

T.C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İbrahim Mustafa Vuslat Noyan GÜVEN

TÜRK EBRU SANATINDA ÇAĞDAŞ BİR TASARIM ÖĞESİ  
OLARAK ELİBELİNDE MOTİFİ

Danışman

Doç. Dr. Ömer ZAIMOĞLU

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Antalya, 2015

T.C.  
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İbrahim Mustafa Vuslat Noyan GÜVEN

TÜRK EBRU SANATINDA ÇAĞDAŞ BİR TASARIM ÖĞESİ  
OLARAK ELİBELİNDE MOTİFİ

Danışman

Doç. Dr. Ömer ZAIMOĞLU

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Antalya, 2015

Akdeniz Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

İ.M.V.Noyan GÜVEN'in bu çalışması, jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Doç.Dr. Ömer ZAIMOĞLU

Üye : Prof. Sadettin SARI

Üye : Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ

Üye : Doç. Dr. Lütfi KAPLANOĞLU

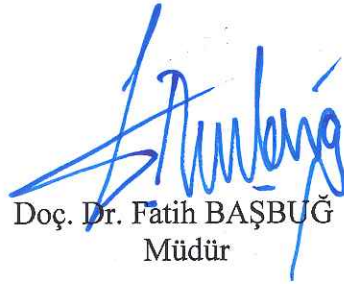
Üye : Doç.Dr. Serkan İLDEN

Tez Konusu : "Türk Ebru Sanatında Çağdaş Bir Tasarım Ögesi Olarak Elibelinde Motifi"

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 31/07/ 2015

Mezuniyet Tarihi : ....//..../2015

  
Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ  
Müdür

## İÇİNDEKİLER

RESİMLER LİSTESİ .....	iii
ÖZET .....	vi
SUMMARY .....	vii
ÖNSÖZ .....	viii
GİRİŞ .....	1
AMAÇ .....	3
YÖNTEM .....	3
BİRİNCİ BÖLÜM .....	5
<b>SANATTA YARATICILIK, SOYUTLAMA, STİLİZASYON, MOTİF VE KOMPOZİSYON KAVRAMLARI VE TÜRK EBRU SANATI</b> .....	5
1.1. Sanat Yapıtı, Yaratıcılık, Sanatsal Kurgu ve Tasarım Olgusu .....	5
1.2.Soyutlama, Stilizasyon, Motif ve Kompozisyon Kavramları .....	7
1.2.1.Soyutlama.....	7
1.2.1.Stilizasyon .....	7
1.3.Motif ve Kompozisyon Kavramları .....	8
1.4.Türk Ebru Sanatının Tarihçesi .....	9
1.5.Türk Ebru Tarihinde Bilinen Sanatçılar.....	13
1.5.1. Şebek Efendi .....	13
1.5.2. Hatib Efendi .....	13
1.5.3. Şeyh Sadık Efendi .....	13
1.5.4.Hezarfen Edhem Efendi .....	13
1.5.5. Necmeddin Okyay.....	14
1.5.6. Bekir Efendi .....	14
1.5.7.Sami Okyay .....	14
1.5.8.Sacid Okyay .....	14
1.5.9.Mustafa Düzgünman .....	14
1.5.10.Niyazi Sayın .....	15
1.6.Ebru Sanatında Kullanılan Malzemeler .....	15
1.6.Ebru Yapımında Kullanılan Yardımcı Malzemeler.....	20
1.7.Klasik Türk Ebru Çeşitleri .....	23
1.7.1.Battal Ebru.....	23
1.7.2.Gel-Git Ebru.....	24
1.7.3.Şal Ebru .....	25
1.7.4.Taraklı Ebru.....	26

1.7.5.Bülbül Yuvası.....	26
1.7.6.Âkkâseli Ebru.....	28
1.7.7.Hafif Ebru.....	29
1.7.8.Somaki Ebru.....	30
1.7.9. Hatip Ebrusu.....	31
1.7.10.Çiçekli Ebru.....	32
1.7.11.Neftli Ebru.....	33
1.7.12.Koltuk Ebrusu .....	34
1.7.13.Kılçıklı- Kumlu Ebru .....	34
<b>İKİNCİ BÖLÜM .....</b>	<b>36</b>
<b>TÜRK EBRU SANATINDA ÇAĞDAŞ BİR TASARIM ÖĞESİ OLARAK ELİBELİNDE MOTİFİ .....</b>	<b>36</b>
2.1.Türk Kültür Tarihinde Mitolojik ve İkonografik Olarak Umay Ana “ Elibelinde” (Ana Tanrıça Kültü).....	39
2.2. Kültürel-Sembolik Anlatım Ögesi Olarak Elibelinde “Umay Ana" Motifinin Süsleme- Dekoratif Anlatım Unsuru Olarak Kullanımı .....	48
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....</b>	<b>60</b>
<b>SANATSAL UYGULAMALAR .....</b>	<b>60</b>
3.1.Sanatsal Uygulamalar .....	64
<b>SONUÇ .....</b>	<b>104</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>108</b>
<b>İNTERNET KAYNAKLARI.....</b>	<b>112</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>113</b>

## RESİMLER LİSTESİ

1. Fotoğraf 1.1 Arifi' nin Topkapı sarayında bulunan Miladi 1441 ( H. 845) tarihli " Guy- i Cevgan" adlı eseri, sayfa 21b ve 22a .....	11
2. Fotoğraf 1.2 962 Hicri ( 1554) Mâlik-i Deylemî tarafından Gürcistan'da yazılmış Tâ'lik Kıt'a.....	12
3. Fotoğraf 1.3 Ebru Teknesi .....	16
4. Fotoğraf 1.4 Carrageenan.....	17
5.Fotoğraf 1.5 Lambda (İşlenmiş kullanıma hazır hali).....	17
6. Fotoğraf 1.6 Ana boya kapları.....	18
7. Fotoğraf 1.7 Ebru fiçaları .....	19
8. Fotoğraf 1.8 Çeşitli ölçülerde bizler.....	20
9.Fotoğraf 1.9 El Taşı (Deste-Seng).....	21
10.Fotoğraf 1.10 Tekne başında, kullanılan boya kapları.....	22
11.Fotoğraf 1.11 Çeşitli ebru tarakları.....	22
12.Fotoğraf 1.12 Battal Ebrular .....	23
13.Fotoğraf 1.13 Gel-Git Ebru.....	24
14. Fotoğraf 1.14 Şal Ebru.....	25
15. Fotoğraf 1.15 Taraklı Ebrular.....	26
16. Fotoğraf 1.16 Bülbül Yuvası Ebru.....	27
17. Fotoğraf 1.17 Âkkâseli Ebrular .....	28
18. Fotoğraf 1.18 Hafif Ebru.....	29
19. Fotoğraf 1.19 Somaki Ebru.....	30
20. Fotoğraf 1.20 Hatip Ebrusu.....	31
21. Fotoğraf 1.21 Çiçekli Ebrular.....	32
22. Fotoğraf 1.22 Neftli Ebrular.....	33
23.Fotoğraf 1.23 Kumlu Ebru.....	34
24. Fotoğraf 1.24 Kılçıklı Ebru.....	35
25. Fotoğraf 2.1 Lena kaya resimleri.....	37
26. Fotoğraf 2.2 Ana Tanrıça.....	41
27. Fotoğraf 2.3 Ana Tanrıça.....	42
28. Fotoğraf 2.4 Ana Tanrıça (Laussel Venüsü).....	43
29. Fotoğraf 2.5 Umay Ana (Kazakistan).....	44
30. Fotoğraf 2.6 Umay Ana.....	46
31. Fotoğraf 2.7 Umay Ana. Taraz (Cambul)/ Kastayev Devlet Sanatları Müzesi.....	47

<b>32. Fotoğraf 2.8</b> Kıpçak Türklerine ait Tanrıça Umay Ana (4-5. yy. Ukrayna).....	48
<b>33. Fotoğraf 2.9</b> Elibelinde Motifi (Patnos /Ağrı).....	49
<b>34. Fotoğraf 2.10</b> Nazarlık olarak kullanılan, keçeden yapılmış Umay tasviri.....	50
<b>35. Fotoğraf 2.11</b> Günümüz hediyelik keçe başlık uygulaması. Kazakistan Kızlar Pedagoji Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri bilimler fakültesi, Mesleki Eğitim Bölümü öğrenci çalışmaları.....	51
<b>36. Fotoğraf 2.12</b> Umay Ana, Kazakistan Kızlar Pedagoji Üniversitesi, üst fuayesi....	52
<b>37. Fotoğraf 2.13</b> Kazakistan Sığanak Şehrinde orcuk (teşi) yün eğiren bir kadın.....	52
<b>38. Fotoğraf 2.14</b> Günümüz dokuma örneği, Kazakistan.....	53
<b>39. Fotoğraf 2.15</b> Günümüz halı dokuma örneği, Kazakistan.....	53
<b>40. Fotoğraf 2.16</b> Günümüz kilim dokuma örneği, Kazakistan.....	54
<b>41. Fotoğraf 2.17</b> Günümüz keçe uygulaması, Kazakistan.....	55
<b>42. Fotoğraf 2.18</b> Gümüş süzgeç, Kazakistan.....	56
<b>43. Fotoğraf 2.19</b> Geleneksel Kazak kadın başlığı ( Gümüş), günümüz uygulaması, Kazakistan Kızlar Pedagoji Üniversitesi Müzesi.....	56
<b>44. Fotoğraf 2.20</b> Geleneksel Kazak kadın elbise tokası ( Gümüş), günümüz uygulaması, Kazakistan Kızlar Pedagoji Üniversitesi Müzesi .....	57
<b>45. Fotoğraf 2.21</b> Kilim/Eskişehir.....	58
<b>46. Fotoğraf 2.22</b> Halı /Kütahya.....	58
<b>47. Fotoğraf 2.23</b> Kilim /Konya.....	59
<b>48. Fotoğraf 2.24</b> Sumak /Hatay.....	59
<b>49. Fotoğraf 2.25</b> Kilim /Kars .....	60
<b>50. Fotoğraf 3.1</b> Göğsünde Hilal (Türk sembolü), Rahim üzerinde doğumu kutsayan eller, göbeğinde “KARE”, Şaman Türk Tengri sembolleriyle bir Güneş Ana, KOR-ANA, Koranya (Ukrayna) heykeli.....	62
<b>51. Fotoğraf 3.2</b> Kilim/ Kars.....	64
<b>52. Fotoğraf 3.3</b> Kilim/ Kars.....	64
<b>53. Fotoğraf 3.4</b> Kilim/ Sivas.....	64
<b>54. Fotoğraf 3.5</b> Kilim/ Gümüşhane.....	64
<b>55. Fotoğraf 3.6</b> Eser 1 .....	65
<b>56. Fotoğraf 3.7</b> Eser 2 .....	67
<b>57. Fotoğraf 3.8</b> Eser 3.....	69
<b>58. Fotoğraf 3.9</b> Eser 4.....	71
<b>59. Fotoğraf 3.10</b> Eser 5 .....	73

<b>60. Fotoğraf 3.11</b> Eser 6 .....	75
<b>61. Fotoğraf 3.12</b> Eser 7 .....	77
<b>62. Fotoğraf 3.13</b> Eser 8 .....	79
<b>63. Fotoğraf 3.14</b> Eser 9 .....	81
<b>64. Fotoğraf 3.15</b> Eser 10 .....	83
<b>65. Fotoğraf 3.16</b> Eser 11 .....	85
<b>66. Fotoğraf 3.17</b> Eser 12 .....	87
<b>67. Fotoğraf 3.18</b> Eser 13 .....	89
<b>68. Fotoğraf 3.19</b> Eser 14 .....	91
<b>69. Fotoğraf 3.20</b> Eser 15 .....	93
<b>70. Fotoğraf 3.21</b> Eser 16 .....	95
<b>71. Fotoğraf 3.22</b> Eser 17 .....	97
<b>72. Fotoğraf 3.23</b> Eser 18 .....	99
<b>73. Fotoğraf 3.24</b> Eser 19 .....	101
<b>74. Fotoğraf 3.25</b> Eser 20 .....	103
<b>75. Fotoğraf (Sonuç)</b> Pazırık kurganında bulunan keçe (detay) .....	106



## ÖZET

Türk kültür ve sanat yaşamı, içinde bulunduğu farklı coğrafyalar ve kültürel kimlikler ile bir iletişim içinde olmuş bununla birlikte binlerce yıldır sürdürdükleri kendi öz kültürel ve düşün dünyalarını varlık gösterdikleri tüm coğrafyalarda göstermiş ve buldukları yörelerin kültürlerini de özümseyerek daha zengin bir kültür ortaya koymuşlardır. Türklerin kültür ve inanç sistemleri içinde var olan olgu ve ritüellerin yer aldığı yeni kültürel yapıya uygun olarak dönüşmüş ve devamlılığını sürdürmüştür. Özellikle de *Atalar Kültü* ile biçimlenmiş Şamanist inanç sistemi içinde var olan çeşitli tanrılar, ongunlar ve ritüeller farklı isim, söylem ve mitlerle toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuştur Bu bağlamda Orta Asya Türk toplumlarının kültür ve sanatında karşılaşılan önemli etkenlerden biri de Umay Ana kültü/Ana Tanrıça Kültü'dür.

Türk sanatında “Elibelinde” motifi olarak isimlendirilen ve ortak biçimsel benzerlikler taşıyan bir sembolizmle görselleştirilen Umay Ana kültü mimaride, yapıların ahşap aksamlarında, seramik öğelerde çini uygulamalarında, diğer tezyini sanatlarda ve özellikle düz dokuma yaygılarda birçok farklı kompozisyonda hem detay hem de ana anlatım unsuru olarak kullanılmıştır.

“Türk Ebru Sanatında Çağdaş Bir Tasarım Ögesi Olarak Elibelinde Motifi” isimli Sanatta Yeterlik Tez çalışması Türk Kitap Sanatları içinde özel bir yere sahip olan Ebru Sanatı ile kültürel tarihimizde sürekliliğini çeşitli formsal değişiklik, ekleme ve çıkarmalara rağmen sürdüren *Elibelinde Motifi* 'nin modern dünyada ve çağdaş sanat süreci içerisinde kendine özgü bir anlatı dili ve tasarım ögesi olarak kullanılabileceğini göstermesi amacıyla ortaya konulmuştur.

Zira her biri farklı iki unsurun -Elibelinde Motifi'nin ve Ebru Sanatı'nın- Türk Kültür Tarihi içinde farklı amaçlara hizmet eden öğeler olmasına rağmen kültürel ve sanatsal devamlılığın içerisinde bir araya gelebileceği, farklı söylem ve düzenlemelerle bundan sonraki yapılacak sanatsal çalışmalara yol gösterebileceği, kültürel öğelerin zamanın yıpratıcı etkisi içerisinde yozlaşmasına ya da yok olmalarına göz yummak yerine yaşanan dönemin beğenilerinin de göz önünde bulundurularak sürekliliğinin sağlanabileceğinin gösterilmesi hedeflenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Geleneksel sanatlar, ebru, elibelinde, motif, tasarım.

## SUMMARY

The Turkish culture and the life of art has been closely knitted with various geographies and cultural identities which it is in, and besides this it has digested all the cultural values which it takes part and reflects a much more rich culture. The thoughts, rituals which are in the Turkish culture and believes, turn into new cultural area and continues on. Especially the Gods, spirits of Gods in the Saman Belief which was shaped by the patriarchial values have been the main tasks of various names, sayings and myths in the social life. In this respect the Main Mother Cult is the most common one in the Umay Mother Cult of the Middle East Turkish culture and art.

In the Turkish Art the so called ‘hands on hips’ motif has the same common features and physically symbolised by the Umay Mother Cult architect, in the wooden hand works, in ceramic items and in china, and in many decorative arts especially in wavings different compositions and sayings have been the main telling issues.

This Thesis titled: “A MODERN MOTIF CREATION “HAND ON HIPS” IN EBRU ART” has a unique place in the Turkish Book Covering and Turkish Marbling and the cultural formal addings and the ‘hands on hips’ motif has been focused on in the Modern World and the Modern Art with a different saying and decoration item.

In other words, ‘The ‘hands on hips’ motif’ and Turkish Marbling have been considered as the two different items that serve for different duties, and sayings; gather together and can aim to lead to different artistic studies with different perspectives, that have the problem of being on the agenda.

