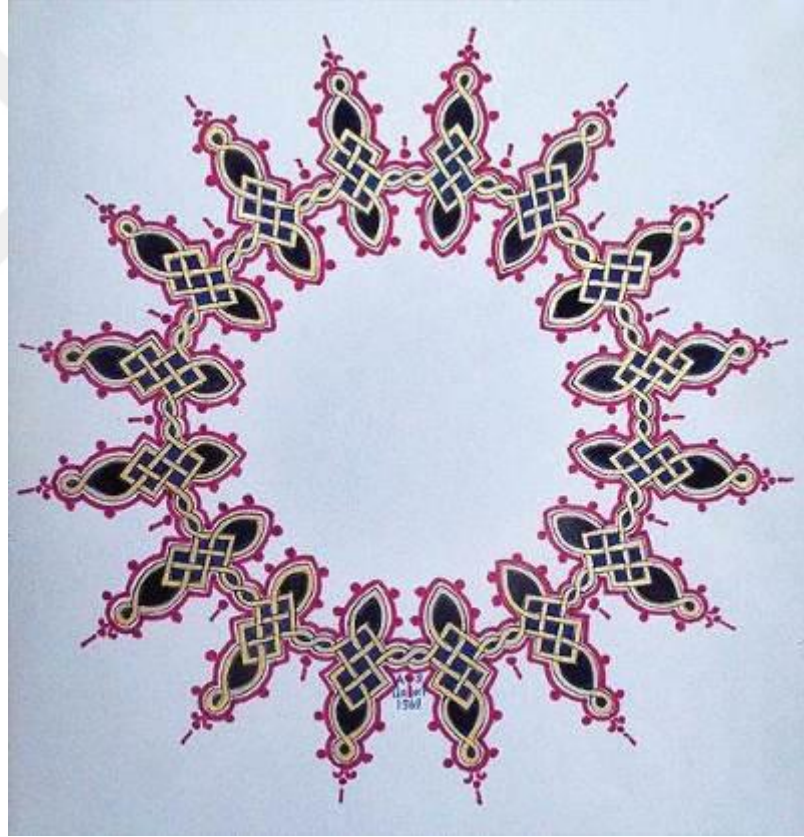


Şekil 3.11: Celi-Sülüs Bir Levhası, Hamit Aytaç
(M. Uğur Derman hat koleksiyonu)

Kaynak: Uğur Derman, 1982: 65-67

“Süheyl Ünver: Ord. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver, 17 Şubat 1898'de İstanbul Haseki'de Bostan Hamamı sırasındaki 36 numaralı evde doğmuştur. Babası, II. Abdülhamid dönemi Posta ve Telgraf Nezâreti İstanbul Muhâberât-ı Umûmiyye Müdürü Tırnovalı Mustafa Enver Bey (1860-1909), annesi 19. yüzyılın ünlü

hattatlarından Mehmed Şevki Efendi'nin (1829-1887) kızı Safiye Rukiye Hanım'dır (1875-1951)" (Kazancıgil, 2004: 221). Doğumunda kendisine Ahmed Sehil ismi verilmiştir (Sayar, 2011: 63). Evin ikinci oğlu olarak doğan Sehil'in daha sonra iki kız kardeşi olmuş, ağabeyini ise 1903 yılında kaybetmiştir. Hekim, tıp tarihçisi, bilim tarihçisi, sanat tarihçisi, ressam ve müzehhip Ord. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver, Cumhuriyet Türkiye'si'nin kültür dünyasının şekillenmesinde ve Osmanlı ile tarihi sürekliliğin sağlanmasında önemli çalışmalarda bulunmuş çok yönlü bir bilim, sanat ve düşünce insanıdır. Türk kültürünün bütün yönleriyle ilgilenmiştir. Aktif olarak ürettiği "70 küsur seneye sığdırılmış, 70 insanın ömrü boyunca yapamayacağı" (Sayar, 2011: 634) bir çalışkanlıkla yoğun araştırmalar yapmış, binlerce yayın ve sanat eseri üretmiş, öğrenciler yetiştirmiştir. Ardında bıraktığı mirasın en önemli bölümü ise, binlerce el yapması defter ve yüzbinlerce notta oluşan zengin arşividir.



Şekil 3.12: Zahriye Sayfası - Ord. Prof. Dr. A. Süheyl ÜNVER-1969

Kaynak: İrteş, 2015

Muhsin Demironat: Babasını Balkan Harbi'nde (1911) kaybettikten sonra küçük yaşında geldiği Üsküdar'da tahsile başlayıp İstanbul Muallim Mektebi'nde devam etti. Burada resim hocası olan Tuğrakeş İsmâil Hakkı Altunbezer'in (Vefatı 1946) teşvikiyle Hattat Mektebi'nde tezhip öğrenmeğe başladı. 1936'dan itibaren Devlet

Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyîni Sanatları Şubesi'ne dâhil oldu, ertesini yıl mezuniyetinden sonra başladığı tezhip ve rugan (lâke) muallimliğini 1966'da Yıldız Porselen Sanayii'ne müdür olana kadar sürdürdü. 1972'de yaş haddinden emekli oldu. Bilhassa ince tezhip, ruganî ve desen çalışmalarıyla takdir topladı; birçok eser bıraktı. Kabri Karacaahmed'dedir.



Şekil 3.13: Halkar Tezhibi-Muhsin Demironat'ın halkâr tezhibi (Türk Petrol Vakfı koleksiyonu)

Kaynak: Çiçek Derman, 2016

- Cumhuriyet Dönemi Tasarımcıları;

“Emin Barın: 1913 yılında Bolu'da doğan Emin Barın, ilk ve orta öğrenimini Bolu'da tamamladı. İstanbul Erkek öğretmen okulundan sonra Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Şubesi'nden 1936 yılında mezun oldu. Aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığı Neşriyat Müdürlüğü'nün açtığı Avrupa ihtisas sınavını kazanarak, 1938 de Almanya'nın Weimer kentinde özel bir ciltçilik okulunda başladığı ihtisasına bir yıl sonra da Leipzig kentinde Akademie Für künste Und Buch Gewerbe (Kitapçılık ve Matbaacılık Akademisi)'nde devam etti. 1943 yılında Türkiye 'ye döndüğünde önce İstanbul Milli Eğitim Basımevi'nde teknik büro şefi, daha sonra İstanbul Güzel

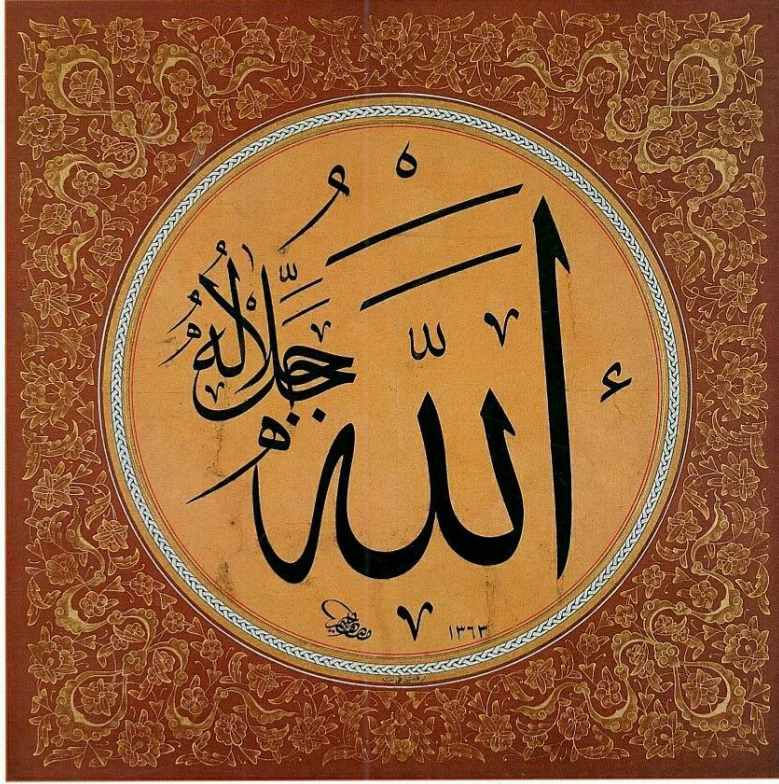
Sanatlar Akademisi'nde öğretim görevliliği yapmaya başladı. Almanya'ya gitmeden önce İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde yazı hocası Hacı Kamil Akdik ve cilt hocası Necmeddin Okyay'la çalışarak klasik sanat eğitiminin etkisi ile Türk hat sanatında bilgi ve görgüsünü arttırdı ve bu esnada kültürel değerlerimizin önemli bir parçası olan hat sanatı eserlerini de toplamaya başladı” (Kabacaoğlu, 2004: II).



Şekil 3.14: Celi Divanı Levha

Kaynak: Barin, 1974

Rikkat Kunt: Fatma Rikkat Kunt Türk müzehhibe. Tezhip sanatının en önemli ustalarından birisi kabul edilir. Öğrenci olarak girdiği İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde 32 yıl boyunca eser bezemiş ve öğrenci yetiştirmiştir. II. Meşrutiyet devrinin ünlü siyaset ve fikir adamı Hüseyin Kazım Kadri Bey'in kızıdır.



Şekil 3.15: Rikkat Kunt Tezhibi -1363

- Günümüz Tasarımcıları;

“Mengü Ertel: Türk grafik tasarımında yaptığı nitelikli afişler ile Mengü Ertel’in rolü büyüktür. 16 Mart 1931 İstanbul doğumu olan Mengü Ertel DGSA afiş atölyesinden mezun olmuştur. Yapmış olduğu tiyatro ve sinem dekoru işiyle tasarıma adım attı. 1959’da Muhsin Ertuğrul’un desteğiyle tiyatro afişleri yapmaya başladı. Tiyatrolar için toplamda 150’den fazla afiş tasarladı. Afiş serüvenini dönemin tüm özel tiyatrolarının afişlerini hazırlayarak devam etti. 1969 da ilk tiyatro afişleri sergisi açtı. Afişleri Varşova ve Münih Şehir Müzesi ve Wilanow Afiş Müzesi koleksiyonunda yer aldı. 1974 Cannes Film Şenliği Afiş yarışması jüri özel ödülü, 1975 Paris Uluslararası sinema sergisi “büyük ödülü”, 1980 Moskova olimpiyat oyunları afiş yarışması üçüncülüğü alan Ertel 1969’dan bu yana 9 yurt dışında olmak üzere 25’i aşkın kişisel afiş ve grafik tasarım sergisi açmıştır. 1974 yılında Cannes Film Festivalinde yapmış olduğu afiş ile jüri özel ödülünü kazanmıştır. 1975 yılında ise I. Uluslararası sinema festivali kapsamında büyük ödülü kazanmıştır. 1999 yılındaki “Büyülmeler” isimli sergisi son sergisidir. Oğlu tarafından sanatçıya dair sergiler halen açılmaktadır” (Kahraman ve Durgutluoğlu, 2019: 498).



Şekil 3.16: Kültür Bakanlığı Amblemi

Kaynak: Ertel, 1989

“Sait Maden: Şair, çevirmen, yayıncı, ressam, fotoğrafçı, çağdaş bir hattat, grafik tasarım sanatçısı Sait Maden, 3 Mayıs 1931’de Çorum eşrafından Madanoğlu İsmail ve Çerkes Besney Prensesi Janset’in kızı Hacer (Kadriye) den doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Çorum’da, sanat eğitimi ise İstanbul’da almıştır. Sait Maden’i birçok yönüyle anlatmak gerekmektedir, tek bir yanından söz ederseniz eksik kalır onu anlamak, tanımlamak. Şairliğinin, ressamlığının yanı sıra özgün bir grafik sanatçısı ve tasarımcıdır aynı zamanda. Bu konuda sözü olan bir kişiliktir. Onda buluşan birçok şey, sanatçı varoluşunu zenginleştirmiştir elbette. Resim, şiir, hat, grafik, fotoğraf, doğa... Ve farklı diller... Sıradan ilginin sınırlarını zorlayan, dahası aşan bir geçmişi vardır çünkü bu alanda. Doğduğu yerde, Çorum’da, resim ve hat sanatıyla haşır neşir bir ortaokul dönemi geçirmiştir. ”Resim” neyse ne de, o yaşlarda “hat”a ilgi duymak, başlı başına bir gösterge... Bunların her biri onun sanatçı duyarlılığını zenginleştiren öğelerdir. Çünkü tutkuyla bağlıdır bunların her birine. Merak ve ilgi alanlarının kaynağıdır bunlar. Sait Maden’in bütün bu özelliklerinin yanında, grafik tasarım sanatının kuramsal yanını araştırması ve kitap kapaklarına kazandırdığı yeni kompozisyon anlayışı da çok önemlidir. İleri görüşlü ve vizyon sahibi olan Sait Maden, ülkemiz grafik tasarım sanatı adına ilk kez yapılmış bir çalışma olan “Başlangıcından Bugüne Türk Grafik Sanatı” adlı kitap projesine 1979’da başlamıştır. Türkiye’deki grafik tasarıma bir geçmiş arama çabasıyla oluşturulmuş araştırmaların sonucunda oluşan bu kitabın ilk bölümü “Çevre” dergisinde yayınlanmış, zamansızlıktan ve destek yokluğundan çalışmasının geri kalanını tamamlayamamıştır. 1830 sonrasına ait bölümünü ise özet olarak kaleme almış ve “Grafik Sanatı” dergisinde yayınlamıştır. Sait Maden. 1955–60 yılları arasında; pano

ve sergileme tasarımları, tiyatro dekorları, sinema afişleri hazırlamış, 1960'tan sonra ağırlıklı olarak bu disipline yönelmiş ve yayın tasarımı alanında yoğunlaşmıştır. 1958-63 yılları arasındaki gazetecilik döneminden sonra 1964'te kendi özel atölyesini kurmuştur” (Ceran, 2014: 43-50).



Şekil 3.17: Kitap Kitabevi Logosu

Kaynak: Maden, 1959



Şekil 3.18: Kitap Kapağı

Kaynak: Maden, 1970

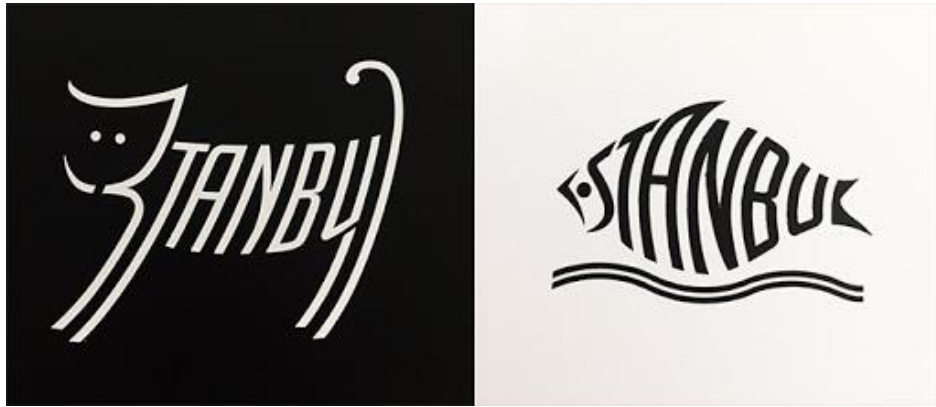
Halis Biçer: Halis Biçer bir grafik sanatçısıdır. Amblem-logo tasarımı, ciddi bir çalışma süreci gerektirir. Amblem ve logolar bir kuruluşun kendini tanıtm sürecinde oldukça önemlidir. Bu yüzden önemle üzerinde durulan bir konudur. Bir amblem üzerinde çalışırken anlatmak istediğiniz konuyu en sade şekilde anlatması gerekir. Çünkü grafik çalışmaları özenli ve itinalı çalışılmalıdır. Anlatacağınız konuyu bazen kelimelere gerek kalmadan da anlatmak gerekir. Halis Biçer'in grafik tasarımlarında şekiller, sözcükler kadar güçlüdür. Amblem ve logolarında biçim ve içeriği ustalıkla

buluşturmuştur. Amblem ve logo çalışmaları özgün, anlaşılır ve sade olmalıdır. Yani anlatacağınız konuyu karşı tarafa en iyi şekilde sunmalıdır. Bundan dolayı amblem ve logolar ilgili olduğu ürünü temsil etmeli, dikkat çekici ve sade olmalıdır. Ayrıca yapılan çalışmalar küçültüldüğünde şekil, font ve espas ayarları bozulmayacak şekilde tasarlanmalıdır. Halis Biçer'in amblem-logo tasarımlarındaki tüm özellikleri çağdaş, anlatımı güçlü, kullanışlı ve akılda kalıcı çalışmalar olması nedeniyle dikkat çekicidir.



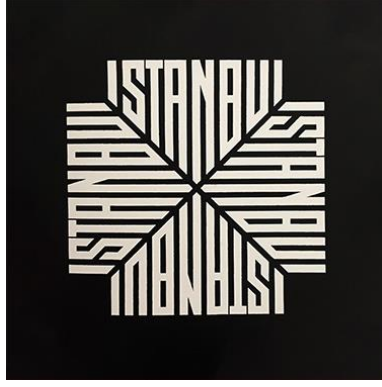
Şekil 3.19: Mevlana, Kufi Yazı Çalışması

Kaynak: Maden, 1999



Şekil 3.20: İstanbul'un 99 Yüzü

Kaynak: Maden, 2010



Şekil 3.21: İstanbul'un 99 Yüzü

Kaynak: Maden, 2010

İstanbul'un 99 Yüzü kitabında yer alan logolarda İstanbul'un meşhur balık ve kedi unsurlarına yer verilmiştir. Ayrıca simgeleştirilmiş İstanbul logosu negatif pozitif olarak tasarlanmıştır.

Sait Maden, Simgeler kitabında şöyle anlatıyor bir simge tasarlamayı;

“Simge tasarlamak bir senfoni bestelemek, bir şiir yazmak gibi ciddi, temelden, özgün bir uğraşı. Plastik sanatların bütün türleri içinde en aza indirgenmiş gereçlerle yaratılan tek tür. En yalın sanat türü. Budur simgenin amacı çünkü: Bir fikrin, bir buluşun en dolaysız, en yalın, en kestirme durumunu, kavranması çaba gerektirmeyen, her türlü basım yöntemine elverişli ve toplumsal bellekte yer etme, tutunma yeteneği yüksek bir çizim olayını gerçekleştirmek.” (<http://www.bolvitamin.com/tasarim/sait-maden-istanbul.html>).



Şekil 3.22: İstanbul Festivali

Kaynak: Ertel, 1989

3.2. Tezhip Sanatının Günümüz Grafik Sanatıyla İlişkileri

Türk Tezhip sanatı, erken dönem örneklerinden bu yana birikim ve gelişimini sürdürmüş ve günümüze kadar gelmiştir. Her yüzyılın kendine has tezhip üslûpları, özellikleri, tarzları ve teknikleri olmuş ve dönemler içerisinde birbirinden farklı tezhip yorumları ortaya çıkmıştır. Türk desen ve motiflerine bakıldığında kaynakların dönemden döneme yaşam tarzlarına ve inanç sistemine göre değişikliklere uğradığı görülmektedir. Türklerin göçebe yaşamdan yerleşik hayata geçişi ve İslam dinini kabul etmesi ve farklı toplumlarla kaynaşması, Türk motiflerinin zenginleşmesine ve gelişmesine neden olmuştur. Türk Tezhip sanatında kullanılan motiflerin, farklı kültürel etkileşimler sonucunda gelişmesi ve çeşitlenmesi yenilikçi yaklaşım ve yorumları beraberinde getirmiştir. Tezhip sanatında renk, kullanılan motifler ve uygulama teknikleri açısından çok farklı arayışlar ve yorumlar olmuştur. Bunda uygulandıkları yüzyıllarda farklı kültür ve sanat akımlarından etkileşimin ve yeni arayışların etkili olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, günümüz tezhip sanatı, özellikle kullanım alanları açısından geçmiş yüzyıllara göre farklılık göstermektedir.

Tezhip sanatının çağdaş uygulamaları artık el yazması eserlerin sayfalarını süslemez, tek sayfalara genellikle de güzel bir yazı örneğine eşlik ederek duvarlara asılmak üzere yapılmaktadır. Tezhip sanatının kullanım alanları artık oldukça geniş bir perspektif içermektedir. Kumaş, cam, ahşap, dekoratif malzemeler, farklı disiplinlerle ilişki içerisinde uygulanabilir. Tezhip sanatının çağdaş eserlerini üretirken tezhip sanatçılarının motif, desen, kompozisyon, tasarım ilkeleri, renk açısından uyum ve tezhibin yazıyla (hat) uyumu gibi unsurlara özellikle dikkat etmeleri önemlidir. Yenilikçi, çağdaş yaklaşımla oluşturulacak özgün tezhiplerde en önemli konu hiç kuşkusuz klasik tezhip öğelerinin korunmasıdır. Yozlaşmadan tezhip sanatının geliştirilmesi gerekir. XX. yüzyıldan itibaren geleneksel sanatlardaki gelişmelerin merkezi Güzel Sanatlar Akademisi olmuştur. Bu gelenek halen devam etmektedir.

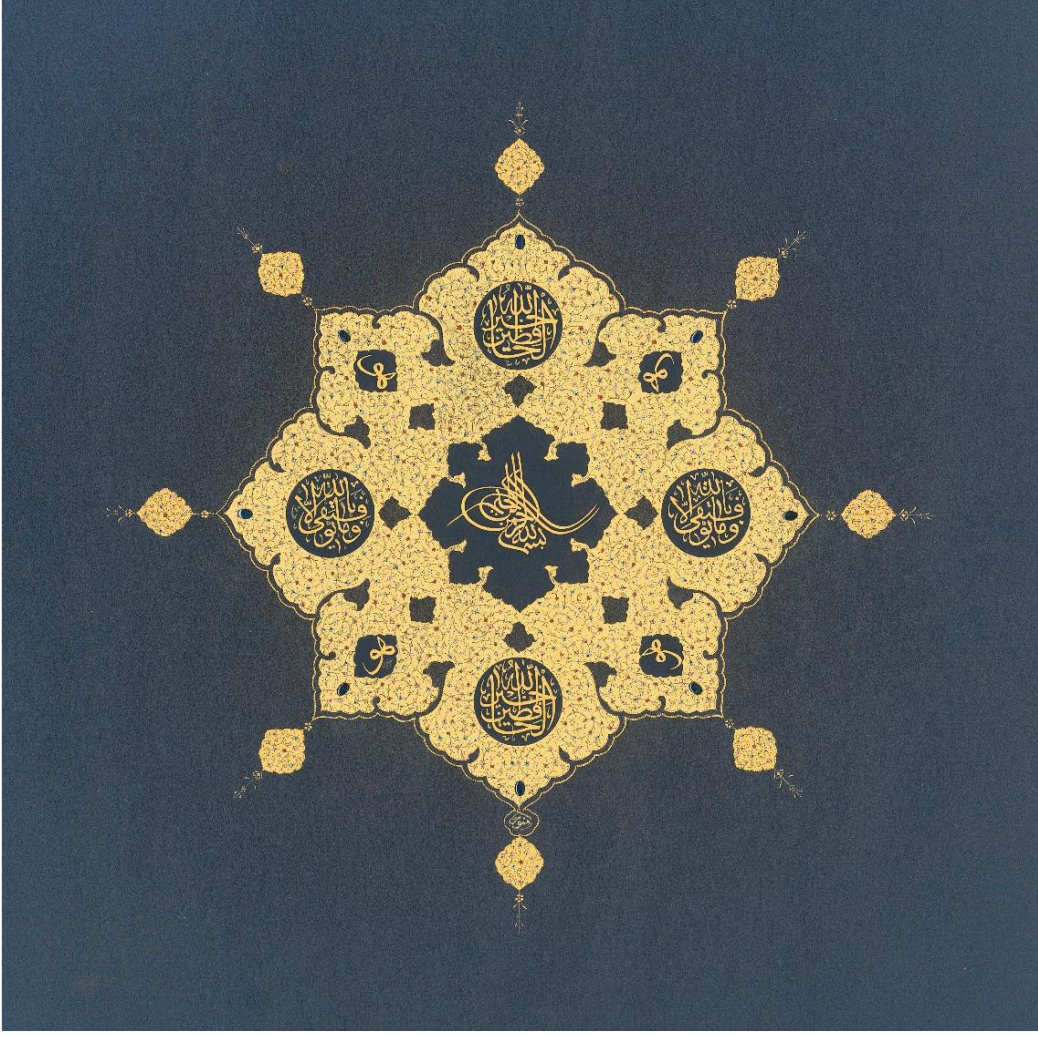
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Tezhip Anasanat Dalı başta olmak üzere, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Atatürk Üniversitesi, İzmir 9 Eylül Üniversitesi, Sakarya Üniversitesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

gibi birçok üniversitenin eğitim programlarında lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlik düzeyinde lisansüstü eğitim de verilmektedir. Bunun yanında devlet kurumlarına bağlı birimlerde, özel kurs ve atölyelerde tezhip sanatı eğitimi yapılmaktadır. Üniversitelerin Geleneksel Türk Sanatları Bölümlerinin Tezhip Anasanat Dalları'nda klasik tezhip eğitiminin yanı sıra bugün "serbest tasarım" dersleri eğitim programlarında yer almaktadır. Özellikle 2000'li yıllardan itibaren klasik tezhip özelliklerinden yola çıkarak yeni arayışlar içerisinde çalışmalar yapılmaktadır. Bölümlerin tezhip anasanat dallarında klasik tarzda tezhip eğitiminin yanı sıra serbest tasarım dersleri kapsamında temel motif ve kurallarına bağlı kalınarak öğrencilerin özgün ve çağdaş yaklaşımlarla çalışmalarına imkân tanınmaktadır. Günümüzde tezhip sanatında tasarım, motif ve renk açısında yapılan tekrarlar süreklilik taşıması halinde resmen birbirinin kopyası halini alır. Bu da tezhip sanatını ileriye götürmez bir durum oluşturabilir. Günümüzde tezhip sanatına yeni yorumlar katan müzehhibe Nilüfer Kurfeyz, klasik tezhip anlayışının, yeni akımlara kaynak teşkil ettiğini belirtmektedir. Ayrıca geleneksel kodları kaybetmeden yenileşmenin mümkün olabileceğini savunmaktadır. Sanatta modernleşme çabalarının klasiğe bir başkaldırı değil, aksine birbirinden beslenen ve günceli yakalama adına klasik tezhibin kültürümüzün manevi değerlerini barındıran ve günümüze ulaştıran bir mirasçı görevi taşımaktadır. Her çağın kendine göre farklı beğeni ve değişimleri olduğu savunan tezhip sanatçısı Nilüfer Kurfeyz, bu bağlamda tezhip sanatında modernleşme yerine "yenileşme" ifadesinin daha doğru olduğunu ve bunun temel amaç olduğunu ifade etmektedir.



Şekil 3.23: Tezhibi Münevver Üçer, “Mülk Suresi”

Kaynak: Üçer, 2014



Şekil 3.24: Münevver Üçer, “Tuğra Besmele”

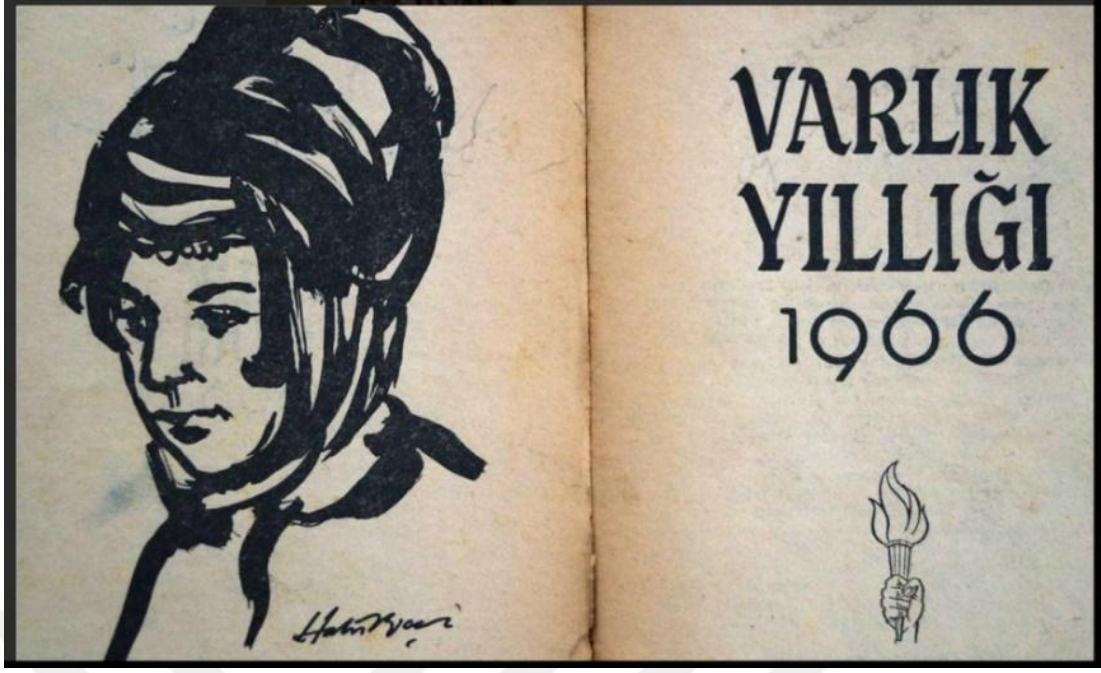
Kaynak: Üçer, 2006



Şekil 3.25: Faruk Taşkale, "Gül-i Faruk"-1427



Şekil 3.26: Cannur Özgündoğdu, “Kufi Hilye”