**Keywords:** Traditional arts, marbling, Hands on hips, motif, design.

## ÖNSÖZ

İnsanlık, toplumsal yaşamı öğrendiğinden beri biriktirmiş olduğu kültürel değerleriyle “millet” olma vasıflarını elde eder. Toplumlar, kültürel ve sanatsal birikimini başka milletlere kabul ettirdiği ölçüde medeniyet seviyesini öne çıkarmaya yönelik bir çaba içerisine girerler. Bu çabalarla önder-lider millet olma ve toplumsal yaşamı devam ettirme hedefini güderler.

Bu bağlamda, söz konusu tez çalışması kapsamında; Türk kültürü içerisinde kendine önemli yer edinmiş unsurlardan olan elibelinde motifi ile ebru sanatının, kültürel ve sanatsal yaratıcılık ilişkisi ortaya konmuş ve çağdaş bir anlayışla yeniden yorumlanmıştır.

Bu vesile ile; başta zamanını ve kaynaklarını kullanımına açan, değerli yorumları ile çalışmamın tamamlanmasında büyük katkı sağlayan, tez danışmanım değerli hocam Doç. Dr. Ömer ZAIMOĞLU’ na, yapmış olduğum çalışmaların biçimlendirilme ve yorumlanma aşamalarında yol gösteren Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ’ a, çalışma sürecinde yaşadığım olumsuzlukların giderilmesindeki çözümcü yaklaşımları ve bilimsel desteği ile katkı sağlayan Prof. Dr. Sadettin SARI hocama, kaynakça ve yöntem konusundaki katkıları için Doç. Serkan İLDEN ve Yrd. Doç. Ruhi KONAK’a, her zaman yanımda olarak bana destek veren Doç. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU, Öğr. Grv. Mevlüt KAPLANOĞLU ve Okt. Serhat GÜLEBENZER’e teşekkür ederim. Bununla birlikte fedakârlıklarıyla desteğini esirgemeyen sevgili eşim Doç. Dr. Fatma Mutlu GÜVEN’e, sevgili çocuklarıma, benim var olma sebebim sevgili babam Rahmetli Kemal GÜVEN’e, manevi destekleri için aileme ve her şeyden önce sayın hocam Rahmetli Doç. Dr. Tahsin PARLAK’a, bana büyük bir özveri ile Ebru Sanatı’ nı sevdiren ve ebru eğitimi veren Hayrettin YANGÖZ hocama, ayrıca ismini sayamadığım sayın hocalarım ve arkadaşlarıma sonsuz şükranlarımı sunarım.

İbrahim Mustafa Vuslat Noyan GÜVEN

Antalya, 2015

## GİRİŞ

Birbirinden farklı kültürel olgular, içinde buldukları coğrafya, inanış sistemleri (dini yaşam ve ritüeller), ticaret ya da savaş kaynaklı karşılıklı etkileşimlerle sürekli iletişim halinde olmaları, kültürlerin gelişmesinde ve sürekliliğini sağlayabilmesinde önemli etkenlerdir.

Bu düşünce üzerinden hareket edilecek olunursa Türk kültür ve sanat yaşamı da içinde bulunduğu farklı coğrafyalar ve kültürel kimlikler ile bir iletişim içinde olmuş ve binlerce yıldır sürdürdükleri kendi öz kültürel ve düşün dünyalarını, buldukları yörelerin kültürel edinimlerini de özümseyerek daha zengin bir kültür ortaya koymuşlardır.

Anadolu'ya göç eden Türkler, gelmiş oldukları bu coğrafyada yerleşik hayatlarını sürdüren halklarla bir araya gelmiş, bu durağan hayatın içerisinde yeni sosyal değerler edinmişlerdir. Bu değişim, var olan kültürel anlayışlarında birçok farklılıklar ortaya çıkarmış ve İslamiyet'in büyük topluluklar hâlinde kabul edilmesi ile Türk kültür tarihinde yeni ufuklar açılmasına neden olmuştur. İslamiyet'in kabulü ile başlayan ve mevcut kültürel yapının etkileşime uğraması ile biçimlenen düşün ve inanç sistemi, sanatsal üretimlerde hızla kendini belli etmiştir. İslam inanışında tasvir yasağı söyleminin de etkisiyle süsleme anlayışı ile beraber bitkisel ve geometrik öğeler barındıran kompozisyonlar ağırlıklı olarak belirlemeye başlamıştır.

Ancak her ne kadar tarihsel süreç kapsamında, içinde buldukları inanç sistemleri özellikle de İslamiyet'in Türk dilli halklarının sanatsal ve düşün dünyaları üzerinde önemli etkileri olduğu kabul edilse bile kültürel açıdan bakıldığında; örf, adet, anane ve folklorik yaşam üzerinde toptan terk etme veya reddetme gibi bir kopukluk olmamış, var olan kültürel olgular yeni kabullenilen olgular ile evrilip farklı bir boyut kazanmıştır. Özellikle de bezeme, süsleme veya biçimlendirme elemanı olarak tercih edilen formlar, desenler ya da sembolik ifadeler natüralist üsluptan soyut formlara dönüşmüş ve kültürel ya da sanatsal ifadelerle birlikte yaşamın içindeki yerini sürdürmüştür. Bir zamanlar gömü merasimleri için olmazsa olmazı kabul edilen kurganlar, türbe ve kümbetlere dönüşmüş, kam'ın yolculuğunda önemli bir olgu olan hayat ağacı, cami gibi çeşitli dinî yapıların süslemelerinde de göz önünde olmayı başarabilmiştir.

Böylelikle Türklerin kültür ve inanç sistemleri içinde var olan olgu ve ritüeller, içinde yer aldığı yeni kültürel yapıya uygun olarak dönüşmüş, devamlılığını sürdürmüştür. Özellikle de atalar kültü ile biçimlenmiş Şamanist inanç sistemi içinde var olan çeşitli tanrılar, ongunlar ve ritüeller farklı isim, söylem ve mitlerle toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Bu mitlerden birisi olan ve Türkistan coğrafyası Türk kültüründe kendine “Tanrının Hanımı” yerini edinen Umay Ana kültü diğer bir değişle “Ana Tanrıça Kültü” bu çalışmada biçimlendirme ve çıkış noktası olarak üzerinde durulacak temel kavram olacaktır.

Kültürel yaşam içindeki yerine bağlı olarak Umay Ana figürü, Türk dünyasındaki çeşitli dinî ve inanç sistemleriyle biçimlenmiş olup, kendisine atfedilen iyilik yapan, doğacak çocukları koruyan, kuş kılığına bürünebilen yani “don” değiştirebilen (farklı görünüme girebilen) yeryüzüne bereket dağıttığından yaşam ağacının sahibi ve çocukların koruyucusu vs. ile Anadolu ve Türkistan coğrafyası Türk süslemelerinde farklı görsel ve sembolik ifadelerle sıkça görülmekte olan bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle tekstil başta olmak üzere çeşitli etnografik ve sanatsal yaratılarda bezeme unsuru olarak tek başına veya başka stilize, soyut ya da natüralist biçimsel anlatımlarla kullanılan Umay Ana figürü, Anadolu’da üretilen tekstil ürünlerinde özellikle elibelinde diye adlandırılan sembolik bir figür olarak karşımıza çıkar. Keza Türkistan coğrafyası Türk kültürü içerisinde karşılaşılan tüm bezeme sanatlarında da kendini gösteren “Umay Ana” ve “Elibelinde” motifleri benzer anlam içermektedir.

## AMAÇ

“Türk Ebru Sanatında Çağdaş Bir Tasarım Ögesi Olarak Elibelinde Motifi” adlı bu Sanatta Yeterlik Tez çalışmasında; çoğunlukla tekstil başta olmak üzere farklı obje ve malzemeler kullanılarak üretilen sanatsal ve günlük kullanım eşyaları olan etnografik ürünlerde bereket ve koruyuculuk bağlamında bir bezeme ve biçimlendirme ögesi olarak karşımıza çıkan “Elibelinde” – “Umay Ana” motifinin bir tasarım ögesi olarak Ebru Sanatında çağdaş bir bakış açısıyla tekrar ele alınması amaçlanmıştır.

## YÖNTEM

Ebru sanatının kendine has biçim yaratma kaygısı içinde görülen bilinçli durumun yanı sıra yüzeyde oluşan görüntünün meydana gelmesinde etken tesadüf unsuru, onun her bir üretiminde ve kurgusunda tekrarlanamaz ve üniq (eşsiz) olabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu özelliği dolayısıyla sadece benzerinin yapılabileceği ancak asla reproduksiyonunun yapılamayacağı olgusu yapılacak çalışmaların da çıkış noktası olacaktır. Çalışma kapsamında çoğunlukla tekstil ürünlerde, kullanılan malzeme ve araçlar çerçevesinde biçimlenen, üretiminde amaçlanan sembolik anlatımına bağlı olarak çeşitli farklılıklarla kurgulanmış olan elibelinde motifi, geometrik düzenleme içinde ve soyut bir yaklaşımla tekrar yorumlanacaktır. Yapılan özgün yorumlamaların, sanatsal kaygılar gütmesine ve yapılan tasarıma hizmet edecek görsellikte kullanımına dikkat edilecektir.

Kolaj mantığı ile yapılan tasarımlarda, aynı eserin reproduksiyon tekrarı mümkün olmayan ebru çalışmalarının, kendine özgü üniq yapısına rağmen, çizgi, leke, biçim gibi görsel öğelerin tasarım kaygıları içinde örtüştürülmesi ve mümkün olan uygun anlatım dilinin oluşturulması sağlanacaktır. Bundan kaynaklı olarak yani sanatsal yaratının ortaya konulmasında önemli bir etken olan bilinçli durumun yapının bütününe yansıtılmasında, var olan kurgunun kesin olma durumuna karşın onun oluşturulmasında yararlanılan ebrunun tesadüflüğündeki zıtlık ile bütünleştirilen bir uyumun yakalanması çerçevesinde tasarımların ortaya konulabileceği gerçeği üzerinden hareket edilecektir.

Bu çalışmada; Türk Mitolojisinde önemli bir rol üslenen “Umay Ana” figürünün başta Türk Halı-Kilim Sanatı olmak üzere tüm Türk bezeme sanatlarında görülen “Elibelinde” motifinin çıkış noktası olduğu düşünülerek hem halı-kilimlerde görüldüğü gibi kullanılmış hem

de orijinal motiflerin yeniden yorumlanması ile özgün kompozisyonlar oluşturulmuştur. Çalışmalara kaynak olan motif biçimleri geçmişten edinilmiş örf/adet, gelenek/görenek sisteminde değerlendirilerek günümüz Türk kültür yapısı gözetilerek anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Bu düşünce çerçevesinden hareketle elibelinde motifi hem kendisine atfedilen sembolik anlamları hem de sahip olduğu grafiksel özelliğinden yola çıkılarak ebru tasarımı olarak tekrar irdelenmiştir. Temel bir formdan yola çıkılarak tarihi süreç içerisinde ve kültürel katkılarla biçimlenmiş olan elibelinde motifinin çeşitli geometrik biçimlere dönüşmüş olduğu görülür. Çalışma kapsamında bu farklı geometrik biçimselliğe sahip elibelinde motifleri, kolaj çalışması mantığında; fakat sanatsal kaygılar güdülerek ve ebrunun doğasında var olan tesadüflüğüne karşı zıtlık ögesi olarak bilinçli bir tutumla kurgusal tasarım ögesi yapılmıştır. Tasarımlarda renk, form, kapalı ve açık alanların birbirine oranı, baskın-egemen noktaların vurgulanması ve dengelenmesi, simetrik ve asimetrik dengelerin formun biçimselliğine uygun olarak kurgulanmasına özen gösterilmiştir. Tasarım yaparken yer yer, var olan form anlatım dilinin güçlendirilmesi ve görsel dengenin sağlanabilmesi amacıyla eksiltme ya da eklemelerle çeşitli değişimlere uğratılmıştır. Türkistan coğrafyası Türk süslemelerinde incelendiğinde bu etkilere bolca rastlamak mümkündür.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SANATTA YARATICILIK, SOYUTLAMA, STİLİZASYON, MOTİF VE KOMPOZİSYON KAVRAMLARI VE TÜRK EBRU SANATI

#### 1.1. Sanat Yapıtı, Yaratıcılık, Sanatsal Kurgu ve Tasarım Olgusu

Sanat yapıtı bir yaratmadır. Her yapıt toplumsal bir kökene bağıdır. Kendine özgü nitelikler bütünüdür. Yaratmanın olduğı yerde mutlak yenilik vardır. Sanat yapıtı özel bir çaba ve etkinlik sonucunda oluşur. Sanat yapıtı, doğada kendiliğinden varlık göstermiş biçimlerle aynı anlamı içermez. Buna göre sanat yapıtı tesadüfi olaylara dayalı değil, özel olarak ele alınmış mantıksal bir biçime sokulmuş olaylara dayanır (Ersoy, 2002, s.15).

Sanatçı ve yapıtı arasında olan diyalektik ilişki sanat yapıtını oluşturan öğelerde de bulunmaktadır. Yapıtı tümleyen elemanlar birbirlerine sıkı sıkıya bağıdır. Bu biçimler, sanatçısının imgelemi ve yorumlama yeteneğini farklı bir anlayışla sunması ile nitelik kazanır. Ancak sanatın ve dolayısıyla sanat yapıtının ortaya konulmasında ve değerlendirilmesinde farklı görüşlerin ve yaklaşımların da ortaya konulduğu bir gerçektir.

Yansıtmacı bir görüş olan *toplumcu gerçeklik*, toplumcu, toplumsal gerçekliği yansıtan bir yapıtın sanat yapıtı olabileceğini öne sürer. Sanat eserine yansıtma görevini yükleyenler, yapıtın dış dünyanın, yaşamın, insanın, toplumun aynası olmasını önemli bir özellik olarak kabul etmişlerdir. Söz konusu durumdan dolayı sanatçının bireyselliği, iç dünyası, sosyal hareketliliği üzerinde durmamışlardır. Sanat yapıtının ne olduğu konusunu irdeleyen *anlatımcılığa* göre ise sanat yapıtı fiziksel bir oluştan çok üretenin zihninde, ruhunda nükseden, bir yaratıdır. Bir başka deyişle bir yapıtın sanat yapıtı olabilmesi için, sanatçının duygularını dile getirerek aktarabilmesi ile mümkün olur. Sanatçı bir takım duygularla bezenmiş izlenimleri alımlayıp bunları dışa söz, ses, renk ve biçimlerle vermeye çalışır. Bütün bunlar sanatçının ruhunda olur. Bundan dolayı da varlık haline dönüşmüş öğeler sanat yapıtı değildir; tüm süreci düşünsel boyuta hazırlayan, sunan kişinin düşünceleridir. Sanat yapıtı konusunda üçüncü görüş ise yapıtla *alımlayıcı* (suje, izleyici, okur) arasındaki ilişki üzerinde duran görüştür. Söz konusu yapıtın sanat eseri olması alımlayıcıya sunduğı etkiye bağıdır. Bu etkiye “*duygusal etki kuramı*” denir. Bu kurama göre sanat yapıtı alımlayıcıya zevk veya estetik haz vermelidir. Estetik değer yapıtta değil uyandırdığı hazda bulunur. Son olarak *biçimci* görüşe göre ise sanat yapıtının değeri kendi yapısında, kendi unsurları arasında sağlanan düzendedir. Yani sanat yapıtı yaratılmış olan şeydir ve onu sanat yapıtı yapan durum, kendi yapısında tamamen kendine



özgü bir takım özelliklerde bulunur. Bu da kendi özel formu, kurgusal düzenidir (Dinçer, 2002, s.111-112).

Yaratıcılık çok eski zamanlardan beri doğüstü insanlara özel tanrı vergisi/ödülü olarak benimsenmiş, daha çok “güzel sanatlar alanında yaratıcılık” olarak kullanılmıştır. Günümüzde hemen tüm bireyde görülebilen ve sosyal hayatın tamamında bir şeyi yapabilme gücü, gündelik yaşamdan bilimsel çalışmalara kadar kapsamlı bir alanı içine alarak sürekli gelişen olaylar ve hareketler bütünü ve davranış biçimidir (San, 1979, s. 117).

Yaratıcılık kavramıyla, bireyin sıkışıp kaldığı dar kalıplardan kurtulması veya farklı olması kastedilir. Yaratıcılık, eleştirel bir bakış açısıyla yeni önermeler sunmaktır. Önceden birbirleriyle ilişkilendirilmemiş nesnelere veya düşüncelerin ilişkilendirilmesidir. Bilinenden ve alışkanlık kazanmış durumlarından farklı, özgün, problemleri görmek ve yeni çözüm süreçleri geliştirerek yeni sonuçlar çıkarmaktır (Emir ve Bahar, 2003, s.91-92; Saban, 2000, s.87). Sıradan durumların ve görünümünün sanatçı tarafından yeni bir gerçekliğe bürünmesidir. Bu dönüşüm, sanatçının içinde bulunduğu yaşamın tüm sezgisel edinimlerini özelleştirip yine kendine has bir dil yardımı ile somut bir nesneye yüklemesidir.