Şekil 3.27: Dergi Tasarımı

Kaynak: Biçer, 2012



Şekil 3.28: Kaligrafi Çalışmalarından Örnekler

Kaynak: Biçer, 2012

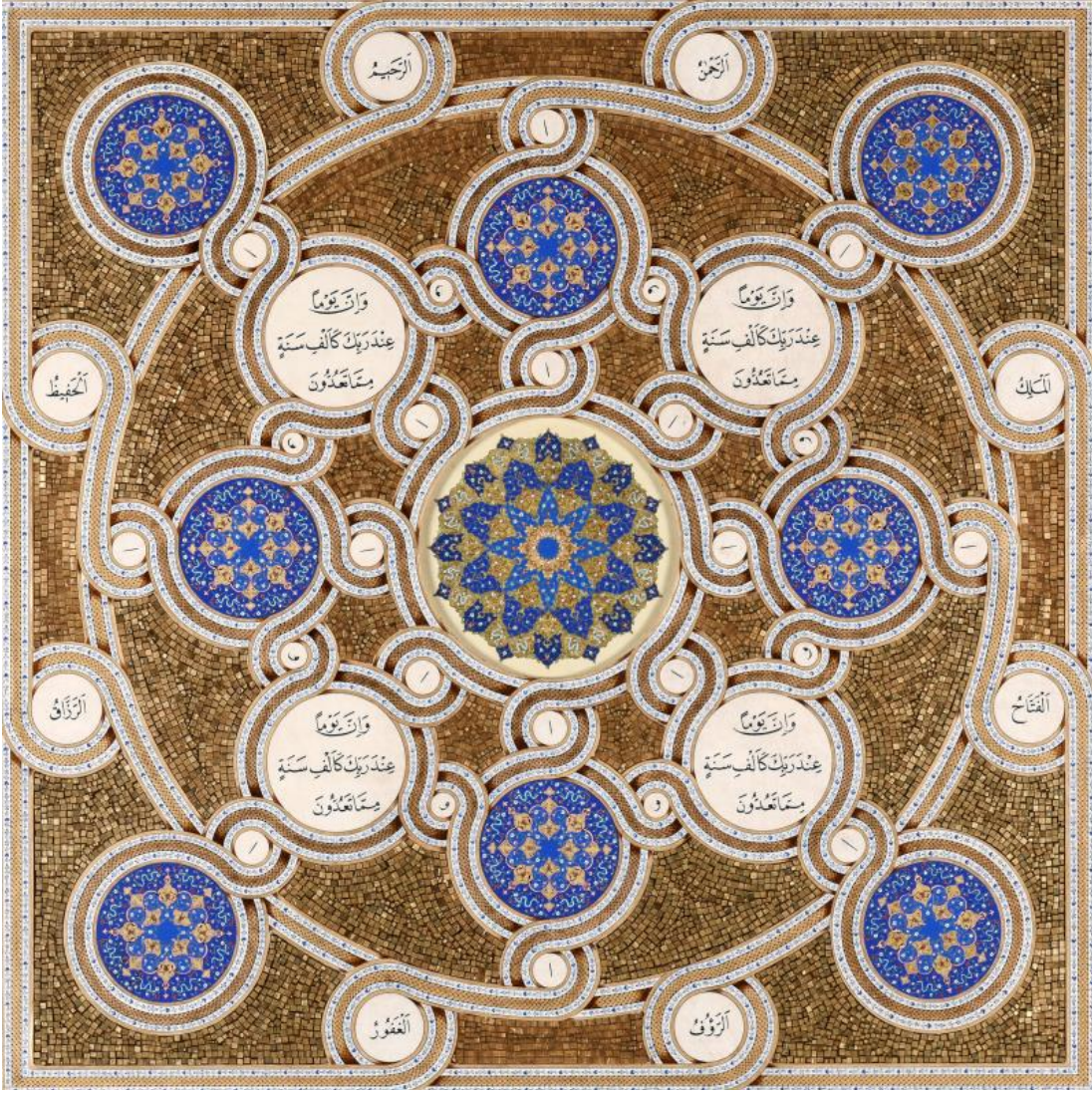


Şekil 3.29: “Ve” Bağlacının Tasarımı

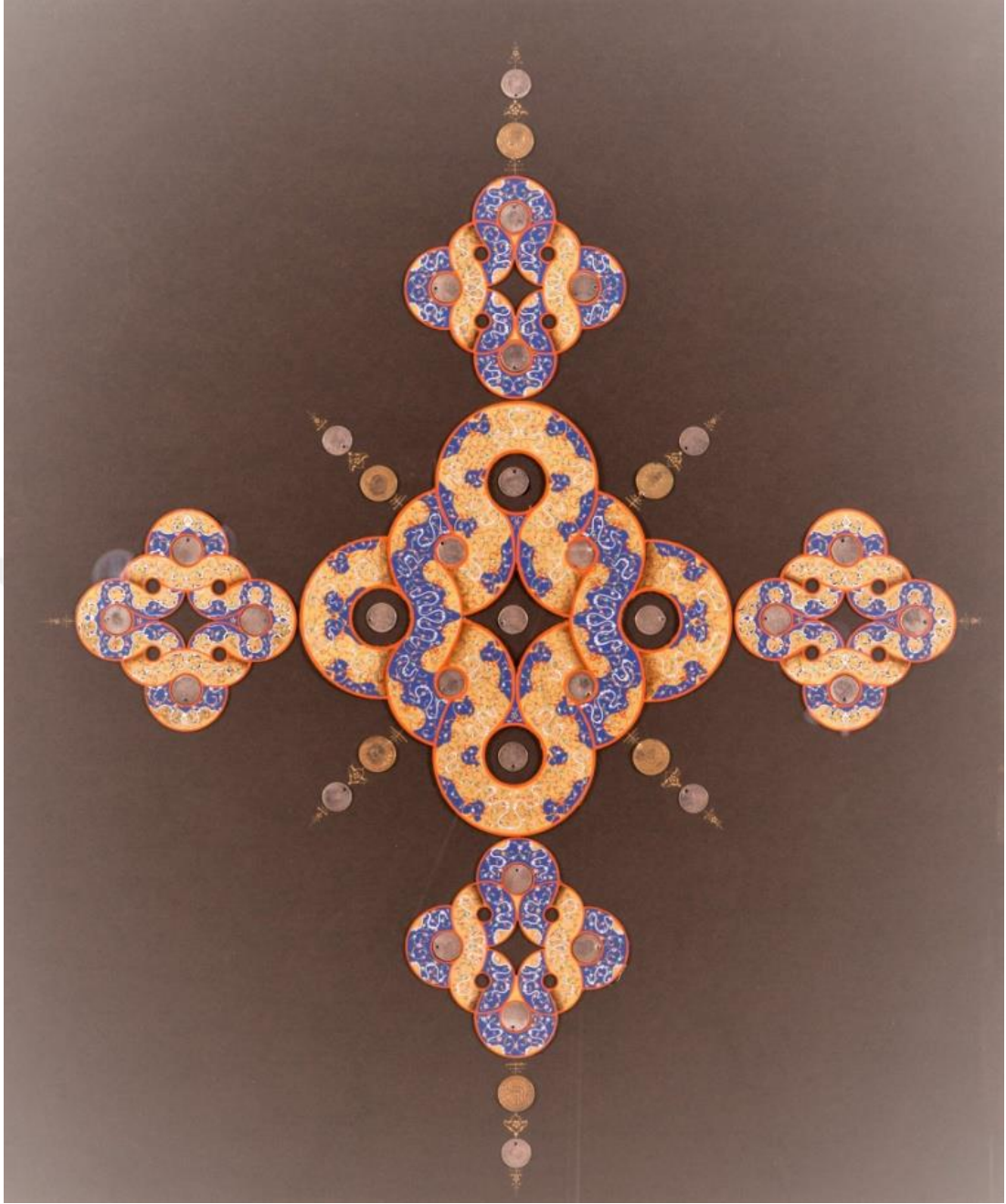
Kaynak: Biçer, 2012



Şekil 3.30: Müzeyyen Sağıdıç, “Ortabağ Tezhibi”



Şekil 3.31: Zamam, “Mozaik”, Zeynep Bato, 2017



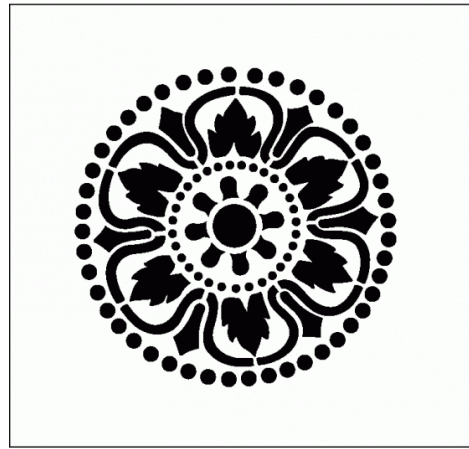
Şekil 3.32: Büşra İrk, “Osmanlı Sikkesi”

3.2.1 Yüzey tasarımı ve tezhip

Bu çalışmada iç ve dış yüzeylerde kullanılan çini, taş ve kalem işi örnekleri yüzey tasarımı olarak sınıflandırılmıştır.

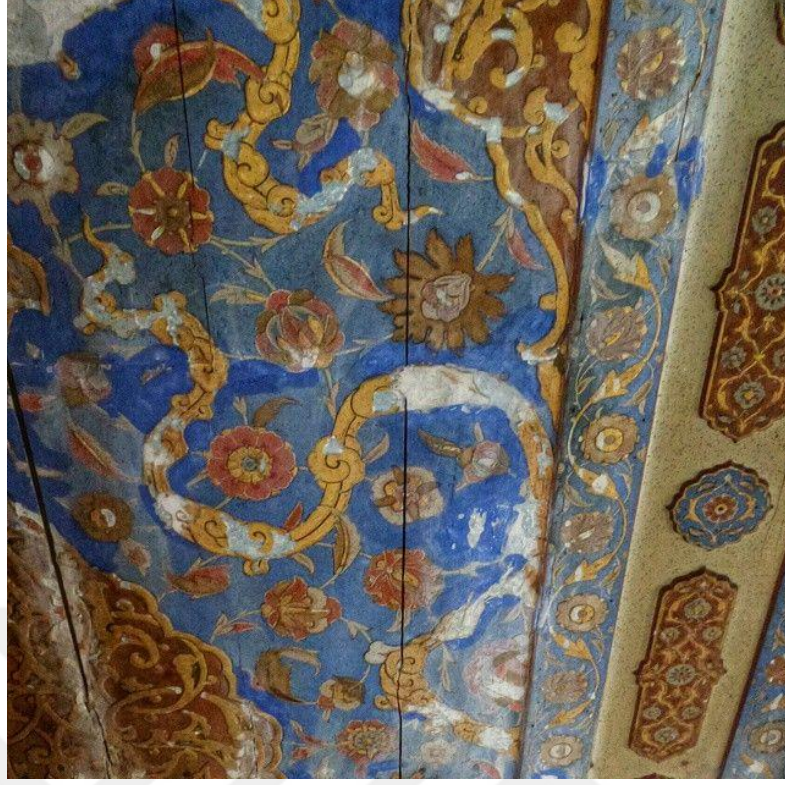
Tarihsel hareketlenme ve toplumsal ilerleme, basitten karmaşığa, somut olandan, düşsel olana doğru bir ‘yol haritası’ izlemiştir. Bu yolun başlangıcında insan, şekillendirdiği ve şekillendirirken kendi yaşam-sanat bilincinin yükseleceği en önemli dayanak noktalarından biri olan çizgiyi keşfetmiş ve dolayısıyla çizim

becerisini kazanmıştır. İnsanoğlu, ilk ve en temel yaşamsal gereksinimlerini karşılarken; mızrak (düz çizgi), ok-yay (düz ve basit karmaşık çizgi) ve giderek tekerlek (karmaşık çizgi) kullanarak, bu tarihsel serüvenini gerçekleştirmiş ve günümüzün bilinen noktalarına ulaşmıştır. Denilebilir ki; çizginin serüveni de benzer bir yol izlemiştir. Tarihi yolculuğuna çıkan insan; çizgiyi önce iletişim ve basit figürler olarak kullanmıştır. Ancak çizgi; giderek deneyim kazanan insanın elinde, yeniden ve yeniden üretilerek, basit anlamlarını geride bırakıp, resim sanatının ve estetiğin en temel unsurlarından ve yaratıcılarından birisi düzeyine yükselmiştir. İnsanın doğuşuyla birlikte doğan ve giderek kavramlaşan çizgi; bu gelişim süreci ile birlikte, resim sanatı ile olan doğrudan ilişkisi içinde, resim yüzeyi üzerinde gerçekleştirilebilecek her türden kompozisyonu belirleyen ve zenginleştiren bir nitelik kazanmıştır. Çizgi, kompozisyonunun tüm alt yapısını; form-biçim, plan ve hacim gibi kavramları oluşturabilen, sınırlarını tayin eden ve daha sayısız görsel çeşitlilik yaratabilen temel kompozisyon elemanlarından biri olarak gelişmiştir. Resim kompozisyonu içinde; form-biçim, hacim vb. gibi unsurların varlığı, çizginin dışında espas kavramına da bağlıdır. Resim sanatında; uzay boşluğu, derinlik, aralık-mesafe, mekan, atmosfer, perspektif gibi birçok olguyu işaret edebilen espas, -çizgi gibi- resim kompozisyonunu meydana getiren ve belirleyen temel unsurlardan birisidir. Bu yüzden; Çizgi ve espas, resim sanatında soyut ya da somut kompozisyonlarda ne şekilde kurgulanırsa kurgulansın, daima birbirleriyle etkileşim halindedirler. Günümüzde tezhip sanatının en fazla kullanıldığı yerlerden biri de yüzey tasarımıdır (İlyasoğlu, 2006: 5).



Şekil 3.33: Yüzey Tasarımı

Kaynak: Artikeldeko, 2019



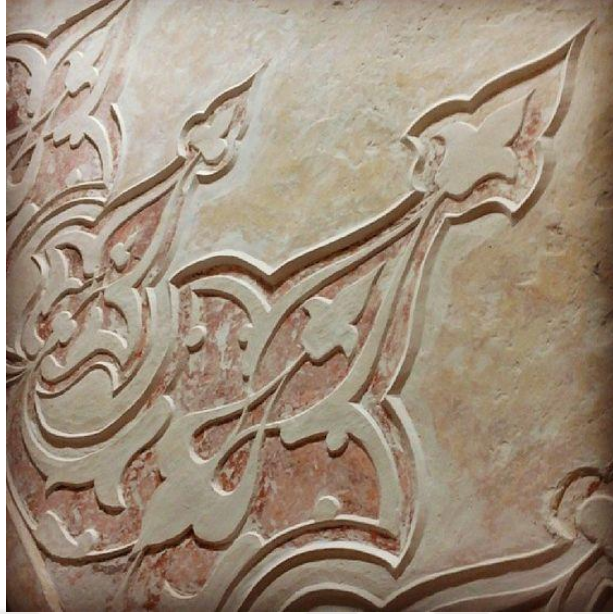
Şekil 3.34: Kara Ahmet Paşa Müezzin Mahfilinin Tavanı

Kaynak: Pinterest, 2019



Şekil 3.35: Barbaros Camii

Kaynak: Korkutata, 2019



Şekil 3.36: Yüzey Tasarımı

Kaynak: Pinterest, 2019

3.2.2 İllüstrasyon sanatı ve tezhip

İllüstrasyon genel olarak, bir metin içinde yer alan konuyu açıklamak için yapılan resimlere verilen isimdir. İllüstrasyon sanatı batı ülkelerinde, endüstriyel devrimin gerçekleştiği yıllardan bu yana çeşitli dallara ayrılarak gelişmesini sürdürmüştür. 1980’li yıllara kadar geleneksel tekniklerle yapılan illüstrasyon, bu tarihten sonra bilgisayar ortamında grafik tasarım programlarında uygulanmaya başlanmıştır. Türkiye’de bilgisayar öncesi dönemden günümüze kadar bu alanda birçok sanatçı çalışmış ve örnekler vermiştir. Geleneksel yöntemle çalışan sanatçılardan bilgisayar ile uygulamaya geçen sanatçılar, hala eserler üretmekte ve aranılan sanatçılar olarak iş hayatlarını sürdürebilmektedirler. Fakat geleneksel tekniklerden sayısal ortamda tasarıma geçiş yapmayan illüstratörlerin, günümüzde ürün ortaya koymakta ve üretim yapmakta güçlükler yaşadıkları görülmektedir. İllüstrasyon; Doğa Tarihi İllüstrasyonları (bitkiler, hayvanlar, yeryüzü şekilleri ve tarih öncesi yaşam), Tıbbi İllüstrasyon, Adli İllüstrasyon, Teknik İllüstrasyonlar (film sektörü, bilgisayar oyunları, endüstri çalışmaları, tanıtım ve tamirat), Bilgi ve İstatistik İllüstrasyonları (çizgi ve bar grafik, akan diyagram, kronolojik grafik, ilişkiler grafiği, haritalar), Moda İllüstrasyonları, Reklam İllüstrasyonları (gıda sektörü, giyim, ulaşım, sanayi, turizm ve ticaret), Yayın İllüstrasyonları (gazete, dergi, çocuk kitapları) örnek olarak verilebilir (Tuna, 1997: 4).



Şekil 3.37: “İstanbul’u Dinleyen Hatai Hanım”

Kaynak: İnan Düdükçü, 2019

3.2.3 Amblem, logo ve tuğralar

Uluslararası birçok simge, işaret ve amblemler, sözle ve yazıyla elde edeceğimiz anlamları, görsel anlatımı sayesinde bizlere çok daha kısa sürede aktarmaktadır. Hemen hemen her gün karşılaştığımız trafik işaretleri, yön tabelalarındaki işaret ve simgeler, hastane, alışveriş merkezi, okul, köprü, otoyollar kent içi yerleşimdeki işaret ve simgelerin yaşamımızı ne denli kolaylaştırdığını göz ardı edemeyiz. Bundan dolayıdır ki görsel iletişimin en önemli dalı olan grafik tasarım ve onun en önemli unsurları sayılabilecek olan logo ve amblem iletişim kurmada en güçlü ve en önemli araçlardır (Ketenci ve Bilgili, 2006: 288).

Tasarımı günümüzde daha da önemli kılan şey ise anlatmak istediğini yalnızca kelimelere bağlı kalmadan farklı şekil, renk ve boyutlar kullanarak ile ifade etmesidir. Yani yerinde kullanılan bir grafik yazı ve sözle aktarılabilecek mesajları verebilir (Burma, 2013: 39).

Günümüzün modern hayatının, beğenisi, üslubu, karmaşıklığı ve hızı, göze hoş gelen ve basit şekillerle, anında insanları etkileyecek uyarıcılar gerekmektedir. Tüm bu

saydıklarımızı bugün bize sunan ve ticari amaçlarla tasarlanan logo, Dublin'e göre, tüketiciler tarafından markadan daha kolay hatırlanmaktadır (Arnheim, 2007: 167).

Pazarlama dünyasındaki firmaların hepsi marka olarak bahsedilebilmek için kendilerine en uygun görsel kimliğe sahip olmak isterler. Bunun için büyük bütçe ve ciddi emek ve zaman harcayan firmaların amacı pazarda sağlam bir yer edinebilmek ve kalıcı olabilmektir. Çünkü bir markayı en kısa ve etkili yönden anlatacak olan logo markanın hangi sektöre ait olduğu, kalitesi, niteliği, gücü gibi konularda önemli ipuçları verir (Leblebici, 2009: 35).

Logo, hatlar ve çizgilerden meydana getirilir. Bu hatlar ve çizgilerin hedef kitlenin bilinçaltına yaptığı psikolojik etki, iletmek istenen mesajın hedef kitle tarafından kolay algılanmasını sağlar. Dolayısıyla markaya uygun görsel ifade oluşturulurken kullanılacak çizgi, karakter ve renk gibi öğelerin belirlenmesinde dikkatli olmak gerekir (Kırdar, 2003: 240).

Logonun görevi bir kurumu olabilecek en basit şekilde ifade etmektir, göstermektir. Ayrıca logoların, bir kurumu temsil ederken yeterince açık, net ve anlaşılır ifadeler kullanması gerekir. Örneğin logolar, gereksiz illüstrasyonlar veya karmaşık soyutlamalar içererek, anlaşılmaz bir durumun içine girerek kendi kendilerini yok etmemelidirler (Arslan, 2004: 35-36). Çünkü okunması ve anlaşılması çabuk ve kolay logolar, markaya daha hızlı tanınma ve hatırlanma avantajı sağlayacaktır. Dolayısıyla pazarlama uzmanları logonun markanın özünü oluşturan değerleri ilk bakışta yansıtması gerektiğini savunurlar. Çünkü tüketici kitlenin zamanının kısıtlı olduğunu da düşünürsek bir logodan beklenen bir markanın mesajını tüketiciye göz açıp kapayıncaya kadar kısa bir sürede iletmesidir (Yerkan, 2010: 26).

Bektaş'a göre, bir amblem tasarlanırken, amblemin zamanla etkisini yitirmeyecek güçlü bir etkiye sahip olması, tüketicide güven uyandırması, belli bir amaç için değil genel anlamda kullanışlı olması ve en önemlisi de diğerlerden kolayca sıyrılıp akılda kolayca yer edebilmesi dikkat edilmesi gereken önemli özelliklerdir. Amblemin sahip olması gereken diğer özellikler de anlatmak istediği konuyu doğru yansıtması, kullanım alanı olacak her ortama uyum gösterebilmesi, sektördeki diğer amblemlerden farklı olması gibi şeylerdir. Ayrıca görsel anlatımı olan amblem sahip olduğu niteliklerin avantajı sayesinde uluslararası boyutta anlaşılabilir özelliğini de en iyi şekilde kullanmalıdır (Mazlum, 2009: 28). Tüketicinin aklında yer etmesi

bakımından önemli bir öge olan amblem zaman içinde anlamını kaybetmeyecek bir görüntüye sahip olmalıdır yani kalıcı olmalıdır. Ayrıca kurum ve tüketici arasında bağ kuran amblem, kurum imajını tüketiciye yansıtarak ürün üzerinde etkileyici bir intiba oluşturur (Yücel, 2008: 41).