Yaratıcı insan yeniyi ararken farklı alanları irdeler, gözlemler yapar, yeni kestirimler ve çıkarımlar yapar. Akıcı, özgün ve esnek düşünebilme gücü yaratıcı bireyi belirler. Diğer bir deyişle yaratıcı düşünebilen birey aynı konuda farklı çözümler sunabilmeyi amaç edinir; fakat analitik düşünen birey ise mutlak doğru sonucun peşine düşer (Emir ve Bahar, 2003, s.92).

Kısaca sanatta yaratıcılık; sanatın kullandığı ifade biçimlerini özümseyerek, varılmak istenen sonuç bağlamında kurgulayabilmekle gerçekleşir (Odabaşı, 2006, s.17).

Sanatsal kurgu, sanat eserinin yaratım sürecindeki aşılması gereken en önemli durumu ifade eder. Kurgunun ilk aşamasında öz belirlenmelidir. Tüm sanatsal kurgular biçim ve öz ilişkisini sunar ve temelde biçim, özün yansımasıdır. Öz ve biçimin karşıtlığı öznel ile nesnelin genel karşıtlığına bağlıdır (Ersoy, 2002, s.134 ). Fakat bu sıkı ilişki kimi zaman zedelenir ve bu durumda ortaya konan yapı süreçle beraber bütünü geçersiz kılar.

Tasarım; zihinde kurmak, niyet etmek, kastetmek, plan yapmak, düzenlemek, icat etmek, yaratmak gibi kelimelerle ifadesini bulmaktadır. Tasarım, bireysel algı ile kavramı birleştirme aracıdır. Nesnel gerçeklik ile doğrudan ilişkisi bulunmaz ve bilgi edinebilme ögesidir. Bu bağlamda önemli özelliklere dikkat çekerek algılamayı güçlendirip kanaat

oluşturur. Ayrıca duyumsal tasarım ile ussal tasarım birbirleriyle sürekli ilişki içerisinde olup iç içedir. Gerçek bilgi ise böylelikle oluşur (Odabaşı, 2006s.17-18).

Sanatsal tasarım aşaması, sanatsal yaratıcılık ile aynı durumu ifade eder. Bu süreçte sanatçı, taslakları ve eserin otaya çıkış sürecini kurgular. Öz probleminin metafizik bir forma dönüşmesi hareketin başlangıcını ortaya çıkarır. Bu çıkış, zaman ve mekân bağlamında süregelen geçmiş edinimlerin, ayrıcalıklı irdelenmesiyle özgün bir eserin ortaya çıkmasına neden olan imgesel sonuçtur.

## **1.2.Soyutlama, Stilizasyon, Motif ve Kompozisyon Kavramları**

### **1.2.1.Soyutlama**

Soyut, var olanın zıttı durumunda olması bağlamında aslında var olmayan demektir. Temelde soyutlama edinime ( bilgiye) dayanır. Süje var olan özellikleri ile belirli bir süreçte deneyimler ve nesnel gerçekliğe ulaşır. Bu doyum, süjeyi üretken kılar ve edinimlerini nesnelere dönüştürürken bir başka deyişle kültürünü ortaya koyarken, soyutlama yöntemine başvurur. Bu durum süjenin nesnel gerçekliği, edinimleriyle yeniden yorumlayarak yansıtma biçimidir.

Bir nesnenin temel özelliklerinin ya da bu özellikler arasındaki bağıntıların düşüncelerle yalıtıldığı bir bilme biçimidir (Frolov, 1991, s.443). Bilginin elde edilmesi sürecinin en olgun aşamasında soyut kavramlar elde etmek için yapılır, gerçekte ayrılmayı düşüncede ayırmaktır. Somut bilgiler sadece biçimsel ve dış gerçeği sunarken, öze dair bilgiyi veren soyutlardır. Soyutlama, bir anlamda yeniden somuta ulaşmak ve somut bilginin tüm parçaları arasında olan ilişkilerini tümüyle kavramak için kullanılan bir yöntem ve araçtır (Hançerlioğlu, 1976, s.147-148).

### **1.2.1.Stilizasyon**

Stilizasyon, öz edinimlerle objeyi ayrıntılarından arındırarak şematik bir biçime dönüştürme işlemidir. Nesne, karakter yapısı bozulmadan ayırt edilebilir özellikleri korunarak aslını yansıtan yeni bir biçime dönüşür. Bu değişim süjenin edinimleri ile mekân-zaman bağlamında gerçekleşir ve ortaya çıkan yeni form sanatçısını veya belirli bir kültür dönemini yansıtır.

Stil ve stilizasyon farklı kavramlardır. Stil sanatçının özü, duyusu, söylemi veya çiziş farklılığıdır. Stilizasyon genel anlamda dekoratif bir karaktere sahip olup, doğanın bezeyici ve şematik kalıplar sokularak, ritmik biçimlere bürünmesidir. Tabiatla biçimi olan nesnenin, karakterine bağlı kalarak, güdülen amaca uygun yalın bir forma dönüştürülmesidir. Söz konusu

biçim sanatçının edinimlerine göre yeni bir ifade biçimine dönüşmüş ve değer kazanmış olur. Stilizasyona konu olan varlık, duyarlı bir gözlem sonucunda sanatçının edindiği süje ile rutin özelliklerini (karakterini) bozmadan girinti ve çıkıntıları çizgisel niteliğe dönüştürülerek yeni bir forma dönüşür (<http://teknikbilimlermyo.istanbul.edu.tr>).

### **1.3.Motif ve Kompozisyon Kavramları**

Motif, bir araya gelerek bir bezeme işini oluşturan ve tekil olarak da birer birlik olan öğelerden (sembollerden) her biridir (<http://www.tdk.gov.tr>). Güzel sanatların her kolunda kompozisyonun özünde bulunan öğe... Tezyinata süs olarak kullanılan ayrı ayrı formlara verilen genel ad (Turani, 1975, s.93).

Gelenekli sanatlarda motifin oluşmasını sağlayan faktörlerin başında toplumca kabul edilmiş sosyo-kültürel yapının temel olguları yer alır. Bunlar ortak yaşam anlayışları, halk inanmaları, ortak beğeniler ve dinsel inanışlardır. Birden fazla motifin bir araya gelmesi ile oluşturulan kompozisyonlar, bezenecek satıh yüzeyinde süsleme kavramını doğurur. Süslemelerde kullanılan motifler, sadece bezeme (yüzeyin hoş görünmesi için yapılan işlem) amaçlı olacağı gibi anlamlı bir ifade biçimi olarak da kullanılabilir.

Motif ve kompozisyonun işlevi, biçimsel çağrışımlarını kendi simgeselliğinde birleştirerek, varlık gösterdiği nesneye eklemek, ona manevi derinlik ve öz kazandırmak; yani o nesneyi kimlikli kılmaktır (Mülayim, 1998, s.219).

Kompozisyon; Latince “compozisio” kelimesinden türemiş, öğelerin belirli düzen ve kurallar içerisinde birleşerek sanat yapıtı oluşturmaya denir. (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007, s.123).

Kompozisyon kurgulama durumu bütün sanat dalları için önemlidir ve eserin temel unsurunu oluşturur. Bu anlamda kompozisyon, plastik sanatların kullandığı nokta, çizgi, ışık, gölge, kütle ve renk gibi tasarım öğelerini yöneten ve estetik olarak anlam yükleyen bir güçtür. Farklı parçaların, nesnelerin ve öğelerin belirli bir düzen içerisinde bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan oluşum süreci bir kompozisyon düşüncesidir (Mülayim, 1994, s.72). Söz konusu sürecin önemli etkenleri, sanatçının yaşadığı sosyo-kültürel dönem, duygusal-görsel algısı ve ideolojisidir.

Kompozisyon temel olarak iki farklı düzende incelenir. Klasik ya da kapalı kompozisyon düzeninde, konu eserin uygulandığı yüzeyin merkezinde veya merkez çevresinde gelişir. Eseri oluşturan öğeler belirli boşluklar yaratılarak sınırlandırılmış kısma yerleştirilir.

Boşluktaki amaç sınırlı bölgenin herhangi bir öge ile kesişmesini engellemektir. Bu belirleyicilik, bakış noktasını ve açısını belirlememize yardımcı olur. Fakat sanatçı eserinde anlatmak istediğinin tamamını izleyiciye sunmuş olur ve izleyicinin kavrayacağı her şeyi açık şekilde almış olur. Modern veya açık kompozisyonda ise konunun bir kısmı, eserin tamamına dağıtılarak süreklilik kazandırılır. Konu ya da motif düzeni devamlık anlayışı ile izleyicinin kendi düşünselliğinde devam ettirilir. Başka bir deyişle asıl ve tam olan kompozisyonun bir kesitini esere yansıtır, devamında izleyicinin kendi düşünselliğinde kompozisyonu tamamlaması amaçlanır. Bir anlamda eser analizine sanatçısı ile beraber izleyicide katılmış olur.

#### 1.4. Türk Ebru Sanatının Tarihçesi

Ebru; yoğunluğu geven otunun öz suyundan elde edilen kitre, keten tohumu, salep, ayva çekirdeği, hilbe (boytohumu) veya denizkadayıfı bitkisi (carrageenan) (Derman, 1977, s.11) ile kıvamı arttırılmış su üzerine sonsuz renk çeşitliliğinin oluşturduğu bir ahenktir.

Ebru sanatı, sanatçısına estetik hazın tüm merhalelerini tattırarak ebru teknesine sıkışıp kalan kendi evreninin tüm olumluluklarını ve olumsuzluklarını, kendine özgü süreklilik arz eden dinamik tekniği ile sanatçısının sınırsızlığını ispat etme gayreti içerisindedir. Ebru, diğer klasik Türk kitap sanatları (tezhip, hat) ile murakka<sup>1</sup> kenarlarında, kitap ciltlerinde ve eserlerin uygun görülen bütün kısımlarında tamamlayıcı süsleme unsuru olarak kullanılmış fakat günümüzde kendine özgü kompozisyon düzenlemeleri ile başlı başına sanat eseri olarak kabul edilip sanatseverlerin beğenisine sunulmuştur.

“İslâm bezeme sanatlarının hazırlanış tekniği itibariyle en cazibi ve süratli netice alınan olan ebruculuğun menşei hakkında kesin bir hükme varmak mümkün değildir. VIII. asırdan itibaren Çin’de liu sha shien, XII. asırdan itibaren Japonya’da suminagashi adıyla benzer teknikler kullanılarak yapılan birtakım çalışmaların mevcudiyeti, daha sonraki asırlarda Çağatay Türkçesi’nde ebre ismiyle Türkistan’da ortaya çıkan bu sanatın tarihî gelişimi hakkında müphem de olsa bir fikir vermektedir. Türkistan’dan en geç XVI. asır başlarında İpek yolunu takiben İran’a geçişinde ebrî olarak adlandırılan bu sanatın gerçekten bulut kümelerine benzer şekiller taşıması, buluta nisbet ifade eden bu Farsça ismi doğrulamaktadır. Osmanlı ülkesinde de revaç bulan aynı isim, son yüzyılda Türkçe’

---

<sup>1</sup>**Murakka:** Kıt’aların bir araya getirilmesiyle hazırlanan albüm anlamındadır. Saray nakkaşhanelerinde muhtemelen yazma olarak toparlanamayıp tek kalan sayfalar veya dağılmış eski yazmaların eldeki sayfaları bir araya getirilerek albümler oluşturulmuştur. Aynı boyda kesilerek mukavva üzerine yapıştırılmış, çevrelerine ince bir deri veya kumaş geçirilmiş ve tezhiplenmiş bu sayfaların korunması ve derli toplu hale gelmesi sağlanmıştır. Bir derleme özelliğindeki bu albümlerde farklı dönemlere ait yazıları, resimleri veya bezeme örneklerini bir arada görmek mümkündür. ( Özkeçeci ve Özkeçeci, 2007,s.170-171 ).

de ebruya (ebrû) dönüşmüştür. Galat olmakla beraber, kaşa benzer şekiller de ihtiva ettiğinden, bu sanatın Farsça'da "kaş" mânasına gelen ebrû kelimesiyle adlandırılması aykırı düşmemektedir" (Derman, 1994, s.80-82).

Kâğıt üzerinde mermerdekine benzer damarlar görüldüğü için, Avrupa'da ebru kâğıdına mermer kâğıdı anlamına gelen "papier marbré, marmor papier, marbled paper v.b." isimler vermişlerdir. Arap dünyası ise damarlı kâğıt yani "varaku'l mücezza" olarak tanımıştır (Derman,1977, s.8).

Türk Süsleme Sanatlarında "güzel" olgusu içerisinde varlık kazanarak gelişimini sürdüren ve önemli bir sanat dalı olan ebruculuğun, başlangıcı hakkında kesin bir bilgi yoktur. Bununla birlikte eski tarihli kitapların cilt kapaklarının içlerinde yan kâğıdı olarak ebru kullanılmış olmasına rağmen, söz konusu eserin ilerleyen süreçte bakımı ve onarımı sırasında yeni üretilmiş bir ebrunun kullanılmış olabileceği ihtimali, yazma eserin ortaya konulduğu tarih ile eser içinde karşılaşılan ebrunun yapım tarihinin çakıştırılması, eşleştirilmesini olanaksız kılabilirdiği gibi tarihlendirme doğruluğunu da ortadan kaldırır. Bu anlamda bir ebrunun yapım tarihi hakkında kesin hüküm vermemiz için ancak ebru üzerine tarih atılarak yazı yazılmış olması kabul edilebilir.

Bu anlamda tarihlenebilen en eski ebrular arasında, Arifi'nin Topkapı sarayında bulunan 1539 tarihli "Guy-i Çevgan" adlı eserindeki (1.Fotoğraf 1.1) tüm sayfaların kenarları ebru olması önemlidir (Başar, Tiryaki, 2006, s,1). Diğer bir eser ise Uğur Derman koleksiyonunda bulunan Mâlik-i Deylemî ye ait Ta'lik kıt'anın yazıldığı (2.Fotoğraf 1.2) 1554 tarihli ebrulu kâğıttır. Bu durumda üzerinde yazılmış yazıların tarihleri olması söz konusu ebruların yapım tarihleri hakkında bilgi verebilir olabilmesi açısından önemlidir. Söz konusu ebrular üzerine yazı yazmak için kullanılan hafif ebrulardır. Kaldı ki ebru teknikleri içerisinde kabul edilen ve yazı yazma amacına yönelik hafif ebru yapımın çözümlenmesi söz konusu dönem şartları değerlendirildiğinde kısa süreli bir aşama olamayacağı gerçeğini de ortaya koyar. Bu şartlar altında ebru sanatının başlangıcı konusunda en azından XV. Yüzyıla kadar inilmesi gerekmektedir. Mehmet Ali Kağıtçı'nın kaleme aldığı ve İsviçre'de yayınlanan "Palette" dergisinde (1969, No: 30, s.19) Türk Ebru Sanatı'nı tanıtıcı makalede 1447 tarihli bir yazının Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunduğu bahsetmiş ancak tespit edilememiştir (Derman, 1977, s.7).

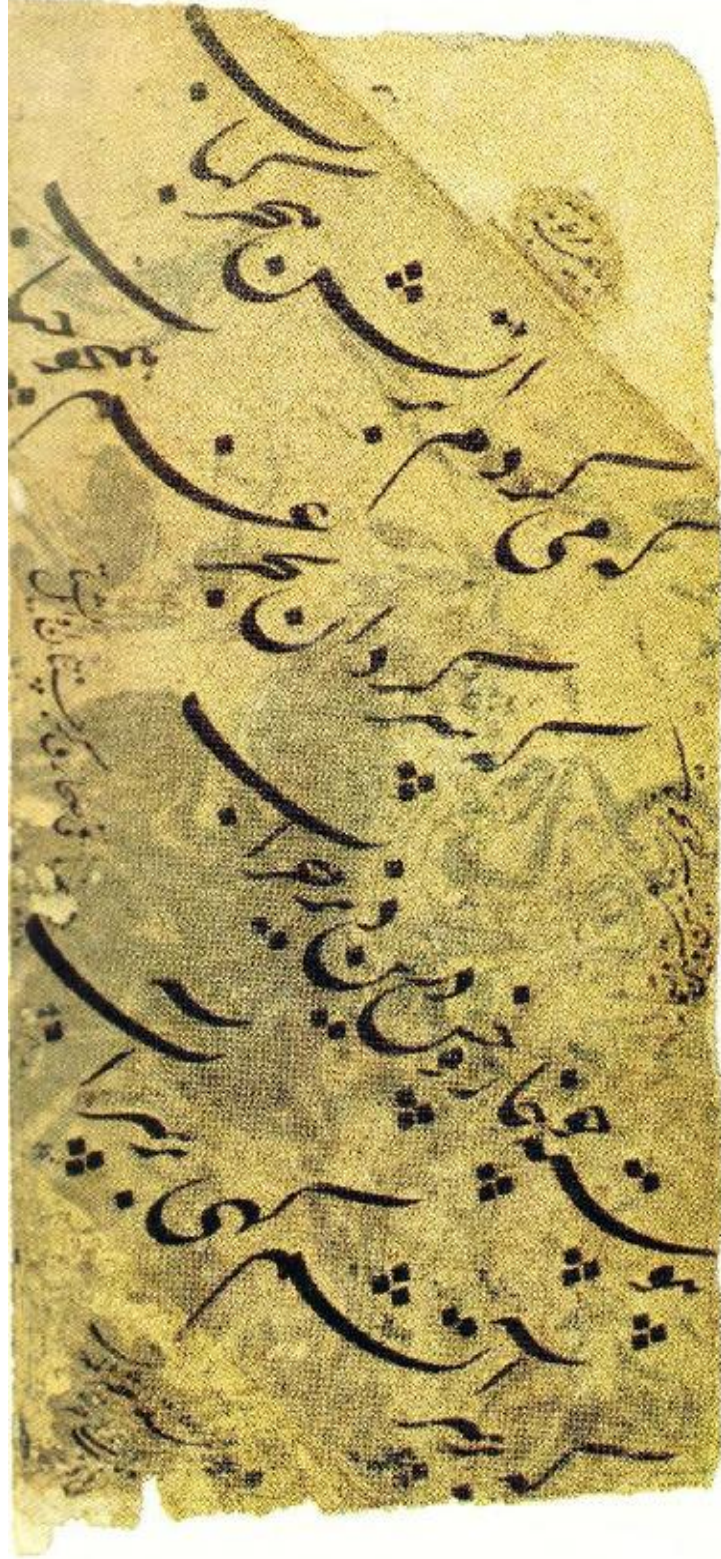
1608 yılında yazılmış olan "Tertib-i Risale-i Ebrî" adlı eserde ebru sanatına dair bilgiler, kâğıt boyama ve âhârlama bilgileri verilmiştir (Derman, 1977, s.26).

Söz konusu eserin varlığı, Ebru sanatının 1608 tarihinden çok daha önceki zaman dilimine tarihlendirilmesi, teknik alt yapısı ve uygulama sorunlarına bilinenden farklı bir bakış açısı sağlaması bağlamında oldukça önemlidir.



**1. Fotoğraf 1.1** Arifi'nin Topkapı sarayında bulunan Miladi 1441 (H. 845) tarihli " Guy-i Cevgan" adlı eseri, sayfa 21b ve 22a. (Barutçugil, 2007, s. 27).

XVI ve XVII. yüzyılları arasında Avrupalı seyyahların ilgi odağı olan İstanbul'da ebrulu kâğıtların keşfi ve "Türk kâğıdı", "Türk mermer kâğıdı" diye tanınan ebrulu kâğıtları, ebru ile ciltlenmiş kitap ve defterleri tüm Avrupa'ya götürmeleri ile "Türk Ebru Sanatı" en parlak dönemini yaşatmıştır. XVII. yüzyıldan sonra, matbaanın bulunuşu, ciltçiliği ve ebru sanatını zora sokmuş, üzerlerindeki ilgi eksilmiş ve gerilemelerine neden olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) ebru sanatının ders olarak verilmesi önemli gelişme kabul edilir. Necmeddin Okyay, 1948'e kadar Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ebru hocalığı yapmış ve sanat dünyasına katkıda bulunmuştur (Erdinç, 2011, s.56).



**2. Fotoğraf 1.** 2 962 Hicri (554) Mâlik-i Deylemî tarafından Gürcistan'da yazılmış Tâ'lik Kıt'a.  
(Derman, 1977, s.6).

## **1.5.Türk Ebru Tarihinde Bilinen Sanatçılar**

### **1.5.1. Şebek Efendi**

Adı bilinen en eski ebrucu Şebek Efendi'dir. 1608 yılında yazılmış olan Tertîb-i Risale-i Ebri' isimli eserin 3a sayfasında kendisinden "Allah ona rahmet etsin" duası ile bahsedildiği için ölüm tarihin söz konusu tarihten daha önce olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu eserde aynı yerde "nüsha-i şebek" sözünden de kendisinin bilinmeyen bir eseri olduğu anlaşılmaktadır (Dere, 2011, s.29).

### **1.5.2. Hatib Efendi**

Ayasofya Camii'nin hatibi olduğu için Ayasofya hatibi veya sadece Hatip diye tanınmıştır. Doğum tarihi bilinmemektedir. Eserleri renklerinden ve üslubundan hemen tanındığı gibi "Hatip Ebrusu" diye anılan ebru tarzını da Türk Ebru Sanatına kazandırmıştır (Derman, 1977, s.30-32 ). Sultan III. Ahmed döneminde hat eserlerin yenilenme ve koruma çalışması başlatmış ve kendisi tarafından yapılan ebruları bu çalışma esnasında yazı levhalarının pervaz kısımlarında kullanmıştır. 1773 yılının nisan ayında Hocapaşa' da ki evinde çıkan yangın esnasında, eserlerini kurtarmak isterken yanarak vefat etmiştir (Dere, 2011, s.29).

### **1.5.3. Şeyh Sadık Efendi**

Üsküdar Sultantepeci'nde Özbekler Dergâhı şeyhliğinde bulunmuş olan Sadık Efendi'nin hayatı hakkında fazla bir bilgi yoktur. Ebruculuğu Buhara'da olduğu dönemde öğrenmiş ve oğulları Edhem ve Nafiz efendiler de öğretmiştir. 11 Temmuz 1846 yılında vefat etmiştir (Derman, 1977, s.32 ).

### **1.5.4.Hezarfen Edhem Efendi**

1829 yılında Özbekler Tekkesi'nde doğmuştur. Üsküdar Özbekler Dergâhı Şeyhi İbrahim Edhem Efendi geçen yüzyılın en tanınmış ebrucularındandır. Türk, Arap, Fars ve Çağatay dillerini şiir yazacak kadar iyi bilmektedir, Çarşambalı Arif Bey'den Ta'lik hattını öğrenmiş ve icazet almıştır. Doğramacılık, marangozluk, oymacılık, hakkâklık, mühürçülük, dökmecilik, tornacılık, demircilik, tesviyecilik, makinecilik, matbaacılık, dokumacılık, mimarlık gibi alanlarda da bilgi sahibidir. Bu özelliklerinden dolayı hezarfen (bin sanat sahibi) lakabıyla anılmaktadır. Edhem Efendi yaptığı ebruları tekkenin ihtiyaçlarını karşılamak için Beyazıt'taki kâğıtçılar çarşısında sattırır (Derman, 1977, s.33-34 ). Edhem Efendi'nin özellikle demir oksit içeren kırmızı, sarı, lek (Vişne Çürüğü) renklerinin üzerine lahor çividine kattığı nefli serpme battalları ile tanınırdı (Dere, 2011, s.29). İbrahim Edhem Efendi 1904 tarihinde vefat etmiştir.



### **1.5.5. Necmeddin Okyay**

Hafız Necmeddin Okyay, mürekkepçilik, hattatlık, okçuluk, gülcülük, eski tarz mücellitlik, aharcılık vb. birçok uğraşının yanında ebruculuğu da meslek edinmiştir. Bu yüzden üstadı Edhem Efendi gibi hezarfen lakabıyla anılmıştır (Derman, 1977, s.40-47). Ebru Sanatında daha önceleri denenmiş çiçekleri yeniden, zor bir süreçle betimlemiş ve çiçekli ebru uygulamalarının gelişmesinde önemli bir başlangıç sağlamıştır. Kaldı ki günümüzde çiçekli ebrular genel olarak kendisinin ismiyle “Necmeddin Ebru” olarak adlandırılmaktadır.

### **1.5.6. Bekir Efendi**

XX. yüzyıl başlarında Beyazıt'taki Kâğıtçılar Çarşısı'nda yapıp sattığı battal ebrularından tanıdığımız Bekir Efendi, aynı zamanda eski tarz is mürekkebi yapmaktadır. Hayatı hakkında detaylı bilgimiz yoktur. Ebruculuğu kimden öğrendiği de belli değildir. O devirde resmi dairelerde kullanılan defterlerin üzerine geçirilen alikurna<sup>2</sup> denilen sağlam Avrupa kâğıdı ile yapılmış olan ebrular Bekir Efendi'nin çalışmalarıdır (Derman, 1977, s.48).

### **1.5.7.Sami Okyay**

Sami Bey 1910'da Üsküdar'da doğmuş, Necmeddin Okyay'ın ortanca oğludur. Bu sanatı babasından öğrenerek kaliteli eserler vermiştir. Aynı zamanda ince bir tezhib, hak (oyma), lake (ruga) ve şemse tarzı cilt sanatçısıdır. 12 Haziran 1933 yılında vefat etmiştir (Derman, 1977, s.48).

### **1.5.8.Sacid Okyay**

Sacid Okyay 1915' da Üsküdar'da doğmuş, Necmeddin Okyay'ın küçük oğludur. 1936-1973 yılları arasında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde, ebruculuk ve eski tarz cilt hocası olarak çalışmış ve başarılı eserler vermiştir (Derman, 1977, s.48).

### **1.5.9.Mustafa Düzgünman**

İstanbul Üsküdar'da Sultan Tepe'de Şubat 1920'de doğdu. 1938 yılında, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Türk Tezyîni Sanatları Bölümü'ne Necmeddin Okyay tarafından öğrenci olarak kaydedildi. Eğitim sürecinde Necmeddin Okyay'dan eski tarz cilt ve ebru öğrenmiştir. Ancak maddi yetersizliklerden dolayı bir süre sonra okuldan ayrılarak baba mesleği olan aktarlığa geri döndü. Hocası Necmeddin Okyay'ın bu sanata kazandırdığı çiçekli ebru çeşitlerine papatyayı eklemiş, ayrıca çiçek şekillerini de yeniden düzenlemiştir. 1940'ta

---

<sup>2</sup> Eski hattatların genellikle sülüs yazı için tercih ettikleri kâğıdın adıdır. İtalya'nın Toscana bölgesinin güneyindeki Livorno kentinde üretilen bu kâğıtlara "A. Ligorna" damgası basıldığından ve Osmanlı'ya gönderilen bu kâğıtları kullanan hattatlar arasında kâğıda Ali Kurna denilmesiyle ismini almıştır. Detaylı bilgi için bkz.; M.Zeki PAKALIN; Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, (3 Cilt), MEB Yayınevi, İstanbul-2004

başlayıp ölümüne kadar elli yıl süren ebruculuğu sırasında, 1967'den itibaren çeşitli sergiler açan ve bazı sergilere katılan Düzgünman, hem eserleriyle hem de yetiştirdiği öğrencileriyle bu sanatın tanınmasına ve yayılmasına hizmet ederek son otuz beş yılın ebruculuğuna adeta damgasını vurmuş bir usta bir sanatçıdır. 12 Eylül 1990'da vefat etmiştir (Derman, 1977, s.49).

#### **1.5.10.Niyazi Sayın**

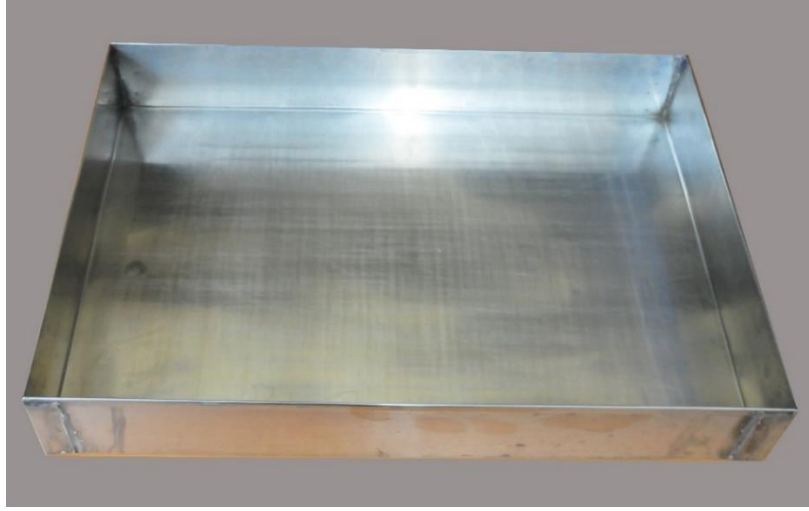
1927'de Üsküdar'da doğmuştur. Dini musikîde de ilk hocası olan Mustafa Düzgünman'dan ebruculuğu öğrenmiş ve kendi ifadesiyle ebrunun yirmi beş çeşidini yapmış, ayrıca Mehmet Efendi'nin sırrını yıllarca gizlediği ebruyu da başarmıştır. Ancak, bu iddiaları taşıyan ebrularını henüz sergilememiş ve sırlarını açıklamamıştır (Derman, 1977, s.52).

Elbette yukarıda bahsettiğimiz silsilenin devamı olan ve günümüzde yaşayan ebru sanatına katkı sunan birçok usta ebrucu vardır. Bunlar arasında başta Fuat Başar, Alparslan Babaoğlu, Hikmet Barutçugil, Sabri Mandıracı, Sadrettin Özçimi, Yılmaz Eneş, Hayrettin Yangöz, Mahmut Peşteli ve Firdevs Çalkanoğlu gibi birçok değerli sanatçı da bulunur.

### **1.6.Ebru Sanatında Kullanılan Malzemeler**

#### **Ebru Teknesi**

Ebru yapımında kullanılan ve dikkat edilmesi gerekli en önemli malzemelerden biri teknedir. Tekneler, çelik, cam, plastik, tahta alüminyum veya galvanizden gibi çok çeşitli malzemelerden yapılabilir. Eskiden içi ziftle kaplanmış, çidene (budaksız çam) tahtasından, çinko veya galvaniz sacdan yapılmış tekneler kullanılırdı (Derman, 1977, s. 11). Ancak ebrunun tekneden alınacak kenarına pirin çubuk yerleştirilmesi ile kenarın pürüzsüzlüğü ve amaca yönelik fayda alınması sağlanırdı. Pirinç kenar çubukları günümüzde de tercih edilen bir malzemedir. Tekne, kullanılacak kâğıt ölçüsünden takriben “0,5 cm-1 cm arasında” daha geniş olmalıdır. Ancak unutulmamalıdır ki kâğıt ölçüsü büyüdükçe kâğıdın tekneye yatırılması zorlaştığından ve suyu emen kâğıdın genleşme kabiliyetinin artması nedeniyle 35x50 cm ölçülerinden daha büyük kâğıt kullanılacak ise kâğıdın yatırılacağı tekne, takribi en az 4-8 santim daha geniş yapılması daha uygun olacaktır. Örneğin 50x70 cm'lik bir kâğıt için 55x75 cm'lik bir tekne yeterli olacakken 70x100 cm'lik kâğıt için 80x110 cm'lik bir tekne yeterli olacaktır. Genellikle 35x50 cm'lik tekne için 6-7 cm derinlik yeterlidir. Tekne ölçüsü büyüdükçe derinliğin de artması gerekliliği, tekneye serpilene boyalara müdahale edilirken kitrenin istem dışı hareketinin kısıtlanması ve kitrenin boyayı yüzeyde tutabilmesi ile ilgilidir.