Sembollerin hayatımızda çok önemli bir yerinin olmasının nedeni bazı sembollerin bilinçaltındaki kavramları hatırlamamıza yardımcı olmasındandır. Yani sembollerin sağladığı dolaylı anlatımlarla, bireylerin bastırılmış oldukları duygular gün yüzüne çıkarılabilir (Babacan, 2005: 109).

Tom Geismar ise, oluşturulan bir sembolün hafızada çok güçlü bir tesir bırakması ile ancak başarılı ve kalıcı bir amblem meydana getirilebileceğini söyler. Bunun nasıl başarılacağı ile ilgili olarak da, tasarıma öyle bir şey katın ki insanların kafasında yer etsin diyerek ipucu verir. Ayrıca Geismar göre, başarılı bir amblem konuyla alakalı, insanların dikkatini çekecek ve hoşuna gidecek şekilde değildir. Ama ona göre en önemli olanı, tüm bu özellikleri oluştururken tasarımın olabildiğince sade olması gerektiğidir (Bektaş, 2003: 169).

“Grafikerler Meslek Kuruluşu Yönetim Kurulu Başkanı Yeşim Demir’e göre, grafik tasarım bir kavramı, bir yüzeyi, etkinliği, kimliği sarmak, ona ten olmakla kalmaz içini de değiştirir” (Kösemen ve Durmaz, 2008: 31).

Tasarım sürecinin bir kimlik süreci olduğunun bilincinde olan kuruluşlar görsel ifadeleri başarılı bir şekilde oluşturulmaları sayesinde, pazardaki rakiplerinin arasından kolayca fark edilirler. Aslında kurumlar kendilerini tanımlamak için kurumsal tasarıma başvururlar. Çünkü bir kurumu rakiplerinden farklılaştıran tasarım unsurları, kurumların başarısının atar damarıdır (Ustaoglu, 2012: 13).

Tüketicinin zihninde bir algı oluşturan logo ve amblem görüldüğü anda tüketicinin hafızasını tetikleyerek, tüketiciye daha önceki tecrübelerine hatırlatır. Aslında logo tüketici ve marka arasındaki iletişimin grafik bağlantısıdır. Bu şekilde markaya imaj kazandırırken tüketicinin de markaya karşı bağlılık kazanmasını sağlamaktadır. hızlı ilerleyen teknoloji sayesinde logo ve amblemin etkisinin milyonlara ulaşması çok daha kolay bir hale gelmektedir. Bununla birlikte, serbest rekabet koşullarından dolayı gelişen yığın üretim ekonomisinde markalar tarafından tüketiciyi etkileme ihtiyacı duyulmaktadır. Ancak tüketici radyo, televizyon, gazete, dergi, internet gibi iletişim araçları tarafından sürekli yinelenen mesajlara maruz kalmaktadır. Sürekli

mesaj bombardımanına tutulan insanların dikkatini çekmek her geçen gün daha da zorlaşmaktadır. Markaların, zorlaşan bu serbest rekabet koşullarında rakiplerinden farkını ortaya koyarak tüketicinin dikkatini çekmek için ortaya koydukları en önemli görsel kimlik unsuru ve rekabet avantajı logo ve amblemdir (Ocak, 2011: 11-12).

Yapılan araştırmalardan çıkan sonuçlar da göstermektedir ki görsel tasarımın en önemli unsurlarını amblem ve logo oluşturmaktadır. Kurum felsefesini en kısa sürede algılanmasını sağlayan ve kurumun görsel dili olarak tanımlanabilecek amblem ve logo tasarımlarının kolay tanınabilir ve algılanabilir olmasıdır. Firmaların görsel kimliklerini yeniden yapılandırma yoluna gitmelerinin sebebi logo ve amblemleri ile gerek kuruluşun gerekse tüketicinin beklentilerini karşılayamadıklarını düşünmüş olmalarıdır. Yani kurumlar görsel kimliklerini değiştirebilir ya da yenileyebilir. Ancak bu değişiklik ya da yeniliklerin bilinçsizce ve gereksiz yere yapılmamalıdır. Örneğin kurum kimliğinin tamamen değiştirilmesine gerek yokken bunu uygulamak kurumları olumsuz etkileyebilmektedir. Bu nedenle eğer kurumsal kimlikte bir yeniliğe ihtiyaç duyulmuş ise özellikle amblem ve logo tasarımlarını tamamen değiştirmek yerine yalınlaştırma yoluna gidilmelidir. Bu karar kurumların görsel tanınırlık imajına zarar vermeden sağlıklı bir şekilde devam ettirmelerini sağlar (Çalış, 2008: 54).

Her tasarım size taze bilgi edinme fırsatı veren yeni sorular yöneltir. Ancak tasarıma başlamadan önce işin hakkını veremeyecek basit yanıtlar aramak yerine, doğru sorular sorulmalıdır. Çeşitli stratejiler ve yöntemler arasından size en uygununu seçmelisiniz. Doğru seçimi yapmak kişinin becerilerine ve çalışma alışkanlığına bağlıdır. Kişisel deneyimler ya da algılar fikir ortaya koyma sürecinde etkilidir (Bielefeld ve Khouli, 2014: 11-12).

İyi bir marka işaretinde (sembol), belirgin renklerin ve yazı karakterlerinin kullanılması marka adının insanların zihninde yer etmesini sağlar. Örneğin McDonalds'ın altın kemeri, Coca Cola'nın kıvrımsı yazısı, Metro Goldwyn Mayer'in aslanı, Sabancı grubunun SA harfleri, Mercedes'in yıldızı, Toyota'nın iç içe geçmiş halkaları ve Pınar Süt'in ineği gibi bu büyük markaların kullandıkları sembollerin hepsi iyi birer marka işaretidir (İslam, 2009: 58).

Tüketici üzerinde olumlu bir etki oluşturmak isteyen firmalar görsel kimlik tasarımlarının nitelikli, tanınabilir ve doğru hazırlanmış olmasına dikkat ederler.

Çünkü görsel açıdan tanınırlık, genelde anlamda tüketim kavramını çağrıştırırken; özelde kuruluşu çağrıştırmaktadır. Özellikle günümüzde çağrışımsal değerlerin akılda kalıcılığı sağladığı bilindiğinden tüketim ikonuna dönüşmek isteyen kuruluşların görsel kimlik tasarımlarına büyük önem vermeleri gerekmektedir. Zamanın daha hızlı ve anlık yaşandığı gerçeğiyle karşı karşıya kalan kurumlar, daha kolay algılanabilen, daha akılda kalıcı görsel işaretlere sahip olmalıdır. Ancak bu şekilde evrensel boyutta bir tanınırlığa ulaşabilmeleri mümkün olabilir. Logo ve amblemin kolay anlaşılır ve akılda kalıcı olabilmesi için tasarımlarının sade olması çok önemli bir değerdir (Çalış, 2008: 47).

Tinker Linn Hatfield, Jr., Air Jordan 3 - Air Jordan 15, yirminci yıldönümü Air Jordan XX, Air Jordan XXIII, 2010 (XXV), 2015 Air Jordan dahil olmak üzere çok sayıda Nike spor ayakkabısı modelinin bir Amerikan tasarımcısı.



Şekil 3.38: Nike Amblemi

Kaynak: Nike, 1971



Şekil 3.39: Coca Cola Logosu

Kaynak: Coca Cola, 1885



Şekil 3.40: McDonald's Amblemi

Kaynak: McDonald's, (1960)



Şekil 3.41: Tom Geismar'ın Tasarım Örnekleri



Unilever

Şekil 3.42: Unilever'in Logosu

Kaynak: Unilever, 1970



Şekil 3.43: Yeni Türkiye Logosu

Kaynak: Brand Consultanta, 2002



Şekil 3.44: Osmanlı Tuğrası – 1

Kaynak: Kılıfland, 2018



Şekil 3.45: Samsung Galaxy A9 2018 Kılıf AntiDrop Korumalı Desenli Resimli
Osmanlı Tuğra Kapak – 2

Kaynak: Kılıfland, 2018

3.2.4 Cilt sanatı ve tezhip

Cilt, kitabın kapaklarının yıpranmasını önleyen bir koruyucudur. Cilt sözcüğü Arapça olup deri ve kap anlamına gelir. Bu ismin genellikle ciltlerin bu işe en uygun malzeme olan deriden yapılımları sebebiyle verildiği bilinmektedir. Telcid (ciltleme) işini yapanlara ise mücellid (ciltçi) denilmiştir. XX. yüzyılın başlarında tükenme durumuna gelen tezhip sanatı 1914 yılında kurulan Medreset'ül Hattâtin vasıtasıyla yeniden canlanmaya başlamıştır. Yaklaşık 1925 yılına kadar eğitim hizmeti veren Medreset'ül Hattâtin, medreselerin ilgâsı adındaki medrese kaydından dolayı lağvedilmiş, yerine aynı mekanda hattat mektebi kurulmuştur. 1928'deki harf inkılabında yazının değişmesiyle beraber, bu okulda kapatılmıştır. Daha sonra Şark Tezyini Sanatlar Mektebi açılmış, 1936'da ise Güzel Sanatlar Akademisi'nde Türk Tezyini Sanatlar Şubesi adı altında tezhip ve klasik sanatların devamı sağlanmıştır. XX. yüzyılın ve günümüz tezhibinin akışı M. Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt eserleriyle devam eder. Öte yandan Medreset'ül Hattâtin'de öğrenci olarak tezhibe başlayan Dr. Süheyl Ünver Türk sanatı tarihi konusunda önemli araştırma ve çalışmalar yapmıştır. Türk tezyini sanatlar şubesi güzel sanatlar akademisi bünyesinde 1960'lara kadar hizmette bulunmuştur. Cilt sanatına eskiden rastlanmamaktadır. Günümüzde çoğunlukla dini kitaplar üzerinde kullanılır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007: 193).



Şekil 3.46: Cilt Sanatı Örneği- Albert von Le Coq 1

Kaynak: Çakırtaş, 2015



Şekil 3.47: Cilt Sanatı Örneği- Mesude Hülya (Şanes) Doğru 2

Kaynak: Çakırtaş, 2015

3.2.5 Kubur ve ambalaj tasarımı

Geçmişten günümüze tüm toplumlar tüketmeye, tüketmek için de üretmeye gereksinim duymuş ve halen de duymaktadır. İlk çağlarda, üretilen fazla ürünü koruma amaçlı yapılan paketleme işlemi, zamanla farklı ihtiyaçları karşılama düşüncesi ile geliştirilmiş ve günümüzde içinde yaşanan popüler kültür ortamı, ticari kaygılar, paketlemenin ürün koruma işlevine çok çeşitli değerler yükletmiştir. Ambalaj, grafik tasarımcılar tarafından, ürünün giysisi olarak düşünülür. Alanında rakiplerinden farklı olmak, ürün tanınırlılığını arttırmak isteyen üreticinin uzman bir tasarımcı ile çalışması yararlı olacaktır. Böylece ambalaj, tanıttığı ve temsil ettiği ürüne, rakiplerinden üstün olma gücü kazandırır. Ambalaj, hedef kitleye, çeşitli satış ve/veya reklam yöntemleri ile ürünü satın alması için bildiri gönderilen bir kanaldır. Her yönden bildiriye tutulduğumuz, görselliğin büyük bir yer tuttuğu günümüz tüketim toplumu ortamında, ambalaj tasarımlarında, toplumun yaşam tarzı ve kültürel yapısı temel alınarak hazırlanmış illüstrasyonların kullanılması, toplumu ürün ambalajlarının bildiri ağına çekerek tüketime hız kazandırmada etkin rol oynamaktadır. Ambalajlamanın kökleri ihtiyaç fazlası ürünü saklama yöntemine dayanmaktadır. Günümüzde ise tüketim toplumunu, arzuladığı ve/veya endişe duyduğu nesne, durum ya da hislerle yüz yüze getiren, bireyleri tüketime yönelten bir kanaldır. Üretimcilerin hedef kitle olarak belirledikleri bireyleri ürünlerine çekmek için kullandıkları tasarım ağının önemli bir parçası olan ambalaj tasarımı ve görselliğin temsilcisi illüstrasyonun bir arada kullanımı satışa hız kazandıran başat öğedir. Ürün ambalajının içinde ve/veya dışında kullanılan illüstratif öğelerin hedef kitlenin beklentilerine hitap etmesini sağlamak, dikkatleri ürüne çekmek çeşitli yollarla sağlanabilir. Çoklu medya ortamı ve türlü reklam/satış stratejileri ile bireylerin kültürel değerleri, yaşam tarzı desteklenerek istenen bildiri inşa edilebilmektedir (Taşkale, 2009: 68).



Şekil 3.48: Kahve Dünyası Ambalajı

Kaynak: Çümen, 2019



Şekil 3.49: Zeytinzen Ambalajı

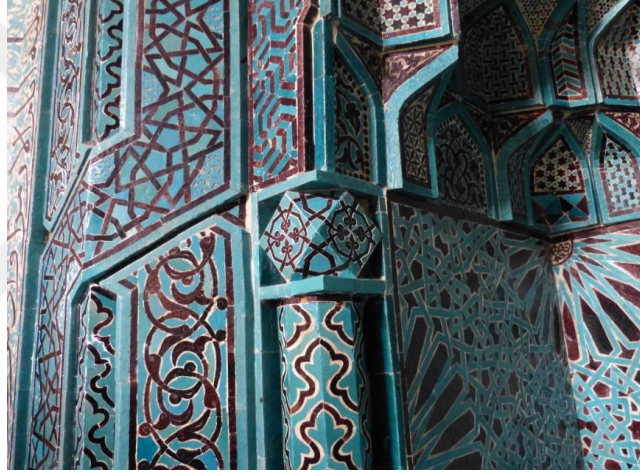
Kaynak: Kurumsal Hediyeçi, 2019

4. BULGULAR

4.1 Yüzey Tasarımı

4.1.1 Osmanlı'dan günümüze yüzey tasarım

Meşrutiyet dönemi yüzey tasarımında tezhip yansımaları, form, şekil, renk, çizgi, doku şeklindedir. Günümüzde ise yüzey tasarımı örneklerinde tezhip etkilerine daha fazla rastlanmaktadır. Örneğin, günümüzde cami, okul, belediye binaları gibi yerlerde oldukça fazla kullanılmaktadır.



Şekil 4.1: Beyşehir Eşrefoğlu Cami Mihrabı – (1296-1299)

Kaynak: Eşrefoğlu Emir Süleyman Bey, 1296-1299



Şekil 4.2: Konya Adliye Sarayı – 2008

Kaynak: Haluk H. Korkmaz, 2008

4.1.2 Osmanlı'dan günümüze yüzey tasarımı analizi



Şekil 4.1: Beyşehir Eşrefoğlu Cami Mihrabı (1296-1299)

Kaynak: Eşrefoğlu Emir Süleyman Bey, 1296-1299



Şekil 4.2: Konya Adliye Sarayı 2008

Kaynak: Haluk H. Korkmaz, 2008

- Şekil 4.3 incelendiğinde; Mihrabın küçük bir parçası görülmektedir. Dönem renkleri olarak firuze, yeşil, lacivert, patlıcan moru, siyah ve bazı yerlerde altın varanklar dikkat çekmektedir ve genelde koyu renkler kullanılmıştır. Parçalı Şekilde yapılmıştır ve bu parçalar altıgen, kare, dikdörtgen ve üçgen şeklindedir. Çizgiler çok net gözükmemektedir. Tamamen tezhip şekilleri kullanılmıştır. Dokular canlı ve aynı zamanda kalabalık bir desene sahiptir. Bu çalışmaların hepsi önce parçalar halinde yapılmış daha sonra bu parçalar cami mihrabının üzerine yerleştirilmiştir.
- Şekil 4.4 incelendiğinde; Modern tasarıma sahip bir adliye sarayı görülmektedir. Benzer tipteki binaların yapımında eskiden çok fazla renk çeşidi kullanılırken bu yapıda mavi ve beyaz renk kullanıldığı görülmektedir. Binanın formu dikdörtgen biçiminde tasarlanmış, sadece girişi yuvarlak ve üçgen formundan yapılmıştır. Binanın pencereleri standart bir yükseklikte yapılmıştır. Binanın bazı kısımları eski geometrik şekillerden simetrik olarak tekrar edilerek süslenmiş ve binaya benzer sadelikte bir görünüm katmıştır. Binanın bahçesinde de benzer geometrik şekillerle süslendiği görülmektedir. Bina mavi ve beyaz renkte olduğundan daha büyük bir yapı hissi uyandırmaktadır.

Yüzeyleri analiz edebilmek için yüzey tasarımların tarihçesini, malzeme çeşitliliği açısından gelişimini, malzeme özelliklerini bilmek gerekmektedir. Osmanlı dönemi yüzey tasarımında tezhip yansımaları, form, şekil, renk, çizgi, doku şeklindedir. Günümüzde ise yüzey tasarımı örneklerinde tezhip etkilerine daha fazla rastlanmaktadır.