**3. Fotoğraf 1.3** Ebru Teknesi.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

### **Kitre**

Günümüzde kitre; suyun yoğunluğunu artırmak için hazırlanan sıvının genel adı olmuştur. Gerçekte kitre denilen hammadde, tercihen temmuz ve ağustos aylarında geven (*Astragalus*) otunun gövdesinin çizilmesi sonucunda birkaç hafta beklenerek sızması sağlanan kabuk gibi sertleşen özsuyunun toplanması ile elde edilir. Beyaz veya açık krem renginde taze toplanmış kitrenin ebru için kullanımı uygun olur. Ayrıca keten tohumu, salep, ayvaçekirdeği, hilbe (boytohumu) veya denizkadayıfı bitkisi (ing. *Carrageenan*)<sup>3</sup> kitre yerine kullanılabilir. Günümüzde bu sanatı icra eden sanatçılar soğuk suda eriyebilme özelliği olan ve ebru yapımına en uygun denizkadayıfı bitkisinin **lambda** (lat. *Carrageenanum*) çeşidini (5.Fotoğraf 1.5) kullanırken geven bitkisinden elde edilen kitrede kullanılmaktadır.

---

<sup>3</sup> **Carrageenanum**; Strüktür ve Moleküler Yapısı, galaktan ile galaktozun birbirini takip eden, (13) ve  $\beta$ (14) bağları yapmasıyla oluşan lineer bir polisakkarittir. Birbirini takip eden 3- $\beta$ -D-galaktopranoz and 4--D galaktopranoz birimlerinden oluşmuştur. Karragenanlar, elde edildikleri deniz yosununun türüne ve ekstraksiyon şartlarına bağlı olarak, birbirini takip eden, lineer polimer yapısında yaklaşık 25,000 galaktoz türevinden oluşmaktadır. Kırmızı deniz yosunun tarımı ve işlenmesiyle elde edilen doğal hidrokolloid karragenanın; kapp, iota ve lambda olmak üzere üç farklı çeşidi bulunmaktadır. Kapp karragenan, sert ve dayanıklı jel formu, iota karragenan elastik ve su tutucu jel yapı, Lambda karragenan ise jel özelliği göstermeyen çok iyi viskozite istenen durumlarda kullanılmaktadır. Kırmızı deniz yosunlarından ekstraksiyon yoluyla elde edilen karagenanlar farklı çeşitlerde olabilirler. Karagenanlar deniz yosunlarında doğal olarak bulunan karbohidrat ailesinden gelirler. Karagenanlar, farklı sektörlerin beklentilerine uygun jelleşme özelliği olan, kıvam ve stabilizasyon sağlayan hidrokolloidlerdir. Elde edildiği deniz yosunun türüne göre karagenanlar: kapp, iota ve lambda olarak çeşitlenirler ([http:// www.vankim.com](http://www.vankim.com)).



**4. Fotoğraf 1.4** Carrageenan.  
<http://www.foodiedubai.com>



**5.Fotoğraf 1.5** Lambda (İşlenmiş kullanıma hazır hali).  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

### **Ebru Boyası**

Klasik Türk ebrusunda suda erimeyen, bileşğinde asit ve kazein bulunmayan ayrıca ışık haslık değeri yüksek doğal boyalar kullanılır.

Ezilecek olan boyanın bir miktarı yaklaşık 60x60 cm ölçülerinde sertlik derecesi yüksek mermer levha üzerine alınır üzerine su ilave edilir ve spatüla yardımıyla hafif akışkan kıvama

gelinceye kadar karıştırılır. Ebrucunun el büyüklüğü ve kuvvetine göre hazırlanmış dest-seng (el taşı) diye tabir edilen sertlik derecesi yüksek mermer ile yatay sekiz (∞) şeklinde boyanın üzerinde gezdirilir. Boyadaki su miktarı azaldıkça su ilave edilerek kıvam korunur. Ezilen boya parlak ve pürüzsüz görünüm kazanana dek bu işlem devam edilir. Boyanın ezildiğine kanaat edildiğinde ana kaba alınır. Tekne başında kullanılacak olan kap içerisinde öd-su ilavesi hazırlanan boyanın ezme işlemi hazır halde bulunan teknede denenerek kalitesi kontrol edilir. Ezme işlemi bazı durumlarda boyanın öd ve güneş yardımı ile 1- 3/6 ay kadar (kimi söylemler bu durumu kabul etmemektedir. Fakat alınan eğitim ve tecrübe ile boya-su-öd, söz konusu süreç zarfında hem daha homojen bir şekilde karıştığı ve boya terbiyesi açısından önemli bir ayrıntı olduğu görülmüştür) pişmesi sağlanarak iyi bir sonuç elde edilir. Bu süreçte söz konusu boya sık sık karıştırılır (6.Fotoğraf 1. 6).



**6. Fotoğraf 1.6** Ana boya kapları.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

### **Ebru Fırçası**

Bir miktar atkuyruğu, sarılacak gül dalının uç kısmını 2-3 cm örtecek şekilde tutulur, tercihen 0,80 mm/ 26 kg'lık misina ile sıkıca sarılır. Sarılan fırçanın uç kısımları düz bir şekilde makas yardımıyla kesilerek atkuyruğundaki kir ve tozlardan arındırılmak için ılık ve içerisinde az miktarda sabun karıştırılmış suda yıkanarak bol ılık su ile durulanarak kurumaya bırakılır. Böylelikle boya içerisinde dışardan etkilerle bakteri oluşunu da bir miktar engellenmiş olur.



**7. Fotoğraf 1.7** Ebru fırçaları.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

Kullanım amacına göre karıştırma (ince), boyayı tek seferde alıp dengeli bir şekilde serpebilmek ve istediğimiz battal deseni oluşturacak (orta ve kalın) şekilde fırçalar hazırlanır (7.Fotoğraf 1.7). Yalnız dikkat edilmesi gereken şey, fırçaların aynı boyayı defalarca tekneye serpmek gerektiğinde, fırça hâkimiyeti sağlayabilecek bir biçimde sarılması oldukça önemlidir.

Fırçanın, ebrucu tarafından yapılmasındaki hassasiyet; sanatçının serpme tekniği ve istediği sonuçları elde edebilmesi açısından oldukça önemlidir. Böylelikle malzemeyi tanıyan-hazırlayan sanatçı tam olarak amacına göre bilinçli ve sonuca hâkim olabilecektir.

## **Öd**

Ebru yapımında genellikle sığır ödü kullanılmaktadır. Tütün yaprağı suyu ve hazara suyu kullanıldığı 1608 tarihli “Tertîb-i Risale-i Ebri” adlı eserde belirtilmiştir (Derman, 1977, s.11).

Öd, hem bol miktarda ezilmiş ve ana kap diye tabir ettiğimiz kabın içerisine hem de hazır olan teknede kullanılacak boya kaplarına uygun ölçülerde ilave edilir. Öd ana kaplardaki boyaların kimyasal yolla tekrar ve daha da küçük ölçekte parçalanması sağlamak için hem de hazır haldeki teknede kitre üzerinde boyanın yayılımını sağlaması için kullanılır.

Öd benmari usulü ile yani içine su konulmuş uygun ölçüdeki bir kabın içerisine ham öd dolu başka bir kabın konulup orta derece ısıveren ocağın üzerine konulmasıyla terbiye edilir. Ocağa konulan ilk kabın içerisindeki su kaynamaya ve öd konulmuş kabın ısınmaya

başlamasıyla öd üzerine biriken katı köpük haline dönüşen yağ ve kan bir kaşık yardımı ile yüzeyden alınır. Bu işlem öd yüzeyindeki köpüklenme bitene kadar devam eder. Ocak üzerinden indirilen öd soğumaya bırakılır. Öd bu işlemi takiben serin ve güneş görmeyen bir yerde tercihen buzdolabında saklanır. Bu yöntemle hazırlanan öd içerisinde bakteri oluşumu engellenmiş olur.

### **Kâğıt**

Genellikle suyu emme kabiliyeti yüksek, asitsiz ve birinci hamur kâğıt kalıcılığından dolayı tercih edilir. Tekneye yatırması kolay, suya dayanıklı olan (tercihen 80-100 gram) kâğıt terbiye ( şap ile) edilmeden kullanılır.

### **1.6.Ebru Yapımında Kullanılan Yardımcı Malzemeler**

Ebru yapımında teknik çeşitliliği artırmak ve yapımı kolaylaştırmak adına çeşitli malzemeler kullanılmaktadır.

**Biz:** Bizler ebru türüne göre (çiçek-kılçık-kumlu vb.) ebru yapımında kullanıldığı gibi bir anlamda kalem manasında teknede ebru damlarına çeşitli hareketler ile yeni biçimler (gelgit, şal deseni ve ya hatip ebrusu gibi ) vermek için kullanılırlar (8.Fotoğraf 1.8).



**8. Fotoğraf 1.8** Çeşitli ölçülerde bizler.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

**El Taşı (Deste-Seng):** Sertlik derecesi yüksek genellikle mermerden ezme işlemini yapacak olan kişinin kullanabileceği bir araçtır. Sertlik derecesi yüksek taşlardan, camdan ve muhtelif malzemelerden de yapılabilir. Dikkat edilmesi gereken asıl durum; boyanın ezileceği

satih ile ezme işlemini gerçekleştirecek deste-seng, aynı sertlik derecesine sahip ve benzer malzemedен olmalıdır. Aksi durumda sert olan malzeme yumuşak olan malzemeyi yıpratır ve bu yıpratma sonrası ortaya çıkan toz boya içerisine karışarak boyadan istenilen sonucun alınmasını engeller (9.Fotoğraf 1.9).



**9.Fotoğraf 1.9** El Taşı (Deste-Seng)  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

**Pirinç Mil:** Kâğıdın teknedен çıkarılan kenar kısmına sabitlenerek, kâğıt üzerindeki fazla kitrenin, boyanın alınmasını sağlarken, aynı zamanda kitrenin daha net bir şekilde ebrulanmış kâğıt yüzeyini kaplamasına yardımcı olmak amacıyla kullanılır. Ayrıca pirinç mil kâğıdın sürtünme dolayısı ile zarar görmesini de engeller.

**Boya Kabı:** Bol miktarda ezilen boya içerisine öd ilave edilerek önce ana boya kaplarına (5.Fotoğraf 1.5) alınır. Takribi 1- 3/6 ay bu şekilde güneş görebilen bir yerde bekletilir. Bu süreçte boya kimyasal olarak da parçalanırken, diğer taraftan da boyanın su ile homojen bir şekilde ayarlanabilmesi, boyanın kullanım sırasında daha net sonuçlar vermesi açısından oldukça önemlidir. Bu işlemden geçen boya tekne başında kullanmak üzere istenilen ölçülerde normal boya kavanozlarına (10.Fotoğraf 1.10) alınıp kullanılır.

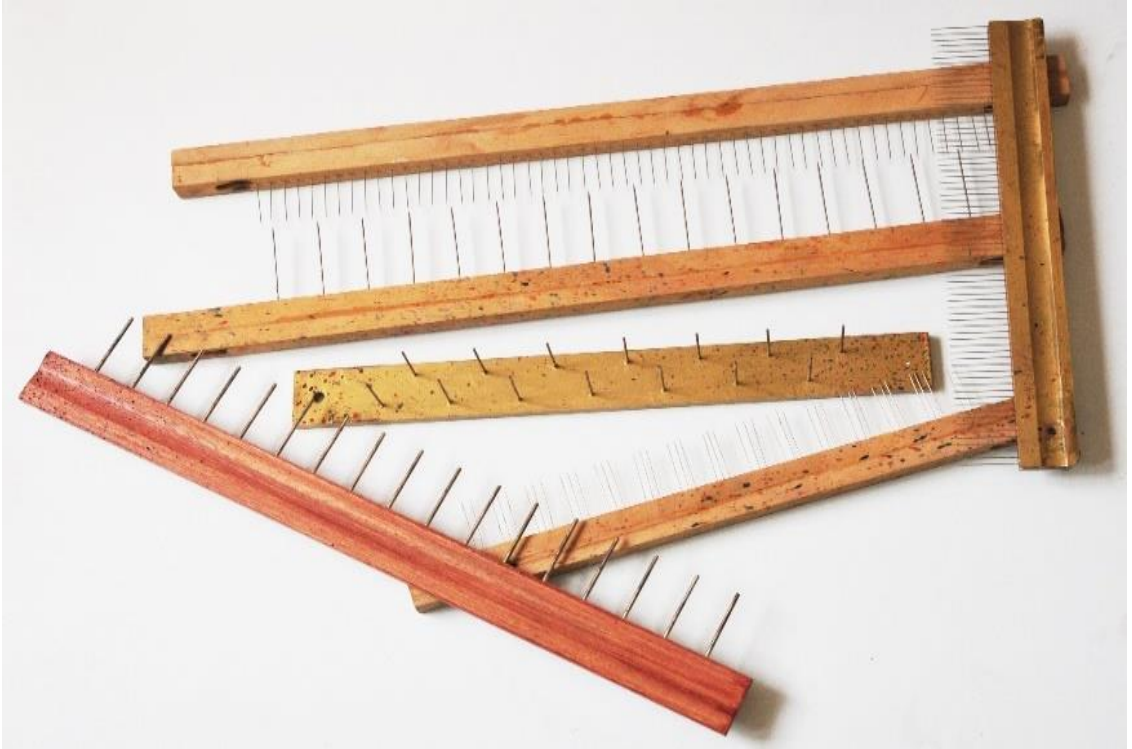




**10.Fotoğraf 1.10** Tekne başında, kullanılan boya kapları.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

**Spatül:** Boyaları ezerken dağılan boyları toplamaya ve zaman zaman teknenin (kitrenin) karıştırılması için gereklidir.

**Ebru Tarağı:** Çeşitli ebru çalışmalarında gerekli olan ve bir tahta üzerine istenilen aralıklar ile yerleştirilmiş paslanmaz iğneler ile ebrucu tarafından amaca yönelik hazırlanır. Normal tarak, buket tarağı, gel-git tarağı gibi çeşitleri bulunmaktadır (11.Fotoğraf 1.11).



**11.Fotoğraf 1.11** Çeşitli ebru tarakları.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

## 1.7.Klasik Türk Ebru Çeşitleri

### 1.7.1.Battal Ebru

Kelime anlamı olarak büyük anlamına gelen “battal” kelimesi ile tabir edilen ebru çeşidi kitre yüzeyine serpilmiş boyanın iri taneli ve yuvarlak açılımı ile herhangi bir araç-gereçle müdahale edilmeden kâğıda alınması ile olur ( Fotoğraf 2.1.3. Diğer bir adı da “Tarz-ı Kadim Ebru” dur. Tüm ebruların ve desenlerinin çıkış noktasıdır. Battal ebruyu doğru yapamayan kişilerin diğer ebru çeşitlerinin yapımını sağlıklı ve geleneğe uygun yapabilme şansları yoktur. Battal ebru temel fırça vuruşlarını kavrayabilme, öd, su ve boya ayarlarını doğru yapabilme açısından oldukça önemlidir. Tek renk kullanımı ile yapılabileceği gibi birden fazla rengin dengeli bir biçimde serpilmesi battal ebrunun güzelliklerini ortaya koyar (12.Fotoğraf 1.12).