Şekil 4.3: Bursa Yeşil Camii ve Külliyesi – 1419

Kaynak: Çelebi Sultan Mehmed, 1419



Şekil 4.4: Çamlıca Camii – 2013

Kaynak: Hacı Mehmet Güner, 29 Mart 2013

4.1.3 Osmanlı'dan günümüze yüzey tasarımı analizi



Şekil 4.3: Bursa Yeşil Camii ve Külliyesi - 1419

Kaynak: Çelebi Sultan Mehmed, 1419



Şekil 4.4: Çamlıca Camii -2013

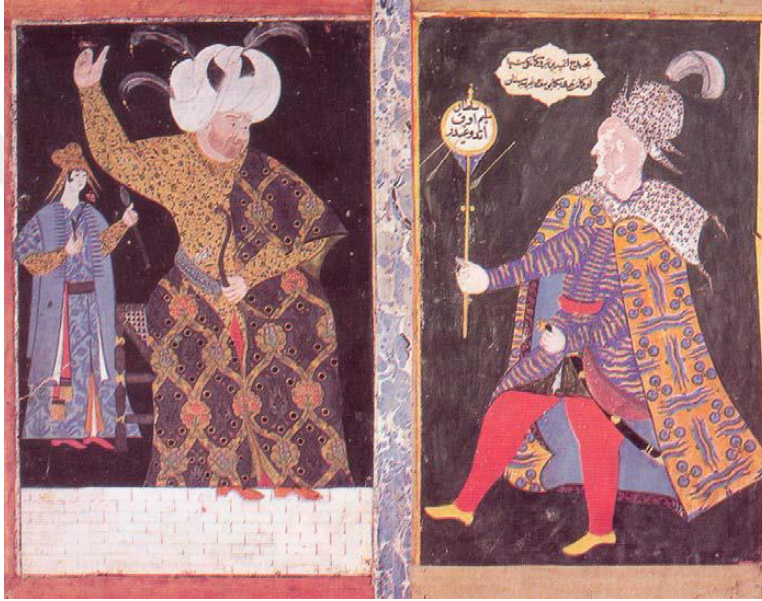
Kaynak: Hacı Mehmet Güner, 29 Mart 2013

- Şekil 4.1 incelendiğinde; Bursa'da Yeşil Cami Mihrabı görülmektedir. Renkler; mavi, lacivert, sarı, turuncu, siyah, yeşil, krem ve altın rengidir. Renkler çok parlak ve canlı görünmektedir. Pencere, mihrap ve avize görünmektedir. Pencere tabandan yukarı doğru yerleştirilmiş olduğundan dikkat çekmektedir. Duvarlar hat yazılarıyla ve geometrik desenlerle eski motiflerle süslenmiş, duvarlarda Allah, Muhammed, Ebubekir, Osman yazıları çevresi süslenmiş mavi renkle ve altın renginde görünmektedir. Çatı genelde çok yüksek ve kubbe formunda yapılmaktadır. Mavi rengin camide kullanılmasının nedeni mavi rengin gökyüzünü ve insanın Allaha yakınlığını hissettirmesidir. Şekillerde Altın varak kullanılmasının dini inançlara yüklenen değerini büyüklüğünü göstermektedir.
- Şekil 4.2 incelendiğinde; Caminin eski formlardan alınarak tasarlandığı görülmektedir. Bu fotoğraftaki cami binası kubbe şeklinde yapılmıştır ve fütüristik formlar görülmektedir. Çatıda bulunan pencereler binanın aydınlatmasını sağlamaktadır. Bursa camiinde duvarlar üzerinde süslemeler ve renkler görülmektedir. Günümüzde Çamlıca camisinde bu süslemeler ve renkler pencerelerin camlarında görülmektedir. Duvarların bazı küçük detaylarla süslendiği görülmektedir, seramik kullanılmıştır ve cam vitray renkleri (mavi, yeşil, sarı, vb.) bulunmaktadır.

4.2 İllüstrasyon

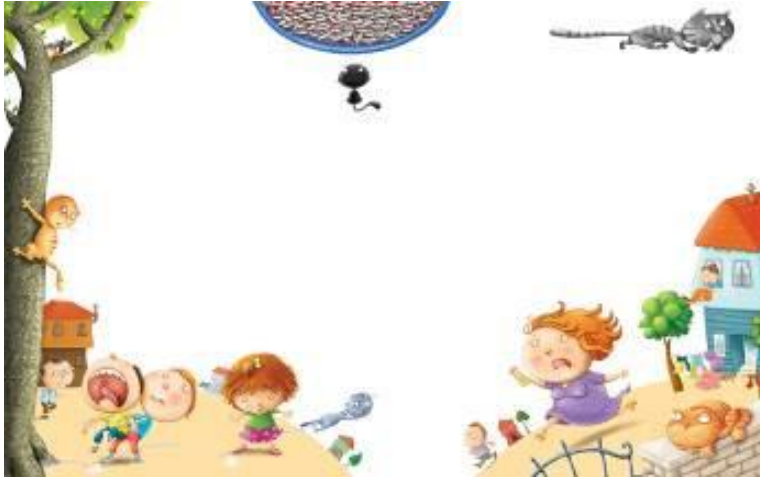
4.2.1 Osmanlı'dan günümüze illüstrasyon

Başlık, slogan ya da metin gibi sözel unsurları görsel olarak betimleyen, yorumlayan tüm unsurlara genel olarak "İllüstrasyon" adı verilmektedir. İllüstrasyonların hazırlanmasında geleneksel çizim ve boyama malzemelerinin yanı sıra, fotoğraf, kolaj ve bilgisayar tekniklerinden de yararlanılmaktadır. Osmanlı dönemi miniyatürlerinde tezhip yansımaları görülmektedir. Günümüzde ise illüstrasyon örneklerinde tezhip etkilerine daha az rastlanmaktadır.



Şekil 4.5: Selimname- Nakkaş Nigari'nin Miniyatüründe II. Selim, 16. yy.

Kaynak: Nakkaş Nigari, 16. yy.



Şekil 4.6: İllüstrasyon

Kaynak: Ceylan, 2019

4.2.2 Osmanlı'dan günümüze illüstrasyon analizi



Şekil 4.5: Selimname- Nakkaş Nigari'nin Minyatüründe II. Selim, 16. yy.

Kaynak: Nakkaş Nigari, 16. yy.



Şekil 4.6: İllüstrasyon

Kaynak: Ceylan, 2019

- Şekil 4.5 incelendiğinde; Osmanlı dönemine ait bir minyatür görülmektedir. Kitap incelendiğinde iki sayfadan oluştuğu ve bir hikaye anlattığı görülmektedir. Kitapta soft ve koyu renkler kullanılmıştır, düz resim şeklinde ve düz perspektifi olan bir çalışma olmasına rağmen, figürlerde belli bir hacim vardır. Yazının olması bir konuyu açıklaması anlamındadır, resimdeki süslemelerse tamamen tezhip ve sade sembolik şekillerden yapılmaktadır. Figürlerin bazı kısımları deforme değildir, bütüne bakıldığında eller ve ayakların küçük olduğu veya kafanın büyüklüğü gibi uyumsuz bir görüntü hakimdir. Osmanlı dönemi illüstrasyonlarında doku ve materyaller kullanılmamıştır çünkü imkânlar kısıtlıdır ve yeterli teknolojinin olmamasından dolayı yapılmış illüstrasyonlar aynı formlarda yapılmıştır.
- Şekil 4.6 incelendiğinde; Günümüze ait bir çocuklar için web sayfasında yapılmış bir illüstrasyon görülmektedir. Canlı ve çeşitli renkler kullanılmıştır. Çocukların yaşına uygun renkler seçilmiştir ve resimde derinlik görülmektedir. Çalışmadaki büyüklük küçüklük, renklerin açıklığı ve koyuluğu perspektifi ortaya çıkarmıştır. Figürler hedef kitlenin yaşı ve görsel algılama düzeyine göre tasarlanmıştır. Kompozisyonu oluşturan elemanlar sayfanın farklı yerlerinde dengelyi oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Bazı kısımlarda konuyu gerçekçi göstermek için farklı dokular kullanılmıştır. Tasarım, yuvarlak bir harekete sahiptir.

4.3 Amblem

4.3.1 Osmanlı'dan günümüze amblem

Beşiktaş'ın kulüp arması kuruluş tarihini simgelemektedir. Armanın tümü dokuz parçadan oluşmaktadır ki bu dört rakam yan yana geldiği zaman Hicri takvimdeki 1319'u meydana getirir. Bu rakamın Rumi yıl karşılığı ise Beşiktaş Kulübü'nün kuruluş yılı olan 1903'dür. Amblem'deki Türk Bayrağı ise Türkiye Futbol Federasyonu'nun hediyesidir. Beşiktaş Türk Bayrağını kullanma hakkını Yunan Milli Takımıyla oynanan bir maçta Türk Milli Takımını temsil ettiği için almıştır. Başka hiçbir Türk Kulübünün böyle bir hakkı yoktur.



Şekil 4.7: Beşiktaş Jimnastik Kulübü, Amblem 1903-1908

Kaynak: BJK, 1906



Şekil 4.8: Beşiktaş Jimnastik Kulübü -1908

Kaynak: BJK, 2018

4.3.2 Osmanlı'dan günümüze amblem analizi



Şekil 4.7: Beşiktaş Jimnastik Kulübü, Amblem 1903-1908

Kaynak: BJK, 1906



Şekil 4.8: Beşiktaş Jimnastik Kulübü -1908

Kaynak: BJK, 2018

- Şekil 4.7 incelendiğinde; Simgeler ve Arapça harflerden oluşan bir amblem görülmektedir. Logonun çevresi yuvarlak siyah ve altın renktedir, içerisindeki şekildeyse siyah, beyaz ve kırmızıdır renk bulunmaktadır. Ay yıldız Türk Bayrağını simgelemektedir. Alt yazısı Arapçada 1903 Beşiktaş'ın kuruluş tarihini anlatmaktadır. Siyah beyaz rengin bir anlamı olduğu söylenmektedir; tarihte Balkan toprakları kaybedilmiş ve savaşta verilen kayıpların anısına eski kulübün rengi olan kırmızı-siyahtan, siyah-beyaza geçilmiştir. Logodaki bayrak bu takımın kimliğini yansıtmaktadır. Bu logo 4 renkten yapılmıştır (kırmızı, siyah, beyaz ve altın rengi).
- Şekil 4.8 incelendiğinde; Beşiktaş'ın amblem formunun tamamen değiştiği, yeni bir form kazandığı görülmektedir. Sade, kolay ve eskisine kıyasla hatırlanması daha kolay bir şekle gelmiş, yuvarlak form yerini farklı bir şövalye sancağına bırakmıştır. Arapça yazılar yerine Latin harfleri yerleştirilmiştir. Ay yıldız daha net ve büyük amblemin ortasında yer almış durumdadır. Tasarım olarak daha günümüz formlarına yakın, renk olarak da beyaz siyah ve kırmızı bulunmaktadır. Beşiktaş Jimnastik Kulübü baş harflerinden oluşan bu logoda fontların şekli dış forma yakın şekilden seçilmiştir.

Galatasaray'ın ilk amblemi, 333 Şevki Ege tarafından çizildi. Bu, ağzında futbol topu olan kanatları gerili bir kartaldı. "Kartal", Galatasaraylıların üzerinde durduğu bir amblem örneğiydi. Ancak, kartal adı benimsenmeyince, Şevki Ege'nin kompozisyonu bir kenara itildi. Sonraları, Ahmet Ayetullah isimli bir genç, harf devrimi öncesinde kullanılan alfabenin G ve S'ye karşılık gelen gayın ve sin harflerini ahenkli bir tasarım ile birlikte çizmiş ve çizim hemen herkesin çok hoşuna gitmiştir. "Galata" ve "Saray" kelimelerinin baş harflerinin çok şık bir tasarım ile bir araya getirilmesinden oluşan bu amblem ile Galatasaray amblemi doğmuş ve benimsenmiştir.



Şekil 4.9: Galatasaray Spor Kulübü (1923-1928)

Kaynak: GS, 1923-1928



Şekil 4.10: Galatasaray Spor Kulübü, Ahmet Ayetullah (1928- Günümüze)

Kaynak: GS, 2014

4.3.3 Osmanlı'dan günümüze amblem analizi



Şekil 4.9: Galatasaray Spor Kulübü (1923-1928)

Kaynak: GS, 1923-1928



Şekil 4.10: Galatasaray Spor Kulübü, Ahmet Ayetullah (1928- Günümüze)

Kaynak: GS, 2014

- Şekil 4.9 incelendiğinde; Harflerin deformasyonu sonucunda, iç içe geçerek birbirine yaklaştığı ve birbirine uyum sağladığı, aynı yönde hareketinin olduğu görülmektedir. Harflerdeki renk ve biçim uyumuyla formlar yuvarlak hareketlerden yapılmış olsa da bitiş kısımları kesilmiştir. Galatasaray yazısı Arapça harflerden ve Galatasaray'ın kuruluş tarihi de Arapça rakamlardan oluşmaktadır. Amblemden Galatasaray'ın "G" ve "S" harflerini içeren yazısında kırmızı "G", sarı "S" harflerinden oluşmaktadır. Amblem yuvarlak formdan oluşmuş ve yuvarlak formun hareketli, yuvarlanan top gibi bir hareketi akıllarda canlandırdığı bir forma sahip olması ilk görüşte spora uygun olduğunu göstermektedir. Koyu kırmızı ve turuncu renkte heyecan, enerji ve durmayan bir his vardır. Ay yıldızlı amblem takımın Türkiye takımı olduğunu göstermekte ve ortadaki tarih takımın 1905 tarihinde kurulduğunu göstermekte ve takım hakkında bilgi vermektedir.
- Şekil 4.10 incelendiğinde; İlk görüşte bu amblemin dikey kale şeklinde yapılmış olduğu, çerçevesinin sahanın zeminini hatırlattığı görülmektedir. Amblem yazı ve şekilden yapılmış, G ve S harfinden temel formu eski Arap yazısından Latin yazısına dönmüştür, ayrıca renkleri kırmızı ve koyu sarıdan yapılmıştır, bu renkler enerji ve heyecanı göstermektedir ve bu nedenle spora uygun bulunmaktadır. harfler hala eskisi gibi iç içe oturmuş, dört yıldız Galatasaray, 2014-2015 Süper Lig sezonunda 20. şampiyonluğuna ulaşarak 4. yıldızını taktığını göstermektedir.

4.4 Logo

4.4.1 Osmanlı'dan günümüze logo

Kızılay, savaş alanında yaralanan ya da hastalanan askerlere hiçbir ayırım gözetmeksizin yardım etmek arzusundan doğmuştur. Kızılay alameti, Devletler Hukuku'nun ilgi hükümleri gereğince, savaş zamanında silahlı kuvvetlerin sağlık servisleri ile o hükümlerin belirlediği kişi ve kuruluşlar için "koruyucu ve belirtici işaret" olarak kabul edilmiştir. Bunlar dışında kalan hiçbir kişi, kurul ve kurum, savaşta tarafsızlık ve dokunulmazlık timsali olan bu işareti kullanamaz.



Şekil 4.11: Kızılay Logosu (1868)

Kaynak: Kızılay, 1868



Şekil 4.12: Kızılay Logosu (2019)

Kaynak: Kızılay, 2019

4.4.2 Osmanlı'dan günümüze logo analizi



Şekil 4.11: Kızılay Logosu
(1868)

Kaynak: Kızılay, 1868



Şekil 4.12: Kızılay Logosu
(2019)

Kaynak: Kızılay, 2019

- Şekil 4.11 incelendiğinde; Sembol ve şekilden oluşmuş bir formda kıızılay logosu görülmektedir. Üst kısmının simetrik dengeli siyah kırmızı olması nedeniyle kolayca akılda kalmaktadır. Yuvarlak üzerine çizilmiş bir logo ve içinde yazılan Arapça hat sanatından dengeli şekilde yazılmıştır. Renkler kırmızı (kan, yara) beyaz (temizlik, barış) logonun Osmanlı dönemine ait olduğunu göstermektedir, az da olsa tuğra formundadır sadece daha basitleştirilmiştir. Kızılay logosunda hilalin ters olmasının anlamı Ters olmasının nedeni, Osmanlı'da yeşil bayrak ile beraber kullanılan ve daha sonra Cumhuriyet döneminde de kullanılacak olan ay yıldızlı kırmızı bayrağımız ile Kızılay'ın simgesinin karıştırılmaması olabilir. Bunun bir başa nedeni de ülkede yaşanan savaş, doğal afet vb. Olaylarda yaralıların barındığı alanların kesinlikle dokunulamaz olduğunu belirtmesidir. Aynı zamanda askeri-resmi bina ve personellerin karıştırılmaması adına tıbbi personeller kollarında da Kızılay amblemi taşıyordu.
- Şekil 4.12 incelendiğinde; Eski logosuna göre ayın büyüklüğü ve kırmızılığı göz alıcı, basit, sade, üslup kazanmış, akıllarda kalıcı bir görünüm kazanmıştır. Arapça yazısından Latin (Türkçe) harflerine dönüştürülmüş, yazılar azaltılmış ve çevresinde bulunan desenlerden arındırılmıştır. Sembol (ay) ve yazıdan oluşturulmuş bir logoya sahiptir.

4.5 Ambalaj

4.5.1 Osmanlı'dan günümüze ambalaj

Osmanlı İmparatorluğu'nda, bugünkü anlamıyla ambalaj başlangıçta yoktur. Ürünler bez torba ve çuvallar içindedir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren piyasaya giren, ithal malların modern ve gösterişli kutuları dikkat çekmektedir. Sonra bunlara benzer yerli ürün ambalajları ortaya çıkmaktadır. Bazı yabancı firmalar (fes, çay, müstahzarat, oyuncak, çikolata vb.) Osmanlı pazarı için özel ambalajlar yapmıştır. Bu dönemde teneke ve tahta kutular yaygındır. Bir süre sonra bunlara karton kutular eklenmiştir. Bu kutular gösterişli resimlerle süslüdür.



Şekil 4.13: Osmanlı Sigara Ambalajları - Bayrak Müzayede



Şekil 4.14: Kahve Ambalajı

Kaynak: Mehmet Halil Yargıcı, 2011

4.5.2 Osmanlı'dan günümüze ambalajın analizi



Şekil 4.13: Osmanlı Sigara Ambalajları - Bayrak Müzayede



Şekil 4.14: KahveAmbalajı Mehmet Halil - 2011

Kaynak: Mehmet Halil Yargıcı, 2011

- Şekil 4.13 incelendiğinde; Renk olarak bakıldığında, renklerin oldukça cansız ve koyu olduğu görülmektedir. İllüstrasyon, baskı için yetersizdir. Ambalaj genellikle 4 renkten tasarlanmaktadır. Tasarımların genelde bir konusu vardır. Tasarımlarda hat yazısı, süsleme ya da içerisine önemli bir bina veya firma logosu çizilmektedir. Yazı hepsinde görülmektedir ve yazılar el yazısı olarak yapılmıştır. Baskılar kalitesizdir. Baskılar kalitesiz olduğu için renkler üst üste çıkmıştır. Ve boşluklar oluşuyor gibi görülmektedir. Materyal olarak kağıt ve ince karton kullanılmaktadır.
- Şekil 4.14 incelendiğinde; Bu tasarım bir kahve kutusudur. Tasarım tezhip sanatının oldukça etkisinde kalınarak üzerinde türk susleme sanatından tezhip motifleri kullanılarak bir tasarım ortaya çıkarmaktadır. Yapılan tasarımın ana renkleri altın ve mavidir. Ortadaki logonun rengi, ambalajın kapağının rengiyle uyum sağlamaktadır. Logo ambalajın üçte birini kaplamaktadır. Kullanmış oldukları altın rengi ile daha çok eski tezhip ve minyatür çalışmalarına benzemektedir. Materyal olarak kağıt ve karton kullanılmıştır. Baskı teknolojisinin gelişmesiyle renkli baskı olanakları artmıştır. Yeni ambalaj tasarımına bir örnek olmasına karşı kullanılan motif ve çizimler eski tezhip sanatını yansıtmaktadır.

1923 yılında kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde köklü değişikliklere gidilmiş olup, bu değişiklikler sanatsal ve bilimsel düşüncüyü olumlu etkilemiştir. Harf inkılabı ile birlikte ambalajlardaki yazılar Türkçe karakterlerle değiştirilmiştir. Bu dönemde Art Deco, Türk sanatçılarının ambalaj grafiğini etkilemiştir. Dalgalı desenler, air brush ile çalışılmış ışık çizgileri, süslenmiş güneş parlamaları gibi tarzlar bu dönemin özelliklerindedir. Bu dönemde Samsun sigara, Tamek, Ülker, Efes Pilsen, Dalin, Rakı gibi firmaların ürünlerinin özelliğine göre teneke, ahşap, cam, kâğıt ve plastik tarzı ambalajlar kullandığı görülmektedir. 1990'lı yıllar Türkiye'de ambalajların marka kimliklerini uygulaması açısından önemli bir yere sahiptir. Ambalaj sektöründe faaliyet gösteren firmalar plastik, kâğıt-karton, cam, ahşap ve metal olmak üzere beş gruba ayrılabilirler. Meşrutiyet dönemi ambalajda tezhip yansımaları, materyal, form, renk, yazı şeklindedir. Günümüzde ise ambalaj örneklerinde tezhip etkilerine daha fazla rastlanmaktadır.



Şekil 4.15: Eczanelerde satılan ambalaj örnekler, Talk Pudrası, Perlev itriyatı fabrikası-İstanbul



Şekil 4.16: Koska Ambalajı (2019)

Kaynak: Koska, 2019

4.5.3 Osmanlı'dan günümüze ambalajın analizi



Şekil 4.15: Talk Pudrası
Pertev itriyatı fabrikası-İstanbul



Şekil 4.16: Koska Ambalajı
(2019)

Kaynak: Koska, 2019

- Şekil 4.15 incelendiğinde; Eczanelerdeki ilaçların ve tıbbi maddelerin çeşitli tür, ebat ve renkte şişe ve kutularda olduğunu görmekteyiz. Şekil 4.15 no'lu görselde, sol başta yer alan şişenin ambalajı: Metal bir malzemeden imal edilmiştir ve silindirik bir forma sahiptir. Ambalajın üzerinde, şişenin bir benzerini elinde tutan kadın portresi resmedilmiştir ve ürünün markası ile adı yazılmıştır. Renk açısından incelendiğinde: Beş ekstra renk kullanıldığı görülmektedir. Ambalajın imal edildiği malzemenin renginden destek alınarak basılmış yazılarla tasarımda ahenk sağlanmıştır. Ambalaj, içindeki maddeyi ışıktan ve darbeden korumak için kullanılmıştır. Baskı sistemleri çok gelişmediği için genelde renkler kalıplarda zaman zaman milimetrik kaymalar olabilir ancak bu tasarımda kayma payı sıfıra yakındır. Bununla birlikte, açık renklerde (portre kısmında) ilk olarak beyaz renk basılmış, sonra portre renkleri beyazın üzerinde yer almıştır. Şekil 4.15 no'lu görselde ortadaki ambalaj: Bir tuvalet pudrasına ait olduğu görülmektedir. Metal malzemeden üretilen kutu form açısından kareye yakın sekizgen bir şekle sahiptir; açık renk tonları üzerine tasarlanmıştır. Zeminde beyaz renk tercih edilmiş, üzerine diğer renkler basılmıştır. Form açısından incelendiğinde: Bir doğa manzarası merkeze alınmış, çevresi çeşitli bitki ve süslerle bezenerek tasarım yapılmıştır. Marka adı ve ürün adı için farklı font ve puntolar tercih edilmiştir. Yine şekil 4.15 no'lu görselde sağdaki ambalaj: Metal malzemeden imal edilmiş olan kutu, üç renkli (beyaz, siyah ve altın) tasarlanmıştır. Daireye yakın sekizgen formdaki küçük kutunun üzerinde sadece marka ve ürün adı ile ürünün içeriğinin yazılı olduğu görülmektedir. Hiçbir görsel içermeyen kutunun üzerindeki metinleri, simetrik olarak tekrarlanan ve

birbirinin aynı olan küçük semboller çevrelemektedir. Oldukça sade bir tasarıma sahiptir.

- Şekil 4.16 incelendiğinde; Günümüzde malzeme olarak plastik, kağıt, cam, metal ambalajlar görülmektedir. Renk açısından sınırsız, her türlü renk kullanılmıştır. Tramlar incelendiğinde renklerin üst üste baskı olanağı da arttığı için, hatasız baskılara imkan sağlanmaktadır. Örneğin yıldızlı baskı gibi, tonların olanakları artmıştır ve yıldızlı portre baskılara rastlanmaktadır. Form açısından; teknolojinin etkisiyle çok farklı formlar kullanılmaktadır. Silindirik, plastik kalıplar, camlar vb. şekil açısından, matbaanın gelişmesiyle birlikte örneklerde görüleceği gibi her türlü tasarıma yer verilme imkanı oluşmuştur. İllüstrasyon, fotoğraf kullanımları artmıştır. Yazılar açısından bakıldığında her türlü farklı fontlar kullanılmakta olup her boyutta çok ufak bile olsa baskı kolaylığı olduğundan dolayı rahatlıkla kullanılabilir. Kullanılan yazılar içerisinde örnekteki gibi ürün ismi, içerik, slogan vb. bilgilerin kullanımı ve üzerinde sınırsız renk alternatiflerinin kullanımı söz konusu olmuştur.



Şekil 4.17: BONBON Lokum

Kaynak: Ali Galip Şekerci, 1928



Şekil 4.18: BRD Çikolata Kutusu - Nar Çiçeği

Kaynak: BRD Çikolata, 2019

4.5.4 Osmanlı'dan günümüze ambalajın analizi



Şekil 4.17: BOMBON Lokum
Ali Galip Şekerci -1928



Şekil 4.18: BRD Çikolata Kutusu
Nar Çiçeği

Kaynak: Ali Galip Şekerci -1928

Kaynak: BRD Çikolata, 2019

- Şekil 4.17 incelendiğinde; Üzerinde yapılan illüstrasyon İzmir şehrinin küçük bir detayı, muhtemelen fabrikanın binası, dünya küresi (muhtemelen fabrika sahibinin ismi Ali Galip yazısı üzerinde), bu küre iki anlamda olabilir 1. Firmanın logosu olarak, 2. Dünyada bu ürünün dağıtımını olabilir ve ilgili kişinin resmi (Ali Galip), çevre desenler ve motifler, gül, ve kazandığı ödüller görülmektedir (ürünün kalitesini göstermektedir). Kalabalık bir tasarıma sahip olsa da, her şey yerinde ve kompozisyon sahibidir, gölgeler yapılmıştır ve perspektifli bir biçimde çizilmiştir. Bu çalışmanın yapıldığı süslemeler ve motiflerde batının etkisini görülmektedir. Çalışmanın kalitesinden meşrutiyet zamanına ait olduğu anlaşılmakta ve renkler bire bir yerine oturmadığından bazı yerlerde gölgelenmeye neden olduğu görülmektedir. Bu bir jelatin baskısıdır ve 7 renkten oluşmuştur (kırmızı, turuncu, siyah, sarı, yeşil, açık pembe ve kahverengi), önce bir kâğıtta basılmış ve sonra kutu üzerine yapıştırılmış çünkü direkt karton üzerine makinelerde basma imkânı yoktur. Baskı kalitesinden matbaada teknolojinin yeni olduğu ortaya anlaşılmaktadır. Renkler soluk ve cansız görülmektedir. Bu ambalajda tipografi kullanılmıştır.
- Şekil 4.18 incelendiğinde; bu bir tatlı ambalajıdır, baskı teknolojinin gelişmesiyle optimum seviyeye ulaşmıştır. Ambalaja bakıldığında renk olarak lacivert, mavi, beyaz ve kırmızı renk kullanılmaktadır. Eski şekil açısından ambalaj üzerinde tezhip örneklerinde yer verilen kıvrımlı motif bezemeleri kullanılmıştır. Kullanılan motifler tezhip sanatına örnektir. İlk bakışta çalışmanın sulu boya tekniğine benzer bir boyama tekniğiyle yapıldığı dikkat çekmektedir. Bu ambalajda logo ve yazının olmaması sade görünüme sahiptir.

sağlamakta ve ilgi çekmektedir. Materyal olarak karton kullanılmıştır. Ambalaj sade ve akıllarda kalıcı bir yapıya sahiptir.



Bu araştırma kapsamında analiz edilen Osmanlıdan günümüze yüzey tasarımları, illüstrasyon, amblem ve logo, ambalaj tasarımları karşılaştırmalarında elde edilen sonuçlara aşağıda değinilmiştir.

1. Osmanlı'dan günümüze yüzey tasarımı

Osmanlı'dan günümüze yüzey tasarımı incelendiğinde; tarihte tüm renklerin kullanılmasına rağmen, Osmanlı ve meşrutiyetten sonra, bilhasa da teknolojik gelişmelerden ötürü günümüzde renkler çok daha etkin ve çeşitli şekillerde kullanılmaktadır. Bazı formlar; (Tonoz, Kubbe, Paye) geçmişte kullanıldığı gibi günümüzde de hala kullanılmaktadır. Bu arada formlarda değişimi meşrutiyet döneminden batıdan etkilenerek değişmeye başladı. Bazı Fütüristtik formların geçmişte kullanılması imkânsız olmasına rağmen bu formlar günümüzde çok rahat bir şekilde kullanılmaktadır. Bunun sağlanmasında çelik konstrüksiyonun çok önemli bir payı vardır. Teknolojinin gelişmesi ve kalıp oluşturma yönteminin bulunmasıyla geçmişte büyük zahmetlerle yapılan el işleri günümüzde rahat bir şekilde ve seri halde üretilmektedir. Osmanlıdan günümüze yüzey tasarımlarında hala aynı dokuyu görmekteyiz. (Mesela mihraplar, zemin döşemeleri, hat sanatı vb.) Buna rağmen eskiden kullanılmayan plastik, kompozit dokuları yüzey tasarımda günümüzde kullanılmaktadır. (Alüminyum doğrama, PVC, cam vb.) Bazı materyaller Osmanlı döneminde kullanıldığı halde günümüzde kullanılmamaktadır (gaz lambaları, mum, vb.) Kesme taş, seramik, ahşap gibi mazemeler de Osmanlı döneminde olduğu gibi günümüzde hala kullanılmaktadır. Cam doğrama plastik ve endüstriyel ürünler ise Osmanlı döneminde olmayan, sanayi devrimi dolayısıyla son yüz yılda kullanılan materyalleridir. Çizgi kullanımında; eskiden kullanılan dikdörtgen ve kale plan şekilli yapılar ise günümüzde hala kullanılmaktadır. Geometrik nesnelere ise, Osmanlı dönemi, meşrutiyet dönemi ve günümüzde kullanılmaktadır. (Eliptik yapılar, çember planlı yapılar, vb.)

2. Osmanlı'dan günümüze illüstrasyon

Osmanlıdan günümüze illüstrasyon sanatı incelendiğinde; Osmanlı döneminde figürlerin düz olduğu günümüzdeyse figürlerin belli bir hacim değerine sahip oldukları görülmektedir. Osmanlı döneminde doğa ve iç mekanlar kuşbakışı görünüşleriyle resmedilmişlerdir. Minyatür, bir kitap resmi ya da albümler için hazırlanan tek yaprak halinde bakılabilecek özellikte olduğundan, göz düzeyinden ve

yakından algılanabilecek şekilde çalışılmıştır. Bu nedenle dikey perspektif elyazması kitap doğasına daha uygundur. Günümüzde ise 2 boyutlu, 3 boyutlu ve birebir aynı fotoğraf gibi gerçekliğe sahiptirler. Osmanlı döneminde illüstrasyon örneklerinde, uygulamadaki zorluklardan ötürü fosforlu, her materyale uygun canlı renkler kullanılmamıştır. Osmanlıda kullanılan renkler genelde kırmızı, mavi, yeşil, sarı, kahve, siyah ve altındır. Günümüzde ise matbaanın ve teknolojinin çok ilerlemesinden dolayı her renkte ve her malzemeye uygun boya bulunmaktadır. Şekil ve form olarak incelendiğinde; Osmanlı döneminde birbirine uygun şekiller kullanılmamaktaydı. İllüstrasyon çalışmalarında şekiller orantsız olduğundan gerçekçi görünmemekte ve çalışmalarda genelde birbirine benzeyen şekiller kullanılmaktaydı. Bunun sebeplerinden birisinin ise kendisini yetiştirip yeni teknikler geliştirme fırsatı bulan hoca sayısının yeterince fazla olmamasından kaynaklandığı düşünülebilir. Günümüzde ise her türlü şeklin birebir aynısı yapılabilmektedir bu konuda bilgisayarın desteği de elbette gözardı edilemez. Daha da ileri seviye çalışmalar (hayal ürünleri) yapılabilmektedir. Doku olarak incelendiğinde; Osmanlı döneminde yapılan illüstrasyon örnekleri doku olarak biraz daha geri planda kalmaktadır. O zamanlarda teknoloji olmadığından dolayı elle yapılan çalışmalar görülmektedir. Meşrutiyet dönemindeyse teknolojiye kapılar açıldığından dolayı doku çeşitleri artmıştır, günümüzde ise fabrikalarda makinalar üzerinden üretilmektedir bunun neticesinde de doku olarak günümüzde daha çeşitli ve anlaşılır illüstrasyon örnekleri görülmektedir. Yazı olarak incelendiğinde; Osmanlı döneminde illüstrasyon örneklerinde yazı da kullanılmaktadır. Günümüzde de kullanılmaya devam edilmektedir. Kullanım yerlerine bakıldığında; Osmanlı döneminde illüstrasyon örneklerinin kullanım yerleri incelendiğinde; edebiyat, coğrafi eserler, kitaplar, olayları anlatan tasarımlar, tip, resimler, saray duvarları, seramik, halı, kumaş ve bazı eşyalarda görülmektedir. Günümüzde ise, reklam çalışmalarında, tip, kitaplarda, duvar resimlerinde, karikatürler, gazete, dergi.... gibi görülmektedir.