**12.Fotoğraf 1.12** Battal Ebrular.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

### 1.7.2.Gel-Git Ebru

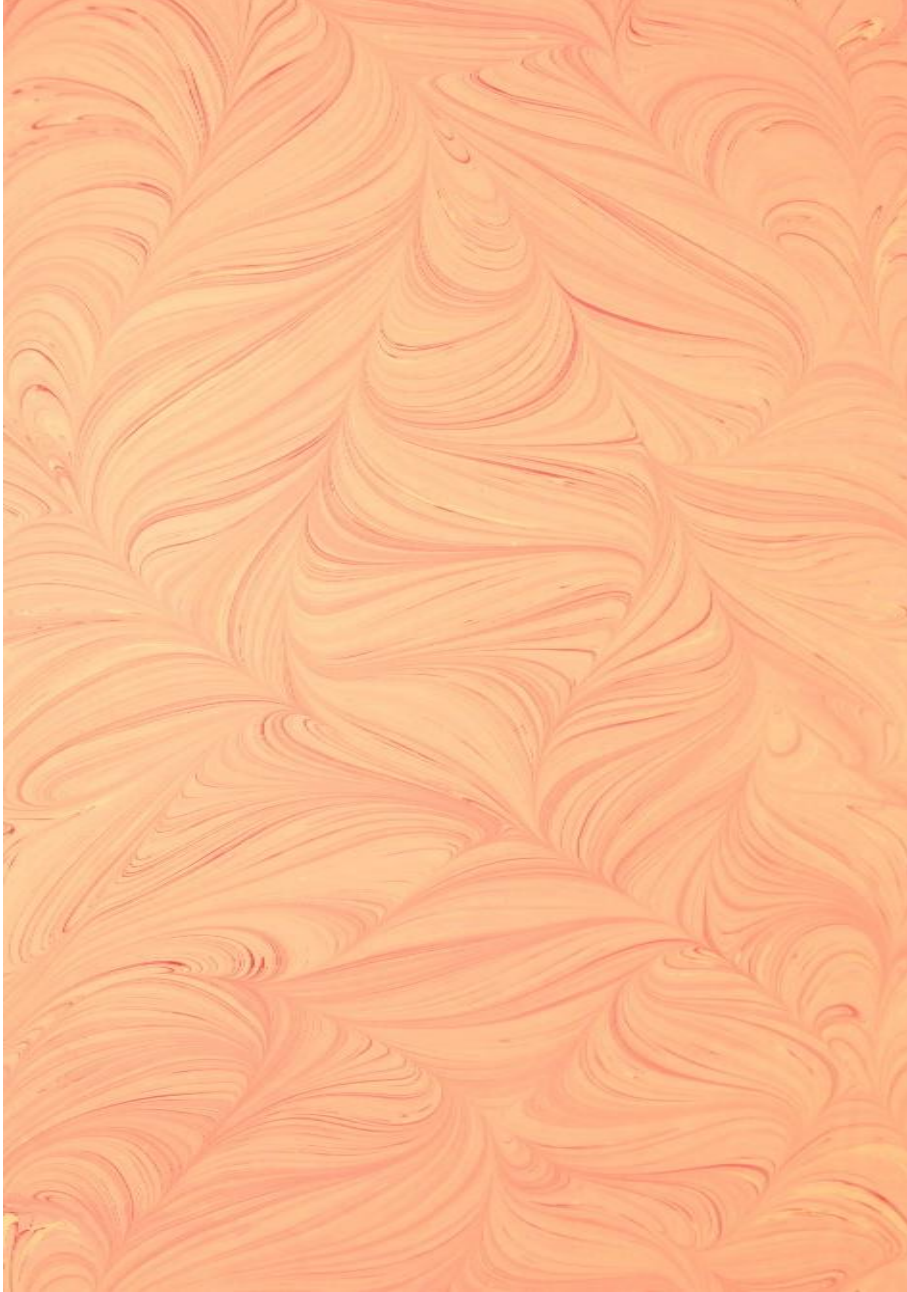
Tekneye serpilen battal desenin uygun bir biz ile soldan sağa doğru zikzak çizerek tüm tekne taranır, daha sonra yukardan aşağıya doğru yine zikzak çizerek bizle boyalar taranır. Ortaya çıkan ve bir birini takip eden uzun-düz çizgilerden oluşan desen “Gel-Git Ebrusu” adıyla anılır. Dikkat edilmesi gereken konu battal serpilirken 1,5-3 cm’lik çapa sahip damlaların oluşturulmasıdır. Daha küçük veya daha büyük damlalar genel armoniyi bozacağı gibi boyaların hem çok grift hem de birbirinden çok uzak hoş olmayan görünümle elde edilmesi durumunu oluşturur.



**13.Fotoğraf 1.13** Gel-Git Ebru.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

### 1.7.3.Şal Ebru

Temiz ve düzenli hazırlanmış gel-git ebrusunun üzeri tekneyi çaprazlamasına “S” çizerek taranır, ortaya çıkan desene “Şal” desen denir. Tekneye üzerindeki boyası iyice silkelenmiş veya sıkılmış bir fırça yardımıyla oldukça küçük serpmeler atılırsa “ Serpmeli Şal Ebrusu” elde edilmiş olur (14.Fotoğraf 1.14).



**14. Fotoğraf 1.14** Şal Ebru.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

#### 1.7.4.Taraklı Ebru

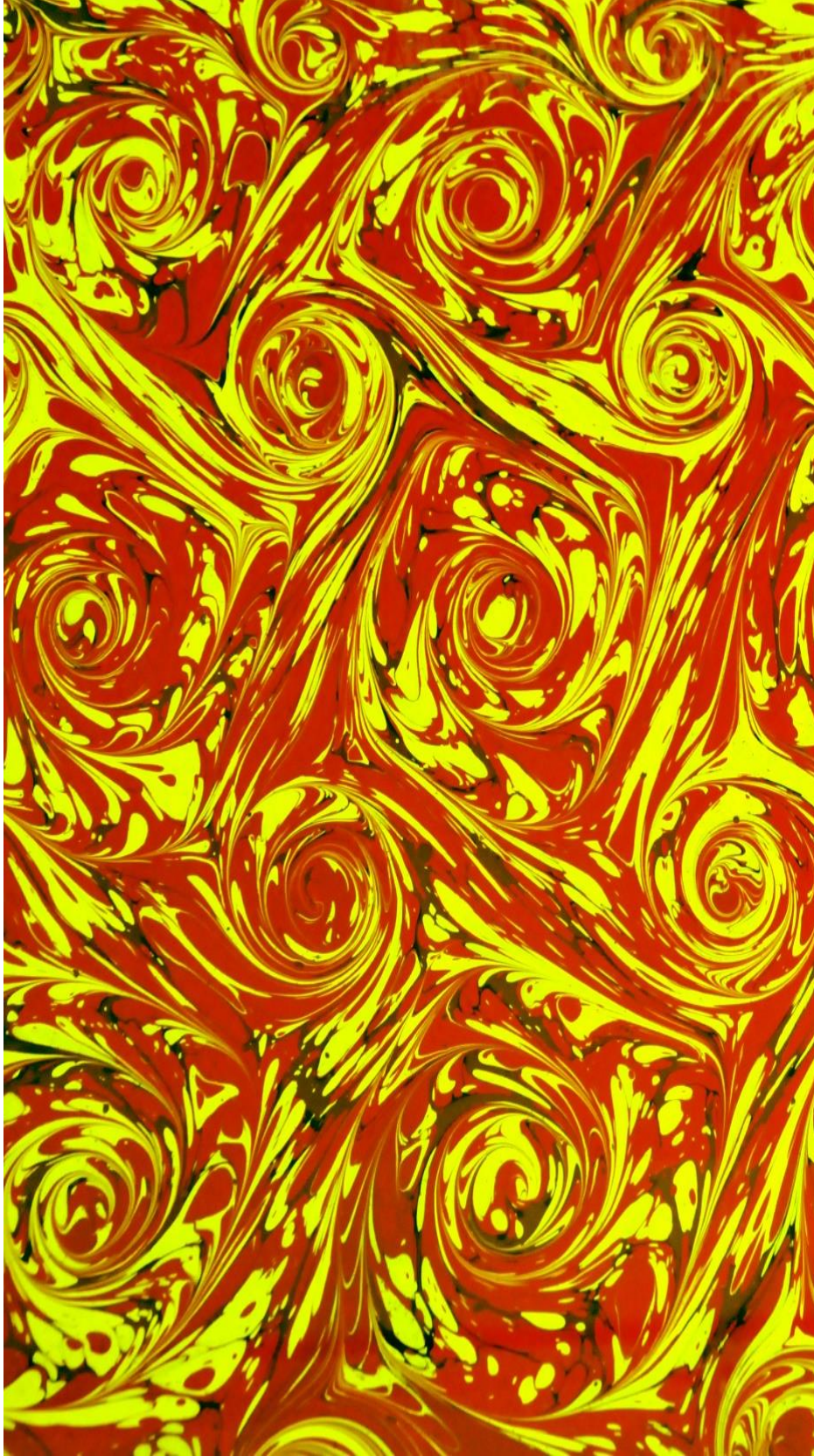
Teknede tarağın çekileceği yöne dik açı oluşturacak şekilde hazırlanan gel-git ebrusun üzerinden tarak yardımıyla yeniden geçilmesiyle “Taraklı Ebru” oluşur. Bu hareketle standart düz bir taraklı ebru elde edilir. Deseni daha hareketli kılmak adına şal ebrudaki gibi teknenin çapraz köşeleri arasında “S” çizilerek “Taraklı Şal” desenini elde edilir (15.Fotoğraf 1.15).



15. Fotoğraf 1.15 Taraklı Ebrular.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

#### 1.7.5.Bülbül Yuvası

Yaklaşık 0,5-1 cm’lik çapında küçük daireler halinde serpilmiş battal ebrunun içten dışa doğru helezonik hareketler ile taranması sonucu oluşan ebru çeşididir. Dairelerin büyüklüğü ve arada kalan boşluklara daha küçük ölçekli helezonik daireler çizilerek farklı görünümler elde edilebilir. Kompozisyondaki denge birbirini simetrik ve diyagonal takip eden eşit daireler ile gerçekleşir.



**16. Fotoğraf 1.16** Bülbül Yuvası Ebru.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

### 1.7.6.Âkkâseli Ebru

Aynı kâğıdın birden fazla ebrulanması ile elde edilir. Hafif veya açık tonlarda ebrulanmış kâğıdın üzerine istenilen yazı veya desenin boya almasını istemediğimiz kısma Arap zankı bir fırça yardımı ile sürülür. Tekneye serpilmiş daha koyu boya üzerine ikinci defa yatırılır. Kâğıda daha önceden sürülen Arap zankı boyanın kâğıda geçmesini engelleyeceği için kâğıdın diğer kısımları ebrulanır. Bu şekilde elde edilen ebrulara “Âkkâseli Ebru” denir (17.Fotoğraf 1.17).



a- Kâğıt üzerine

b- Deri üzerine

**17. Fotoğraf 1.17** Âkkâseli Ebrular.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

### 1.7.7.Hafif Ebru

Genelde yoğunluğu azaltılmış teknede yine su ve öd oranı yüksek boyalarla yapılır. Yazı yazmak için aharlanan kâğıt oldukça naif bir görünüme sahiptir (18.Fotoğraf 1.18).



**18. Fotoğraf 1.18** Hafif Ebru.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)



### 1.7.8.Somaki Ebru

Zemine atılan tek veya çift renk battal ebru, gelgit ebruya dönüştürülür. Genellikle kontrast bir rengin gayet iri daireler halinde serpilmesi ile “Somaki ebru” elde edilmiş olunur. Zemindeki gel-git ebrunun sıkışarak somaki mermerine benzer sık ve kısmi damarlar oluşturması nedeniyle bu ismi almıştır (19.Fotoğraf 1. 19).



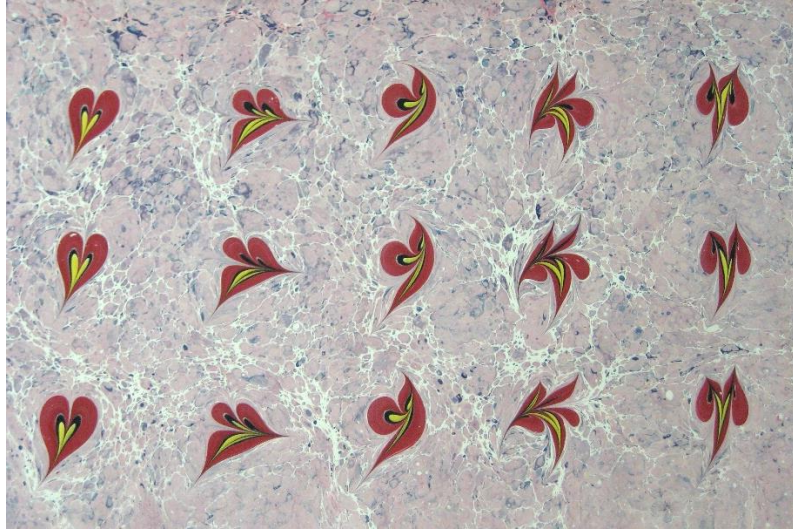
**19. Fotoğraf 1.19** Somaki Ebru.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

### 1.7.9. Hatip Ebrusu

Tekneye bir zemin ebrusu (Battal, Gel-git, Şal, Taraklı, Hafif ebrulardan biri) atılır. Genelde teknenin uzun kısmına paralel 5, kısa kısmına paralel 4 adet daire biz ile yerleştirilir. Toplamda 20 adet oluşturulan dairelerin merkezlerine koyudan açığa doğru 2, 3, 4... renk damlatılır. Gayet ince bir biz yardımı ile yukarı-aşağı, sağa-sola veya iki dikey bir yatay gibi isteğimize göre değişik göze hoş gelebilecek formlar oluşturmak gayesi ile dairelerin yeniden şekillendirilmesiyle oluşur. Bu çalışmaya “Hatip Ebrusu” denilmektedir (20.Fotoğraf 1. 20).



a-Teknede yapım aşaması



b-Kâğıda alınmış Hatip Ebrusu

**20. Fotoğraf 1. 20** Hatip Ebrusu.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

### 1.7.10.Çiçekli Ebru

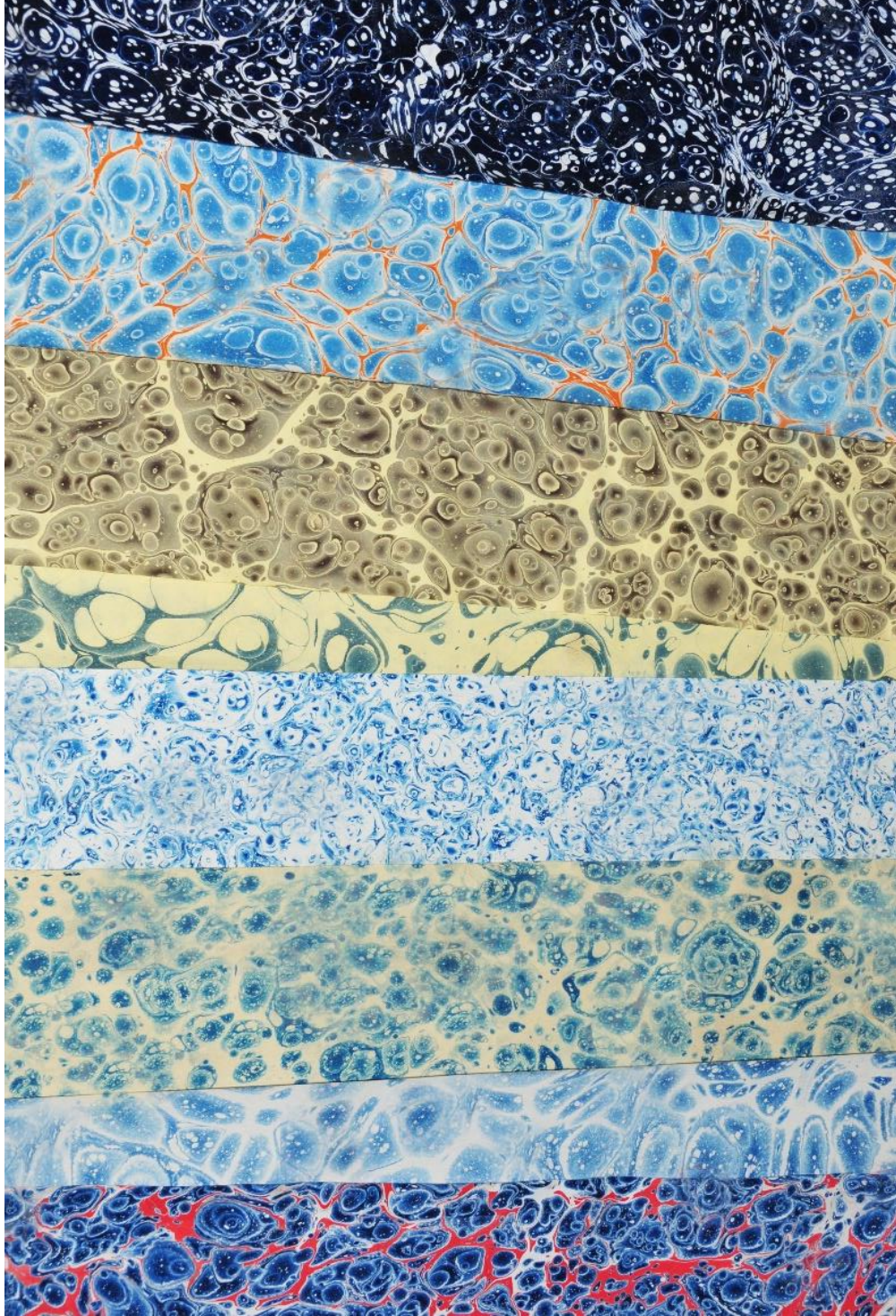
Türk ebru sanatında birçok çiçek stilize edilerek kullanılmaktadır. Buket, gelincik, goncagül, karanfil, lale, kasımpatı, menekşe, papatya, sümbül vb. çiçekler ilk defa Necmeddin Okyay ve Mustafa Düzgünman tarafından stilize edilmiş, günümüzde stilize edilmiş çiçeklerin çeşitliliği oldukça artmıştır (21.Fotoğraf 1.21).