Meşrutiyetten günümüze illüstrasyon; form açısından, meşrutiyet döneminde kullanılan illüstrasyondaki form kadar ön planda değildir. Günümüzde ise formlar anlaşılır ve sadedir. Perspektif olarak incelendiğinde; meşrutiyet döneminde iki boyutlu çizimlere sık sık rastlanmaktadır. Günümüzdeyse artık çizimlerde sınır yoktur 2 boyutlu 3 boyutlu çizimler el ve teknoloji sayesinde yapılmaktadır. Renk olarak

incelendiğinde; meşrutiyet döneminde kullanılan illüstrasyon örneklerinde canlı renkler kullanılmamıştır bunun sebebi ise matbaanın kullanılmaya başlamamasıdır. Günümüzde ise matbaanın çok üst düzeylere gelmesinden dolayı ve teknolojinin çok ilerlemesinden dolayı her renkte illüstrasyon örneği bulunmaktadır. Teknolojinin ilerlemesinden dolayı kumaş, cam, seramik vb. üzerine kaliteli baskıların oluşmasına imkan sağlamaktadır. Türkiye’de ilk defa günümüzde kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde bilgisayar teknolojisinin gelişmesinden dolayı ışıktan oluşan renkler (bilgisayar renkleri) sınırsız şekilde kullanılmaktadır. Yüzey tasarımları incelendiğinde Meşrutiyet döneminde kullanılan illüstrasyon örneklerinde tezhip sanatına uygun şekiller göze çarpmamaktadır günümüzde de aynı şekilde çok fazla şekil olarak tezhip sanatına uygun şekiller oluşmamaktadır. Çizgi olarak incelendiğinde, meşrutiyet döneminde yapılan illüstrasyon örneklerinde çizgiler çok nettir günümüzde ise çizgi olduğu neredeyse belli olmamaktadır bunun sebebi teknolojinin gelişmesi ile birlikte dijital baskının da doğru orantılı olarak gelişmesidir. Doku olarak incelendiğinde; meşrutiyet döneminde yapılan illüstrasyon örneklerinde doku olarak biraz daha geri planda kalmaktadır. O zamanlarda teknoloji olmadığından dolayı elle yapılan çalışmalar günümüzde ise fabrikalarda makineler üzerinden üretilmektedir bunun neticesinde de doku olarak günümüzde farklılaşma mevcuttur daha kaliteli ve daha anlaşılır illüstrasyon örnekleri görülmektedir. Yazı olarak incelendiğinde, Meşrutiyet döneminde illüstrasyon örneklerinde yazıda kullanılmaktadır. Alfabe değişikliği ve baskı sistemlerinin de değişmesinden dolayı günümüzde yazının çok farklı zeminlerle ve tasarımlarla baskısına imkan sağlamaktadır. Günümüzde de kullanılmaya devam edilmektedir. Meşrutiyet döneminde illüstrasyon sanatı karikatür, dergi, gazete reklamları, afişler ve kitap kapaklarında yapılan Bilimsel ve Teknik Botanik, Tıp, Zooloji gibi uzmanlık alanları için öğretici ve tanımlayıcı amaçlarla, illüstrasyonlar bulunmaktadır. Günümüzdeyse teknolojinin ilerlemesinden dolayı programlarda ileri derecede net ve gerçekçi yapılarak, Web sayfaları, kitap, dergi, gazete, televizyon reklamlarında, afişlerde, broşürlerde ve yine bilimsel botanik vb. alanlarında İllüstrasyonlar görülmektedir. Kullanılan materyaller incelendiğinde, renk, fırça, kağıdın bazı çeşitleri, cetvel, Tahta Kalıp, 1893’te illüstrasyon yapmak için yeni kullanım araç ve tekniklere Air Brush katılmıştır. Teneke genelde meşrutiyet döneminde kullanılmaktaydı ama günümüzdeyse bez, kağıt çeşitli türleri, taş, deri, cam, plastik, çok çeşitte boyalar, fırça, bilgisayar vb. gibi araçların kullanıldığı görülmektedir.

3. Osmanlı'dan günümüze amblem ve logo

Osmanlı'dan günümüze logo ve amblemler incelendiğinde; Osmanlı padişahları arma yerine günümüzdeki karşılığı logo olan tuğrayı kullanmaktaydılar. Günümüzde ise amblem, logo logotype kullanılmaktadır. Osmanlı döneminde isim, hat sanatı, unvan, dua, muzaffer yazısı ve simgeleri kullanılmaktaydı. Günümüzde ise yazı, şekil, yön, harf, sembollerden oluşmaktadır. Osmanlı döneminde tuğrakeş sayısı çok azdır. Abdülhamit bu dönemin tuğrakeşlerindendir³ ve ona ait örnekler bulunmaktadır. Günümüzde grafikerler sayıca fazladır ve daha fazla eser ortaya çıkarmaktadır. Osmanlı döneminde hükümetin ve hanedan arması, mühürlerde, imzada, fermanlarda, vezirler, şehzadeler, valiler, kağıt ve madeni paralar üzerinde, kitabede, belgelerde, kapıkulu, tarikat ve ocaklarda vb. yerlerde kullanılmaktadır. Günümüzde ise firmalar, kişisel şirketler, kurumlar vb. gibi yerlerde kullanılmaktadır. Osmanlı döneminde genelde simetrik ön planda değildi. Bazen gizemli, görüntülü formlar, yazılardan, çiçeklerden, ay, yıldız, bayrak, yazı, hançer, şemşir, kitap, boynuz, sancak, tek ve çift başlı teberler, alafranga, kılıç, süngülü tüfek, zırh ve terazî, bazı logolar başka ülkelerden tasarımcılara yaptırılmıştır ve hediye verildiği için formlar Osmanlı devletinden uzak görünmektedir. Günümüzde ise formlar anlaşılır, sade, kolay hatırlaması kolay bir, üslup kazanmıştır, bazen sembollerin formlarını kullanmak gerekmektedir. Bazen rakamlar ve yazı tipleri kullanılmaktadır. Keskin hatlar, zarif hem de güçlü bir görüntü olan genelde tek veya iki karakterden oluşan logolar olarak ortaya çıkmaktadır. Osmanlı döneminde genelde altın varak, ördekbaşı yeşil, koyu mavi, vişneçürüğü, siyah renkler kullanılmaktadır. Günümüzde ise renkler neyi nasıl temsil ettiğini göstermektedir. Şirket, kurum vb. hakkında fikir vermektedir. Genelde dünyanın iyi markalarına ait logolar bir ya da iki renkten oluşur. Bu logolarda sınırsız çeşit renk kullanılabilen ama tercihen az sayıda renk kullanılmaktadır. Renkler anlam taşımaktadır. Renk psikolojileri etkilemektedir. Osmanlı döneminde ak (beyaz) – batı: ululuk, adalet ve gücü temsil etmek anlamına gelir. Kırmızı (al) – güney: tanrı, koruyucu ruh, ocak (ev), dirlik ve bağımsızlık anlamına gelir. Sarı: dünyanın merkezi anlamına gelir. Yeşil (gök) – doğu: dirlik, tazelik ve gençliği temsil eder. Eski Türk toplumunda gök (mavi) ve yeşil ortak kullanılmıştır. Günümüzde ise renklerin anlamı: **KIRMIZI**

³ tuğrakeş: Osmanlı İmparatorluğu döneminde, ferman, berat ve resmi belgelere tuğra çekmekle görevli kimse.

(Macera, Kan, Aksiyon, Tehlike, Enerji, Heyecan, Aşk, Tutku) SARI (Mutluluk, Neşe, Uyarı, Korkaklık, Pozitiflik, Isı, Merak, Gülümseme) MAVİ (Otorite, Güven, Dinginlik, Sadakat, Güç, Başarı, Dürüst, Resmi) YEŞİL (Canlı, Doğal, Taze, Uyum, Sağlık, Para, Yaşam, Yenilenme) MULTI (Dinamizm, Karışıklık, Enerji, İşlevsellik, Renkli, Çeşitlilik) MOR (Tören, Pahalı, Fantazi, Gizem, Sofistike, Sihir, Adalet, Spiritüel) PEMBE (Takdir, Duyarlılık, Hassaslık, Kadınsılık, Saflık, Kızsal, Romantizm) TURUNCU (Uygun fiyat, Yaratıcılık, Oyun, Gençlik, Endişesiz, Coşku) GRİ (Mantık, Saygın, Durağan, Kurumsal, Pratiklik, Alçakgönüllü, Hüzün) SİYAH VE BEYAZ (Siyah: Sert, Klasik, Konservatif, Resmi, Ciddi, Geleneksel) Beyaz (Beyaz: Temizlik, Barış, Sadelik, Saflık, Rafine, Doğruluk) (flashresim.com, 2019).

Osmanlı döneminde tasarlanan logo örneklerinde tezhip sanatına uygun şekiller göze çarpmaktadır günümüzde de benzer etkiler görülebilir. Osmanlı döneminde tasarlanan logo örneklerinde çizgiler çok nettir günümüzde ise çizgi olduğu neredeyse belli olmamaktadır bunun sebebi teknolojinin gelişmesi ile birlikte dijital baskının da doğru orantılı olarak gelişmesidir. Osmanlı döneminde logo örneklerinde yazı kullanılmaktadır. Genelde Osmanlı döneminde hattatlık ve el yazısı kullanılmaktadır. Günümüzde ise okuması kolay bir yazı tipi seçilir. Kullandığımız fontların karakteri vardır ve kullandığımız font şirketin veya kurumun faaliyet gösterdiği alanı yansıtır ve temsil eder.

Meşrutiyetten günümüze amblem ve logo incelendiğinde; meşrutiyet döneminde logo ve son dönemlerinde amblem ismi denilmektedir. Günümüzde ise logo ile amblemin farkları net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Meşrutiyet döneminde tasarlanan amblem ve logo formları karmaşık ve anlaşılması zordur. Günümüzde ise formlar anlaşılır ve sadedir. Meşrutiyet döneminde kullanılan amblem ve logo örneklerinde canlı renkler kullanılmamıştır bunun sebebi ise matbaanın daha kullanılmaya başlamamasıdır. Meşrutiyet döneminde hat yazıları, objeler, çiçekler, hayvan figürleri ve yazı fontları genelde kullanılmaktadır. Günümüzde ise insan ve hayvan figürleri, yeşillikler, yazılar, rakamlar, ok şekilleri, geometrik şekiller vb. gibi semboller kullanılmaktadır. Meşrutiyet döneminde 1. hat (tipografi üzerinde sayılır) 2. objeler (şekillerden yapılan logolar) 3. yazı ve şekilden oluşan logolar. Günümüzde ise tipografiler 1. sunserif stil logolar 2. tek karakterden oluşan logolar 3. çok karakterden oluşan logolar 4. kombinasyon tipi logolar 5. geleneksel olmayan

logolar 6. yeni tipografik formları 7. kaligrafi logoları vb. gibidir. Meşrutiyet döneminde ilk başlarda hattatlar el yazılarıyla logo tasarımı yapmaktaydılar. Daha sonra fontlar meydana çıktıktan sonra çeşit çeşit font tasarımları üretilmiş ve logolarda değişiklikler meydana gelmiştir. Genelde kimi zaman şekilden destek almaktadırlar. Günümüzde ise çoğunlukla okuması kolay bir yazı tipi seçilir. Kullandığımız fontların karakteri vardır ve kullandığımız font şirketin veya kurumun faaliyet gösterdiği alanı yansıtır ve temsil eder.

4. Osmanlı'dan günümüze Ambalaj

Osmanlı'dan günümüze ambalaj incelendiğinde; Osmanlı döneminde kullanılan ambalaj materyalleri çok çeşitli değildir. Günümüzde ise ambalaj materyalleri kağıt, madeni, cam, plastik, tahta, jüt çuval olarak kullanılmaktadır. Kısaca günümüzde ambalaj malzemelerinin kullanım şekilleri ve kullanım tercihlerine yönelik farklı materyallerde pek çok çeşit mevcuttur. Ürüne en uygun ambalaj materyali kullanılmaktadır. Osmanlı döneminde kullanılan ambalajların form olarak fazla ön planda olmadığı düşünülebilir. Günümüzde ise formlar büyük bir önem arz etmektedir ve tüketici endeksli ambalajlama bulunmaktadır. Osmanlı döneminde kullanılan ambalaj örneklerinde canlı renkler kullanılmamıştır bunun sebebi ise matbaanın henüz kullanılmaya başlamamasıdır. Günümüzde de ambalaj örneklerinde yazı çok fazla kullanılmaktadır.

Meşrutiyetten günümüze ambalaj incelendiğinde; Meşrutiyet döneminde ambalaj materyalleri yapılmaktaydı çünkü insanlar batıdan makineler getirmeye ve farklı bir üretime başlamışlardı ve yeni materyaller gerekiyordu, cam kağıt çeşitleri vb. O dönemde görünmekteydi. Günümüzde ise ambalaj materyalleri Cam, Kağıt ve Karton, Kompozit, Metal, Plastik, Pet (Polietilen teraftalat), PVC,.. olarak kullanılmaktadır. Günümüzde ambalaj malzemelerinin kullanım şekilleri ve kullanım tercihlerine yönelik farklı materyallerde pek çok çeşit mevcuttur. Ürüne en uygun ambalaj materyali kullanılmaktadır. Meşrutiyet döneminde kullanılan ambalajlar form olarak ön planda değildir. Günümüzde ise formlar büyük bir önem arz etmektedir tüketici endeksli ambalajlama bulunmaktadır. Meşrutiyet döneminde kullanılan ambalaj örneklerinde canlı renkler kullanılmamıştır bunun sebebi ise matbaanın daha kullanılmaya başlamamasıdır. Günümüzde ise matbaanın çok üst düzeylere gelmesinden dolayı ve teknolojinin çok ilerlemesinden dolayı her renkte ambalaj örneği bulunmaktadır.

Meşrutiyet döneminde ambalaj örneklerinde yazı kullanılmaktadır. Günümüzde de ambalaj örneklerinde yazı çok fazla kullanılmaktadır.



5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Sanat her zaman toplumsal değişimlerin etkisinde kalmakta ve sanatçı da buna bağlı olarak eserlerini çağının özelliklerini yansıtarak oluşturmaktadır. Yüzyıllar boyunca Türk milletinin köklü geniş bir tarihi ve kültürü, bunlarla beraber kendine has zengin bir sanatı olmuştur. İslam öncesi ve İslam sonrası olmak üzere incelediğimiz Geleneksel Türk Sanatımıza ait motiflerin; milli kültürümüzle yoğrulduğu ve geliştiiği, İslamiyet'in kabulüyle beraber, İslam motiflerinin benimsendiği, bunun yanında İslamiyet'ten önceki sanat geleneklerinin de terk edilmediği görölmektedir. Türk sanatlarımıza genel olarak bakıldığında bitki ve hayvan özlü amatomik yapıyı çizgisel özellikler ile harmanlanarak kullanılan birbiriyle uyum içinde, tüm yüzeyi tamamen kapladığı buna rağmen motiflerin kompozisyonda kontrastlar yoluyla en iyi etkinin verilmeye çalışıldığı görülebilir. Bilindiği üzere, tarihin erken dönemlerinden günümüze kadar süregelen Geleneksel Türk Sanatları ile, bu uzun sürecin birikimlerine bağlı olarak, giderek çeşitlilik göstermiş ve zengin bir arşiv ve tarihi kaynak oluşmasına katkıda bulunulmuştur. Orta Asya'dan başlayıp batıya doğru yayılan uzun bir zaman dilimi içinde ele geçen bulgular, halk sanatları arasında önemli değerler taşımaktadır. "Halıdan kilime, heybeden günlük kullanılan eşyaya kadar, hemen her alanı kapsayan süsleme ve el sanatları örnekleri insanın doğayla olan ilişkisinin yansıması şeklinde ortaya çıkmış, bu yansımalar; sade, yalın, geometrik bitkisel biçimlerde, mükemmel bir renk armonisi şeklinde olmuştur. (Seçkinöz ve diğ., 1986: 167).

Geniş coğrafyanın renkli doğaya ait motifleri, hayvanları ve diğer nesnelere resimsel stilizasyonlar olarak yansır. Bu motifler Anadolu insanının, değerlerini ve yaşamışlıklarını görsel şekilde anlatmaktadır. Türklerin Sanatı günümüze gelene dek çok çeşitli değişikliklere uğramış ve şekillenmiştir. Geleneksel kültür, Türk sanatı üzerinde her dönemde etkili olmuştur. Günümüz sanatçısına kaynaklık eden geleneksel değerler (minyatürler, yazı levhaları, tezhip ve kaligrafi) de hâkim olan düzen ve olağanüstü renk armonileri, Çağdaş Resim Sanatımızda yeniden

yapılandırılarak ressamlarımıza vazgeçilmez kaynak oluşturlar. (Seçkinöz ve diğ., 1986: 177).