21. Fotoğraf 1. 21 Çiçekli Ebrular.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

### 1.7.11.Neftli Ebru

Geçmişte neft yağı ile yapılırken günümüzde çam terebentini ile tıpkı battal ebrudaki boyanın tekneye serpilmesiyle elde edilir (22.Fotoğraf 1.22).



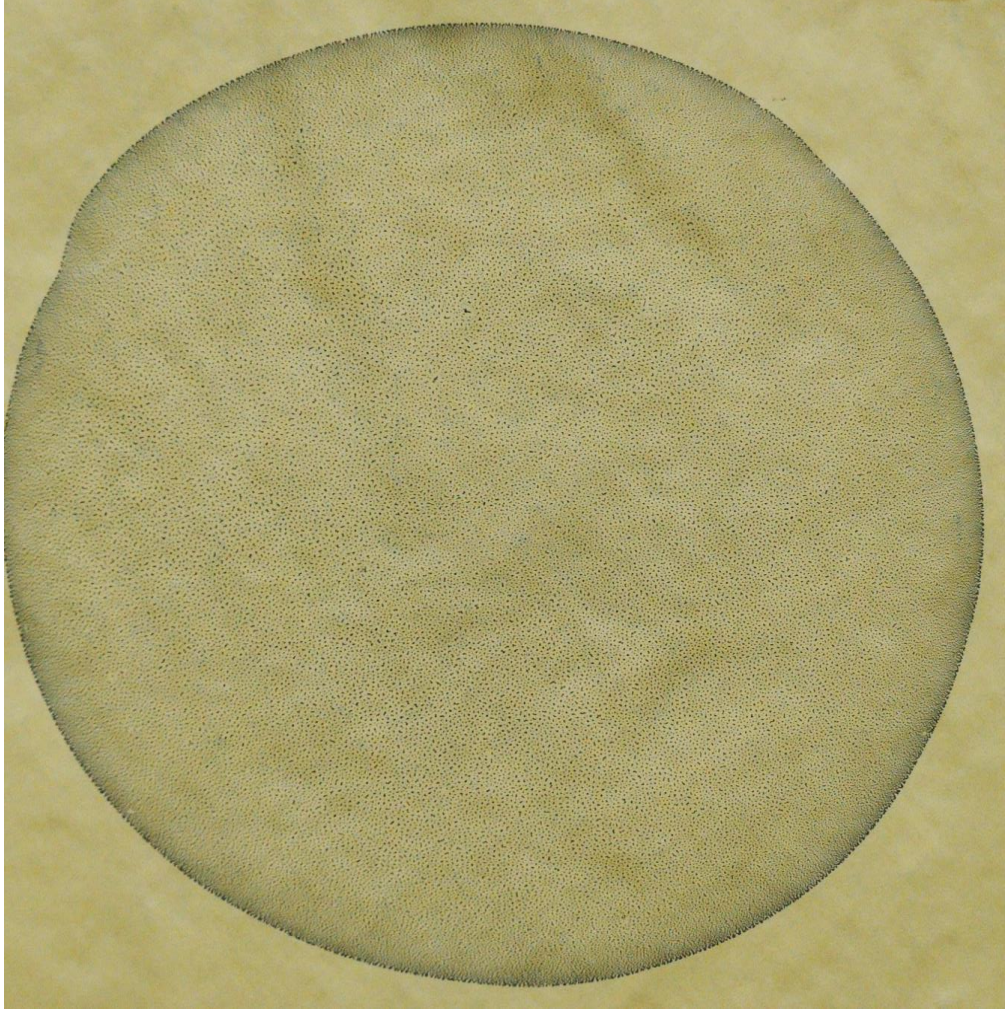
22. Fotoğraf 1.22 Neftli Ebrular.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

### 1.7.12.Koltuk Ebrusu

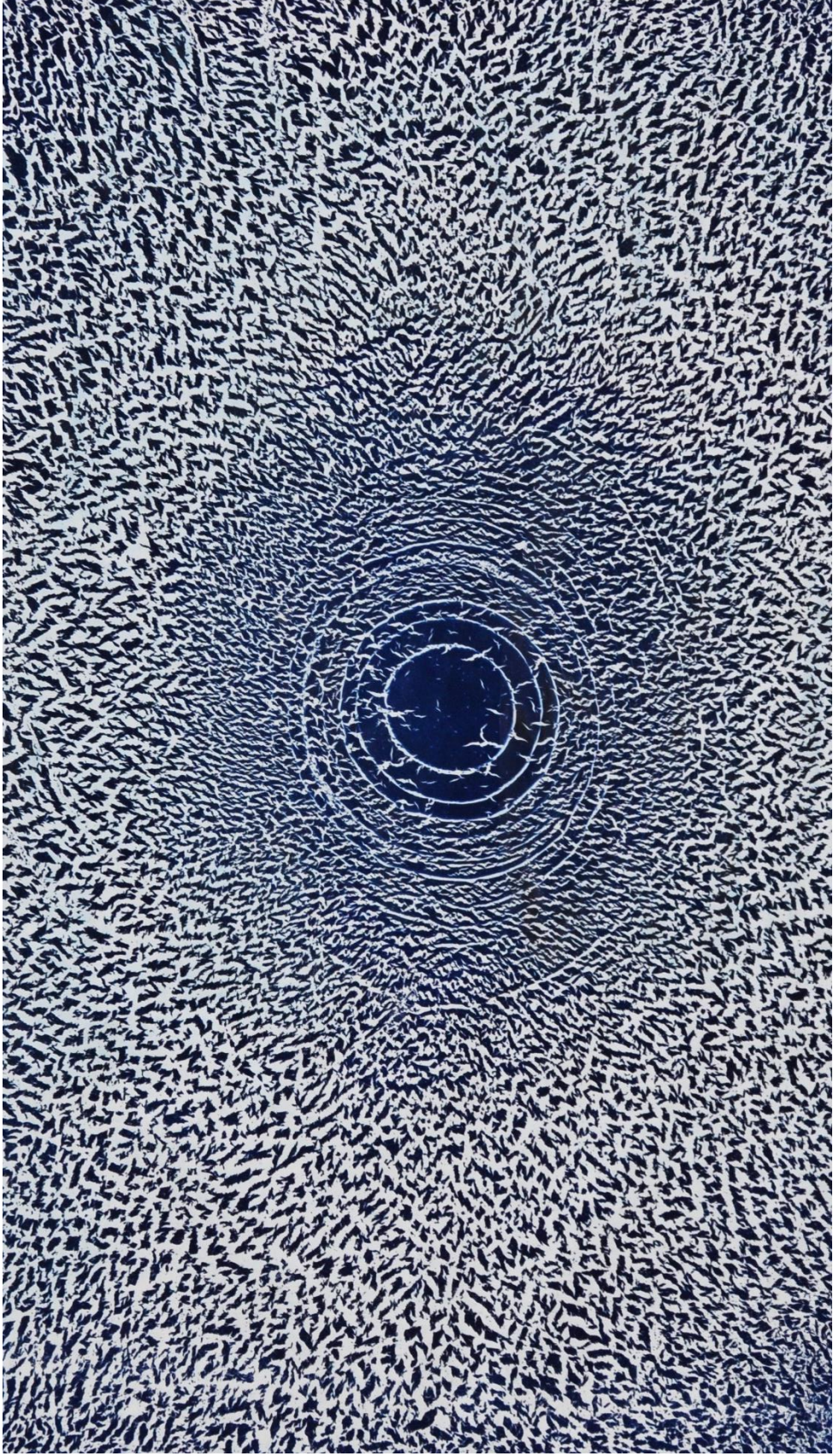
Tekneye serpilen hafif battal üzerine küçük boyutlu çiçekler yapılarak elde edilir. Özellikle yazı levhalarının koltuk diye bilinen kısımlarına koltuk ölçüsüne uygun olarak hazırlanır.

### 1.7.13.Kılçıklı- Kumlu Ebru

Kılçıklı-Kumlu ebru yapmak için boy-su-öd-kitre ayarının doğru yapılması önemlidir. Boya pigmenti biraz daha yoğun, boyanın suyu az ve ödü biraz fazla olmalıdır. Hemen hemen tüm renkler ile yapılabilir; fakat renklerin içerisine bir miktar susuz, sadece öd ile hazırlanmış lahor çividi koymak boyanın daha iyi sonuç vermesini sağlayabilir. Hazırlanan boyanın su oranı nispeten çok olanından kum gibi ufak ve düzenli sıralanmış tanecikler elde edilir ki buna “Kumlu Ebru” (23.Fotoğraf 1.23), daha az olanından keskin bir şekilde “V” görünümler elde edilir ve bu ebrulara “Kılçıklı Ebru” denilir (24.Fotoğraf 1.24).



23.Fotoğraf 1.23 Kumlu Ebru.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)



**24. Fotoğraf 1.24** Kılıçıklı Ebru.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK EBRU SANATINDA ÇAĞDAŞ BİR TASARIM ÖGESİ OLARAK ELİBELİNDE MOTİFİ

Kültür, toplumu oluşturan bireylerin alışkanlıklar, idealler, gelenek-görenek, sosyal kurallar, ahlakî kurallar, inanç, inanış biçimleri vb. tüm edimlerini kapsayan karmaşık bir bütündür. Toplumsal kazanımlarla şekillenmiş kültürün gelecekte de devamlılığının sağlanabilmesi bağlamında sembol (simge) önemli bir rol oynar. Kültürel semboller, toplum tarafından benimsenmiş maddi-manevî olguların karşılaması, derin anlam ve ifadelerinin çağrıştırılması amacı ile oluşturulmaktadır. Zira bir iletişim gerekliliği sonucunda ortaya çıkmış olan semboller tüm toplumsal yapılarda kendisini göstermiş ve önemli bir ifade aracı olarak kullanılmıştır (Koca, 2010, s.88).

Sanatsal yaratılarda önemli bir yer tutan sembolizm, soyut ya da stilize imgelerin biçimsel anlatım diline dönüşmesi ile ilişkilendirilebilmektedir. Bir noktada yaratıcısının düşsel kurgusunun var olan biçim kaygılarıyla yer yer örtüştüğü, çoğu kez kendine özgü anlatımıyla öznellediği bir yaratma hâlidir. Sanatçının ele aldığı olgu ve kurgular kendi iç dünyasında şekillenen biçimsel kaygılar ile ilişkili olmasına rağmen, yaratıcı bireyin içinden çıkmış olduğu kültürel yapının ve toplumsal öğretilerin katkısı da göz ardı edilmemelidir.

İlkel dönemlerden başlayarak kullanılan semboller zaman içerisinde anlatım aracı olarak mağaraların duvarları, büyük kaya parçaları, basit kırma-yontularla elde edilen taş plaka ve dikmeler üzerinde anlatım aracı olarak resimsel yazıya dönüşmüştür. Bu anlatım dilinin gelişmesi ile ideogramlar (düşünsel-yazı) ortaya çıkmıştır. Yaklaşık 12000 yıl önce başlayan bu sembolik anlatım süreci, zaman içerisinde çok ve çeşitli toplumlar ve coğrafyalarda yeniden biçimlenerek bu günkü ulusal veya uluslararası sembolleri ortaya çıkarmıştır (Koca, 2010, s.91).

Bu sembolik anlatımlar çok basit çizgisel kurgulardan, karmaşık kaligrafik (Uzakdoğu kaligrafisi gibi) biçimlendirmelere kadar çeşitlilik gösterebilmektedir. Bununla birlikte sözlü kültürün görsel biçimlendirmesi olan motif ve semboller, içinden çıkmış olduğu kültürel yapının tarihi süreç içerisinde tüm kazanımlarının bir göstergesi hâline de gelebilmektedir. Öyle ki aynı coğrafik bölgenin içinde varlıklarını sürdüren farklı kültürel olgularda benzer sembolik anlatımlara rastlanabildiği gibi, farklı coğrafik bölgelerde varlığını sürdüren ortak kültürel yapıların da yine benzer sembolik anlatım unsurları kullanıldığı görülebilmektedir.

Bununla birlikte Türk Mitolojisi Orta ve İç Asya’ da paleolitik devirde gelişip bozkır kültüründe biçimlenmiş, proto-Türklerin farklı bir bütünlük kazandırmasıyla yeni bir oluşum süreci yaşamıştır (Çoruhlu, 2011, s.13).



**25. Fotoğraf 2.1** Lena kaya resimleri.  
(Somuncuoğlu 2008, s.40).

Servet Somuncuoğlu’nun Rusya, Kazakistan, Kırgızistan, Moğolistan, Azerbaycan ve Türkiye’deki araştırmalarından çıkan *Sibirya’dan Anadolu’ya Taştaki Türkler* adlı eserinde belirtildiği üzere Sibirya Irkutsk’da Lena Nehri’nin kıyısında bulunan 800 metrelik kaya bloğunun üzerindeki resimlerin (25. Fotoğraf 2.1) olduğu bölgeye giriş kısmında Rus bilim adamları tarafından yazılan “M.Ö. 14 – 12 binler arasına tarihlenmekte...” yazısı Türk sanatında damga (tamga) ve motife dönüşme süreci açısından önemli bir bulgudur (Somuncuoğlu 2008, s.38). Bu bulgunun ortaya koyduğu motif ve damgaların, anlam ve semgesel özellikleri, üzerine sıkça tartışılan felsefi, sosyolojik, dinsel ve psikolojik bilim alanlarının konularından biridir. Dolayısıyla millî birlik kurmuş toplumların bütünsel harcı olarak kabul edilendin olgusu bu mit ve semboller açısından değerlendirilebilir niteliktedir.

Prof. Dr. Ahmet Taşağıl’ın *Bilinen Tarihin Şafağında Eski Türk Tarihinin Zaman Mekânda Yeri* başlıklı makalesinde bazı hususlara dikkati çekmektedir. Özellikle inançla ilgili olarak tanrıya giden yollar, yani Tanrı ile insanlar arasındaki bağlantı kurma girişimleri kozmik arayışlar, Türk boylarının tarihî devirlerde çoğunluk olarak yaşadığı yerlerde kaya resimlerinin yoğunlaştığı, bu yoğunlaşmaların Güney Sibirya, Moğolistan, Güney Kazakistan, Kırgızistan, Doğu Anadolu, Kafkaslar ve Azerbaycan gibi bölgelerde olduğundan bahsetmektedir. Ayrıca



söz konusu resimlerin zamanla tamgaya, tamgaların da yazıya dönüştüğünden bahsederek, insan-insan, insan-tabiat, insan-evren ilişkilerin simgelendiği bu resimlerin büyük panolara dönüştüğünü ifade etmiştir. Sonuç olarak Moğolistan Tuva Hakasya, Altay, Kazakistan, Sibirya, Kırgızistan, Özbekistan, Türkmenistan, Azerbaycan, Anadolu’da Erzincan-Kemaliye, Ordu-Mesudiye, Erzurum-Karayazı, Kars-Kağızman, Eskişehir-Kümbet, Kütahya-Çavdarhisar, Bitlis-Ahlat, Hakkari-Gevaruk alanlarında yapılan çalışmalarda kültür birliğinin ortak bir sonuca dayandığını ve bu sonuçlar ışığında Türk kültür tarihinin yeniden yorumlanması gerektiğini vurgulamıştır. Çünkü ilgili kaya resimleri çok önemli tarih bilgilerini, ipuçlarını ve sonuçlarını verdiğini belirtmiştir (Taşağıl, 2008, s.18-22).

“Halı-kilimdeki simetrik damgalar-semboller Türk kültür tarihinin hâkim olduğu her alanda görülmektedir. Bu damga ve semboller ilgili bilgilere, özellikle Sovyetler Birliği zamanında Rusların yayımladığı eserlerde ve hatta Sibirya’nın en ücra yerlerinde yapılan çalışmalarda rastlanılmıştır. Üstelik o damgaları zorlama çizimlere gerek kalmadan o insanların, bilinen tarihi arkeolojilerinde görebilirsiniz.” diyen Mustafa Aksoy, aynı makalesinde insanın kullandığı sembolün anlamını çözümlmek için sembolün ortaya çıktığı sosyo-kültürel yapının da bilinmesi gerekliliğinden bahseder ve ortak kullanılan sembollerin tesadüfi kullanılmasının oldukça düşük bir ihtimal olduğunu belirtir (Aksoy, 2008, s.97).