Grafik tasarımda Tezhip kullanım alanları artık eskiye göre çok fazla değildir. Alfabenin değişimi çeşitli baskı imkanlarının gelişmesiyle birlikte grafik tasarımda hedef kitleye iletilmek istenen mesajı iletebilmenin yolları daha da çeşitlilik kazanmıştır. Örneğin; grafik tasarımın kullanıldığı alanlardan birisi olan logo tasarımında, artık eskisi gibi tezhip çok fazla kullanılmamaktadır. Nadir de olsa etkisini devam ettirmektedir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki; geleneksel sanatlarımız içerisinde yer alan tezhip sanatının, yüzyılların birikimi ve deneyimi sonucunda oluşturduğu kendine özgü kuralları, günümüz sanatçılarınca özümsemeli ve çağımız sanatıyla özdeşleştirilmelidir. Bu da Türk Sanatımızı ölümsüzleştirecek, kültürümüzün ileriki nesillere taşınmasına büyük katkı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Akdenizli, F.** (2008). “1960 Sonrası Türk Grafik Tasarımında Ulusal Üslup Sorunsalı”. *Sanatta Yeterlilik Tezi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Aksu, H.** (2009), “Türk Süsleme Sanatı Motiflerinden Rûmi ve Münhani”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Alifaart,** (2018). “Osmanlı Lake Kubur”, Müzayede, 22.12.2018, Erişim Tarihi: 28.12.2019, <<https://www.alifart.com/osmanli-lake-kubur-272374/>>
- Altamira Mağara Resmi** (M.Ö. 15.000). Sanatçısı bilinmiyor. Kaya üzerine pigment. Santiliana del Mar, Cantabria, İspanya.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S. ve Yıldırım, E.** (2012), *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri SPSS Uygulamalı*, Geliştirilmiş 7. Baskı, Sakarya, Sakarya Yayıncılık.
- Armutçu, E.** (2006). “Eğitim Fakülteleri Grafik Tasarım Ana Sanat Atölyeleri Ders İçerikleri”, *Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arseven, C.E.** (1983), *Türk Sanat Ansiklopedisi*, 31. Cilt Fasikül, MEB Yayınları, İstanbul.
- Artikeldeko,** (2019). “Yuvarlak Motif Stencil Tasarımı”, Erişim Tarihi: 28.08.2019, <https://www.gittigidiyor.com/ev-bahce/yuvarlak-motif-stencil-tasarimi-30-x-30-cm_pdp_527835916>
- Asher, M.** (1991). “*Grafik Sanatlar Tarih ve Yorumlar*”. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Ana Sanat Dalı Yayınları-2, İstanbul.
- Aşıcı, S.** (2009), “Kitap Dostu Bir Sultan: Fatih”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Barin, E.** (1974) “Past Auction - Celi Divanı Levha”, Erişim Tarihi: 28.08.2018, <http://www.artnet.com/artists/emin-barin/levha-NKR0pipYfmEiYYvbKt_07Q2>
- Becer, E.** (2005), *İletişim ve Grafik Tasarım*, Ankara: Dost Yayınları.
- Bektaş, D.** (2003). *Cumhuriyet’in İlk Döneminde Grafik Tasarım (1923-1943)*. *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bektaşoğlu, M.** (2009). *Anadolu’da Türk İslam Sanatı*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Biçer, H.** (2012). Hocaların Hocası Prof. Halis Biçer’le Ses Getirecek Söyleşi; “Grafik Eğitimi Almayan Sanatta Yeterlilik veya Yüksek Lisans Yapamaması Gerekir.”, Tüm Grafikerler Dayanışma Derneği, Erişim Tarihi: 28.08.2019, <<https://www.tgdd.org.tr/roportajlar/hocalarin-hocasi-prof-halis-bicerle-ses-getirecek-soylesi-grafik-egitimi-almayan-sanatta-yeterlilik-veya-yukseklisans-yapamamasi-gerekir.html>>
- Bilgin, H.** (1988). “Grafik Sanatlarda Üretim Teknikleri ve Çağdaş Teknoloji”, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 8, Ankara.

- Birol, İ.A.** (1997). “Geleneksel Sanatların Eğitimdeki Yeri ve Önemi”. *Türkiye’de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri*, s. 195-197.
- Birol, İ.A.** (2009), “Türk Tezhip Sanatında Desen”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Birol, İ.A. ve Derman, Ç.** (2001). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı.
- Brand Consultanta, S.** (2002). “Yeni Türkiye Logosu”, (28.01.2020), <<https://marka123.com/tag/logo/>>
- Budapeşte Uygulamalı Sanatlar Müzesi,** (1985). “*Sanat Dünyamız*”, Yapı Kredi Yayınları, Yıl:1985, Sayı:32, s.2.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F.** (2008). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (14. Baskı). Ankara: Pegem Yayınları.
- Canpolat, G.D.** (2012). “Mustafa Aslıer’in Sanatı ve Özgün Baskıresme Katkıları”, *Yüksek Lisans Tezi*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Ceran, S.** (2014). “Türk Grafik Sanatı Eğitimine Katkısı Açısından Grafik Sanatçısı Sait Maden’in Sanatı ve Düşünceleri Üzerine Bir Araştırma”. *Yüksek Lisans Tezi*, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Ceylan, H.** (2019). “İllüstrasyon”, Erişim Tarihi: 17.12.2019, <<https://www.blogger.com/profile/13460741195161748009>>
- Coca Cola,** (1885). 1885 Yılında John Pemberton’un Yardımcı ve Muhasebecisi Frank Mason Robinson tarafından tasarlanmıştır.
- Çakırtaş, A.** (2015). “Kitaba İşlenen Medeniyet; Türk Cilt Sanatı”, Erişim Tarihi: 21.01.2020, <<http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=715>>
- Çaparlar, Ö.C. ve Dönmez, A.** (2016). “Bilimsel Araştırma Nedir, Nasıl Yapılır?”. *Türk J Anaesthesiol Reanim*, 44, s.212-218.
- Çetintaş, V. ve Karagöz, B.** (2008). “Günümüzde Türk Tezhip ve Minyatür Sanatı Uygulamalarının Farklı Kültürlerle Karşılaştırılması”. *Gazi Üniversitesi I. Ulusal El Sanatları Sempozyumu Bildirileri*, s. 71-77.
- Çiçek Derman, F.** (2016). “Demironat, Muhsin (1907-1983) Tezhip Sanatkârı ve Tezhip Hocası”, Erişim Tarihi: 17.12.2019, <<https://islamansiklopedisi.org.tr/demironat-muhsin>>
- Çümen, N.** (2019). “Kahve Dünyası Ambalajı”, Erişim Tarihi: 22.01.2020, <<https://www.behance.net/e0cb1>>
- Demir, H.** (2010). “Geçmişten Günümüze Grafik Tasarımın İşlevi ve Başlıca Gelişim Evreleri”. *dergipark.gov.tr/28826*, İstanbul, s.60-61.
- Demiriz,** (2005), III. Murat Tuğrası, Erişim Tarihi: 22.12.2019, <<https://tezhipnedir.wordpress.com/category/tezhip/rumi/#jp-carousel-828>>
- Derman, F.Ç.** (2009), “Osmanlıda Klasik Dönem. Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566). Türk Tezhip Sanatının Muhteşem Çağı: 16. Yüzyıl”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Diario,** (2007). “Körüklü Murakka”, *El Pais Semanal*, Erişim Tarihi: 22.12.2019, <<https://tr.pinterest.com/pin/470555861047310680/>>
- Duran, G.** (2009), “18. Yüzyıl Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Ankara.

- Durur, S.** (2014). “Cumhuriyet Sonrası Logo ve Amblem”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı. Thy'nin 1961'de kullandığı amblem, Erişim Tarihi: 22.01.2020, <<https://docplayer.biz.tr/109022785-Gstanbul-arel-ungversgt-esg-sosyal-bglgmler-enstgtusu-grafik-tasarim-ana-sanat-dali-cumhurgyet-sonrasi-logo-ve-amblem-yuksek-lgsans-tezg.html>>
- Dündar, B.** (2005). “Matbaanın Bulunuşundan Bu Yana Batıda ve 1970 Sonrası Türkiye’de Grafik Tasarımda Tipografik Dil”. *Yüksek Lisans Tezi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ertel, M.** (1989). “Kültür Bakanlığı Amblemi”, Erişim Tarihi: 22.01.2020, <https://twitter.com/tr__grafik/status/1072134793649885184>
- Flashresim,** (2019). “Günümüze renklerinin önemi ve renklerin anlamları nelerdir?”, Erişim Tarihi: 17.12.2019. <<https://flashresim.com/blog/blog/gunumuze-renklerinin-onemi-ve-renklerin-anlamlari-nelerdir/>>
- Güler, A., Halıcioğlu, M.B. ve Taşgın, S.** (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Gülerce, E.** (2008). “Eğitim İçerikli Sosyal Sorumluluk Kampanyalarında Grafik Tasarım Sorunları”, *Yüksek Lisans Tezi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- İnan Düdükçü, F.** (2019). “İstanbul’u Dinleyen Hatai Hanım”, Erişim Tarihi: 22.01.2020, <<https://www.pictame.onl/hashtag/hatayi>>
- İrteş, S.** (2015). “Ord. Prof. Dr. A. Süheyl ÜNVER’in Tezyinatı”, <https://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=393>
- İslam ve İhsan,** (2020). “Osmanlı Tuğrası”, Erişim Tarihi: 16.01.2020, <<https://www.islamveihsan.com/osmanli-tugrasi.html>>
- İsmek,** (2019). “Rikkat Kunt Tezhibi -1385”, Erişim Tarihi: 21.12.2019, <<https://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=135>>
- İsmek,** (2019). “Zahriye Sayfası-Ord. Prof. Dr. A. Süheyl ÜNVER-1969”, Erişim Tarihi: 21.12.2019, <<https://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=393>>
- Kabacaoğlu, E.** (2004). “Emin Barın Hat Koleksiyonu”. *Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Kahraman, A.D. ve Durgutluoğlu, S.** (2019). “Rengin Afiş Katkısı ve Mengü Ertel”. *İdil, Sanat ve Dil Dergisi*, 56, s. 495-501.
- Karadaş, C.** (2008). “Tezhip Sanatı Örneklerinin İcrası ve Destekleme Projeleri”. *Gazi Üniversitesi I. Ulusal El Sanatları Sempozyum Bildirileri*, 271-279.
- Karasar, N.** (2006). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Kaya, D. ve Ünver, N.** (2009). “Süsleme Sanatı”, Erişim Tarihi: 20.01.2020, <<http://osmanlicadersnotlari.blogspot.com/2009/06/susleme-sanati-hazirlayanlar-dursun.html>>
- Keskiner, C.,** (2011). “*Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler-Hatai*”, s.76.
- Kılıfland,** (2018). “Samsung Galaxy A9 2018 Kılıf Antidrop Korumalı Desenli Resimli Osmanlı-Tuğra Kapak”, Erişim Tarihi: 22.01.2020, <<https://www.kilifland.com/samsung-galaxy-a9-2018-kilif-antidrop-korumali-desenli-resimli-osmanli-tugra-kapak-10058>>
- Kozak, M.** (2014). *Bilimsel Araştırma: Tasarım, Yazım ve Yayım Teknikleri*, İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Kurumsal Hediyeçi,** (2020). “Zeytinzen Ambalajı”, Erişim Tarihi: 15.01.2020, <<https://kurumsalhediyeçi.com/en/rumi-pattern-black-vase/817>>

- Küveli, G.** (2009), “Tezhip Sanatında Yenilik Arayışları: II. Bayezid Dönemi (1481-1512)”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Maden, S.** (1959). “Kitap Kitabevi Logosu”, Erişim Tarihi: 25.01.2020, <<http://evvel.org/sait-madenin-logolari>>
- Maden, S.** (1970). “Kitap Kapağı”, Erişim Tarihi: 25.01.2020, <https://www.photoshopmagazin.com/dergi/2006/10/turk_grafik_tasarim_kulturunun_mimar_i_sait_maden.html>
- Maden, S.** (1999). “Mevlana”, Kufi Yazı Çalışması, Erişim Tarihi: 25.01.2020, <<http://gmk.org.tr/uploads/news/file-14587601901431689485.pdf>>
- Maden, S.** (2010). “İstanbul'un 99 Yüzü / 99 Faces of Istanbul”, İstanbul: Tü yap.
- Mahir, B.** (2009), “Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslûbu”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- McDonald's**, (1960). Jim Schindler 1960'lerde Tasarlanmıştır.
- MEB**, (2012). “Grafik ve Fotoğraf”. *Türk Grafik Sanatı Tarihi*, Ankara.
- Mesera, G.** (2009), “Kanunî Sultan Süleyman'ın Sernakkaşı Karamemi”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Nergiz, A.** (2014). “Havayolu Şirketlerinin Logolarındaki Değişim”, (7 Eylül 2014), Erişim Tarihi: 22.01.2020, <<https://www.havayolu101.com/2014/09/07/havayolu-sirketlerinin-logolarindaki-degisim/>>
- Nike**, (1971). Phil Knight Tarafından 1971'de Tasarlanmıştır.
- Özcan, A.R.** (2009), *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Özdemir, M. ve Yetim, F.** (1997). “Günümüz Ekonomisinde Geleneksel El Sanatlarının Yeri ve Önemi”. *Türkiye'de El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri*, 191-194.
- Özen, M.E.** (2003), *Türk Tezhip Sanatı / Turkish Art Of Illumination*, Gözen Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Özkeçeci, İ. ve Özkeçeci, Ş.B.** (2007). *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul: Seçil.
- Özönder, H.** (2003). *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Sözlüğü*, Konya.
- Pictame**, (2020). “Hatayi”, Erişim Tarihi: 08.01.2020, <<https://www.pictame.onl/hashtag/hatayi>>
- Pinterest**, (2019). “Kalem İşi / Malakari”, yuum.org, Erişim Tarihi: 21.12.2019, <<https://tr.pinterest.com/pin/365987907195813922/?autologin=true>>
- Pinterest**, (2020). “Tezhibi Münevver Üçer, “Mülk Suresi”-2014”, Erişim Tarihi: 08.01.2020, <<https://tr.pinterest.com/pin/524739794063665727/>>.
- Progres**, (2020). “Borsa Restoran Amblemi”, Erişim Tarihi: 08.01.2020, <<http://www.proges.com.tr/referanslar.php>>.
- Sabancı Üniversitesi Müzesi**, (2019), “Koleksiyon Hakkında”, Erişim Tarihi: 21.12.2019, <http://muze.sabanciuniv.edu/tr/sayfa/koleksiyon-hakkında>
- Saffron Brand Consultanta**, (2002). “Yeni Türkiye Logosu”, Erişim Tarihi: 08.01.2020, <<https://marka123.com/tag/logo/>>
- Seçkinöz, M., Alpaslan, S., Komsuoğlu, Ş., İmer, A. ve Etike, S.** (1986). *Resim II Süsleme Resmî ve Süsleme Sanatları Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Subaşı, M.H.** (1991). *Aytaç, Hamit*. Cilt: 4, İstanbul: Diyanet İslam Ansiklopedisi.
- Tanıdı, Z.** (2002), *Kitap ve Tezhibi Osmanlı Uygurlığı 2*, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara.

- Tanırdı, Z.** (2009), “Başlangıcından Osmanlı’ya Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Tansuğ, S.** (2003). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Taşkale, F.** (2009), “20. Yüzyıl Tezhip Sanatı”, *Hat ve Tezhip Sanatı*, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Taşkale, F.** (2015), “Soruşturma/Şule Pamuk, Tezhip Sanatını Etkileyen Nedenler ve Yeni Akımlar”, *Klasik Sanatlar Yıllığı 2014*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- Taşova, N.K.** (2019). *Ders Notları*.
- Teber, D.** (2010). “Geleneksel Türk Sanatlarımızdan, Tezhip, Hat ve Minyatürün Çağdaş Türk Resmine Yansıması”. *Yüksek Lisans Tezi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, s.5.
- Temel Britannica**, (1992). *Temel Eğitim ve Kültür Ansiklopedisi 7*, Ana Yayıncılık, İstanbul.
- Topkapı Sarayı Müzesi**, (2001). *Osmanlı Dokuma Sanatı*, TEB Yayınları s.219.
- Topkapı Sarayı**, (1989). “İstanbul”, *Türkiye’imiz Kültür ve Sanat Dergisi*, Haziran 1989 Sayı:58 s.35.
- Tuğal, S.A.** (2018). *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Turgut, A.Y.** (2003), “18. yy. Tezhip Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler”, *Yüksek Lisans Tezi*, M.S.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uğur Derman, M.** (1982). “Hamid Aytac”, *Türk Hat Sanatının Şâheserleri*, İstanbul, s. 65-67, Erişim Tarihi: 08.01.2020, <<https://islamansiklopedisi.org.tr/aytac-hamit>>
- Unilever**, (1970). Miles Newlyn ve Wolff Olins Tarafından Tasarlanmıştır.
- Üçer, M.** (2006). “Tuğra Besleme”. Erişim Tarihi: 21.01.2020, <<https://tr.pinterest.com/pin/524739794063665727/>>
- Üçer, M.** (2014). “Mülk Suresi”, Erişim Tarihi: 21.01.2020, <<https://tr.pinterest.com/pin/524739794063665727/>>
- Üçer, M.** (2017), *Türk Sanatının Yapı Taşları*, Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları, Zonguldak.
- Wordpress**, (2014), “Avrupa Modasının Günlük Yaşam Etkileri”, *Levni’nin minyatüründe raks eden bir kadın*, 18. Yüzyılda Osmanlı, (6 Nisan 2014), Erişim Tarihi: 21.12.2019, <<https://18osmanli.wordpress.com/2014/04/>>
- Yargıcı Ambalaj**, (2019). “Bitkisel Ürünler Gıda Canva”, Erişim Tarihi: 21.12.2019, <<http://www.yargiciambalaj.com/urunler/bitkisel-urunler/yargici-ambalaj-gida-casvaa6/>>
- Yavuz, Ş.** (2008), “Süsleme Sanatlarında Rumi Motifi ve Tarihsel Gelişimi”, *Yüksek Lisans Tezi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Yıldırım, M.** (2012). “Anadolu Meslek Liseleri Grafik Bölümü Öğrencilerinin Eğitim Öğretim Durumları ve Eğitim Öğretimden Beklentileri”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 3 (5), s.162-182.
- Yılmaz, A.K.** (2004). *Türk Kitap Sanatları, Tabir ve İstılahları*. Damla Yayınevi, İstanbul.
- Yumak, H.** (2016). “Görsel Sanatlar Dersinde Tezhip Sanatının Batı Resim Sanatı Tekniğine Uygun Olarak Verilmesine İlişkin Örnek Bir Çalışma”. *Yüksek Lisans Tezi*, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.



ÖZGEÇMİŞ

Ad / Soyad: ZHILA MAHDAVI

Doğum Tarihi / Yeri: 20.01.1977 - IRAN

Eğitim: Yüksek Lisans Grafik Tasarımı

E-posta: jila.mah55@gmail.com