Çoğunlukla mitolojik anlatımlar, inanç sistemleri ve buna bağlı sözlü kültürün görsel biçimlendirmesi çerçevesinde ele alınabilen sembolik anlatım unsurları, motifler ve bezeme şekillerinin bazı değişiklikler, ekleme ve çıkarmalarla farklı adlarla anılsalar bile ortak bir görsellik taşıdığı görülür. Motif ve sembolizmle ortaya konulan bu ortak görsel anlatım unsurları, ister aynı coğrafyada olsun ister farklı coğrafyalarda olsun, toplumsal yapılar içindeki geçişkenliğin ve sürekliliğin göstergesidir.

Hem yaradılış destanlarında hem de atalar kültü ile ilişkilendirilebilen söylemlerde karşımıza çıkan bu motiflerden birisi de ana tanrıça kültü ile ilişkili Umay Ana figürünün sembolik göstergesi olan elibelinde motiftir. Türk dilli halklar arasında öncelikli olmak üzere doğurganlığın göstergesi olan dişilik, anne yani kadın olgusu, toplumun ve yaşamın, narin, hassas, şefkatli, yaratıcı-becerikli yönünü sembolize etmektedir. Kadına atfedilen bu nitelikler sanatsal ve etnografik yaratılarda oldukça sık rastlanılan bir motif içerisinde özellikle doğurganlığın, bereketin ve koruyuculuğun görsel ifadesi olan elibelinde motifiyle temsil edilmiştir. Annelik, çoğalmakla ve doğurganlıkla özleşmesinin yanı sıra çocukları korumak, onların yaşamını sürdürmesini sağlamak gibi kutsallık atfedilen eylemlerin de simgesi olarak

görülmektedir. Dolayısıyla kadının kendisini bu motifle özdeşleştirilmesi ve anlatması onun sahip olduğu doğurganlık, çok çocuk sahibi olabilmek, yaşam alanına bereket getirmek gibi arzu, istek ve temennilerinin bir göstergesidir.

Türk coğrafyaları içinde yaşayan kadınların, farklı görseellikle olsalar bile, kendini bir motif ile anlatması, onun Türk Kültür tarihi içinde ki konumuyla da yakından ilişkilidir. Zira “geride kalan tarihî süreçte eski Türk toplumunda kadın (katun, ebçi, eş, eşlig, evlig, kızgak...) eşinin can yoldaşı, hayat mücadelesinde onun en büyük desteği, (yeri geldiğinde at binen, kılıç kuşanan, yay kurup ok atan) silah arkadaşı; evinin her şeyi; çocuğunun anası, ilk eğitmeni ve öğretmeni; kap kacak, çanak çömlek, keçe, kilim, halı... gibi yapma ve dokuma eserlerin zanaatkârı; aile, toplum ve devlet yönetiminde ise, iktidarın imtiyazlı ortağı olarak karşımıza çıkar.” ( Alyılmaz ve Alyılmaz, 2014, s.3).

Tarih boyunca kadına verilen bu önem, onun çeşitli sanatsal ve etnografik ürünlerde bir sembolik anlatım unsuru olarak da yer bulmasına neden olmuştur. Bu durum sanat tarihi ve kültürel araştırmalarda da farklı bir bakış açısının getirilmesinin önünü açmıştır.

## **2.1.Türk Kültür Tarihinde Mitolojik ve İkonografik Olarak Umay Ana “ Elibelinde” (Ana Tanrıça Kültü)**

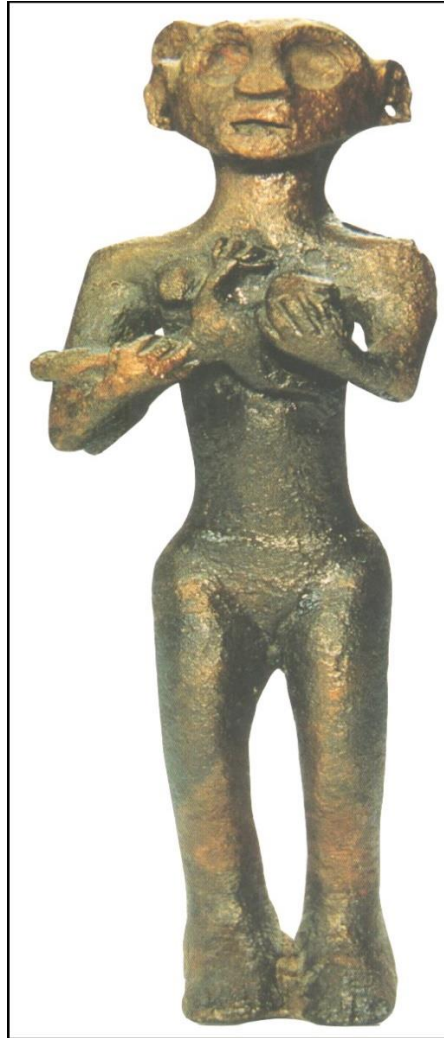
İnsanoğlu, yaratılışından günümüze kadar hem sosyal hayatta hem de inanç bağlamında vazgeçilmez bir unsur olarak kabul ettiği kadını, evrensel boyuta tüm sanat dallarında ön plana çıkarmıştır. Kadının sosyal statüsü toplumlara göre değişiklik gösterse de yaratılış özellikleri onun tanrıçalaştırılmasının önüne geçememiştir. Tarihin bilinen en eski dönemlerine bakıldığı zaman tüm kökleşmiş kültürlerde çeşitli isimlerle anılan ancak temelde aynı özde birleşen bir Ana Tanrıça kültü ile karşılaşılır.

Her insan, annenin fiziksel ve sosyal özelliklerinin farkındadır. Elbette anne imgesi; algılanışının boyutları oldukça derinde olan insanın kadına bakışını etkileyen temel bir düşüncedir. Sanatın arketipi olması bağlamında “anne” Ana Tanrıça inancı ile bağlantılıdır. Gerçekte anne, Ana Tanrıça inanmasının sosyal hayattaki temsilcisi olmakla beraber sanatsal ifade biçimi olarak da Ana Tanrıça inancının biçim kazanmış halini ifade eder (Yılmaz, 2010, s.47-59).

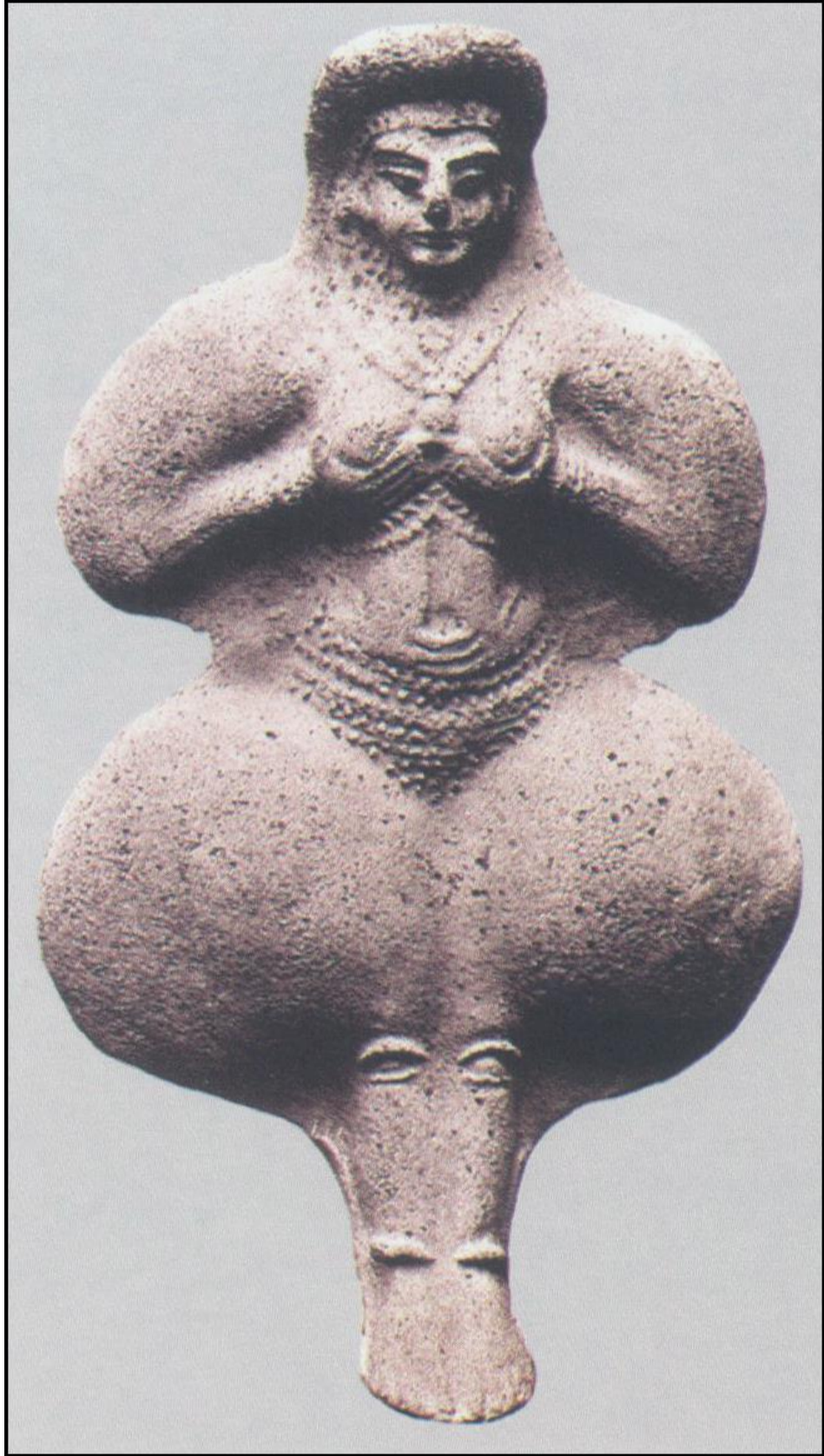
Ana Tanrıça inancının ilk ortaya çıkışı, ilkel kültürlerdeki anasoy anlayışının bulunduğu dönemlere dayandığı düşünülür. Ana Tanrıça inancı, tarih öncesinden tek Tanrılı

dinlerin ortaya çıktığı dönemlere kadar süregelmiş ve hatta tek Tanrılı dinlerde de izleri görülmeye devam etmiştir. Ana Tanrıça inancın oluşma gerekçesi bereket ve çoğalma ile ilgilidir. Yaşamı veren Ana Tanrıça, yaşam ve ölüm arasındaki zıtlığı yüz ifadesiyle anlamlandırır. Güler yüzüyle olumlu ve iyi özelliklerini sunarken korkutucu ifadesi ile de bereket ve yaşamı geri alabileceğini ifade eder. Gerçekleri mitoslar yoluyla algılayan insana göre Ana Tanrıça tüm doğayı kapsar. İnsanın sosyal yaşamında dış dünyayla arasındaki bağı düzenler. Primitif dönem insanı doğanın canlıları “yok” ve “var” etme döngüsünü kadının var etme gücü ve ölümle özdeşleştirmiştir (İndirkaş, 2001, s.3-4).

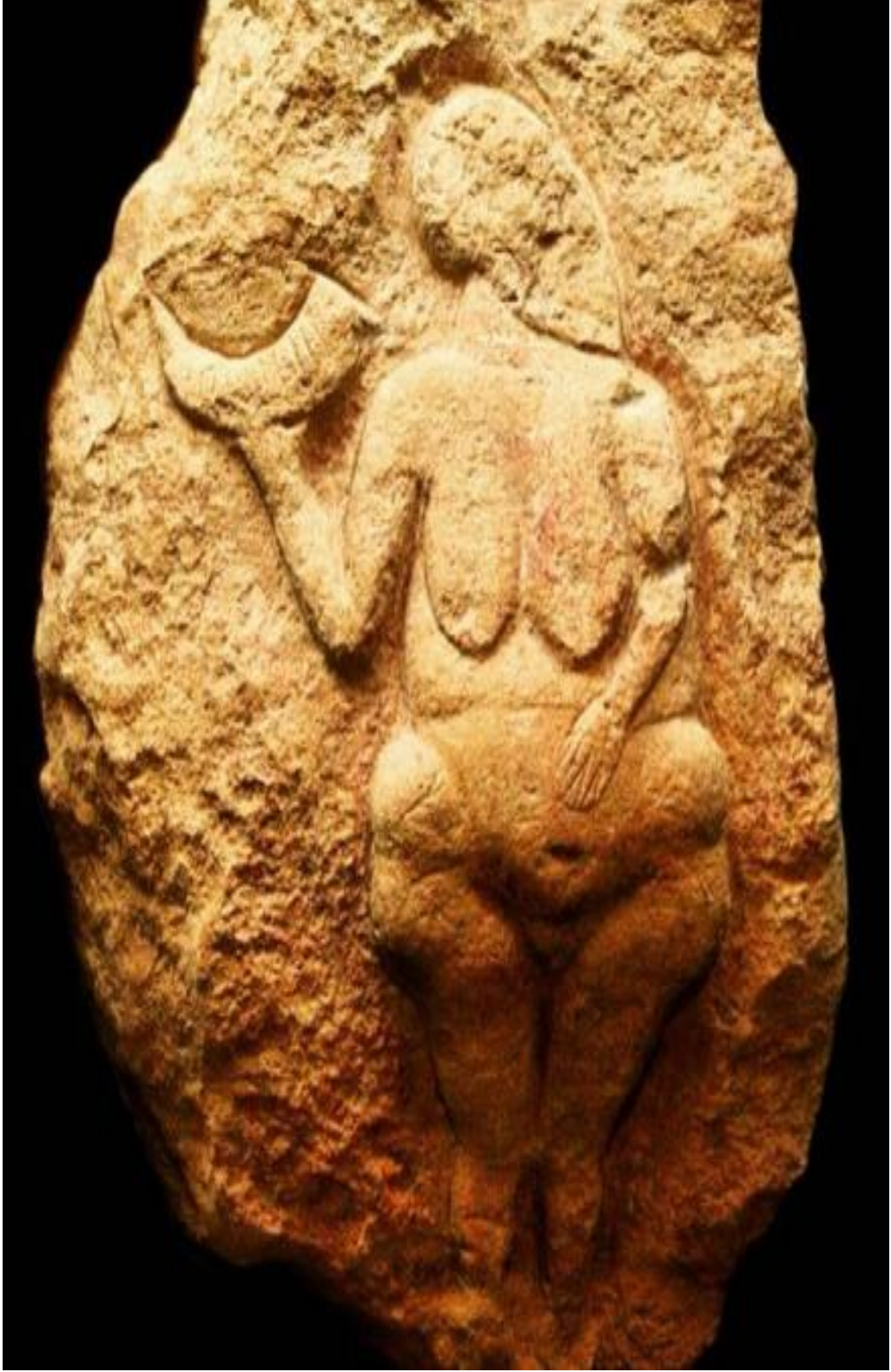
Erken arkaik dönemlerde Ay, Güneş ve Venüs ile ilişkilendirilen Ana Tanrıça figürü bu unsurlar ile bütünleştirilerek birçok farklı biçimde (hamile olarak, doğum esnasında, göğüslerini kavramış halde ya da emzirirken) tasvir edilmiştir (Bilgili, 2014, s.117).



**26. Fotoğraf 2.2** Ana Tanrıça.  
(Belli, 2001, s.21)



27. Fotoğraf 2.3 Ana Tanrıça.  
(Erbek, 2002, s.51)



**28. Fotoğraf 2.4** Ana Tanrıça (Laussel Venüsü).  
(Erbek, 2002, s.16)



**29. Fotoğraf 2.5** Umay Ana (Kazakistan).  
<http://turkctarih.com/>

Türkistan coğrafyası Türk söylencelerinde yaygın olarak her şeyin ruhu olduğu belirtilmektedir. Bu anlamda ruhun varlığına olan inanç, Türk mitolojisinde ortak bir payda olup bir Yaratıcı Tanrı ve kendisine yardımcı olan veya zorluk çıkaran/karşı çıkan dişil ruh veya ruhlar olduğu anlaşılmaktadır (Küçük, 2013, s. 115.; Eliade, 1984, s. 283-287) Türk mitolojisindeki dişil ruhlar genel olarak üreme/çoğalma gibi özellikleri ile özdeşleşmiş ve bütünleşmiştir (Küçük, 2013, s. 115). Bu bağlamda Umay Ana; Türkistan coğrafyası Türk mitolojisinde adı en çok bilinen (İnan, 1976, s.24) , “Tanrının Hanımı” olarak nitelendirilen ve

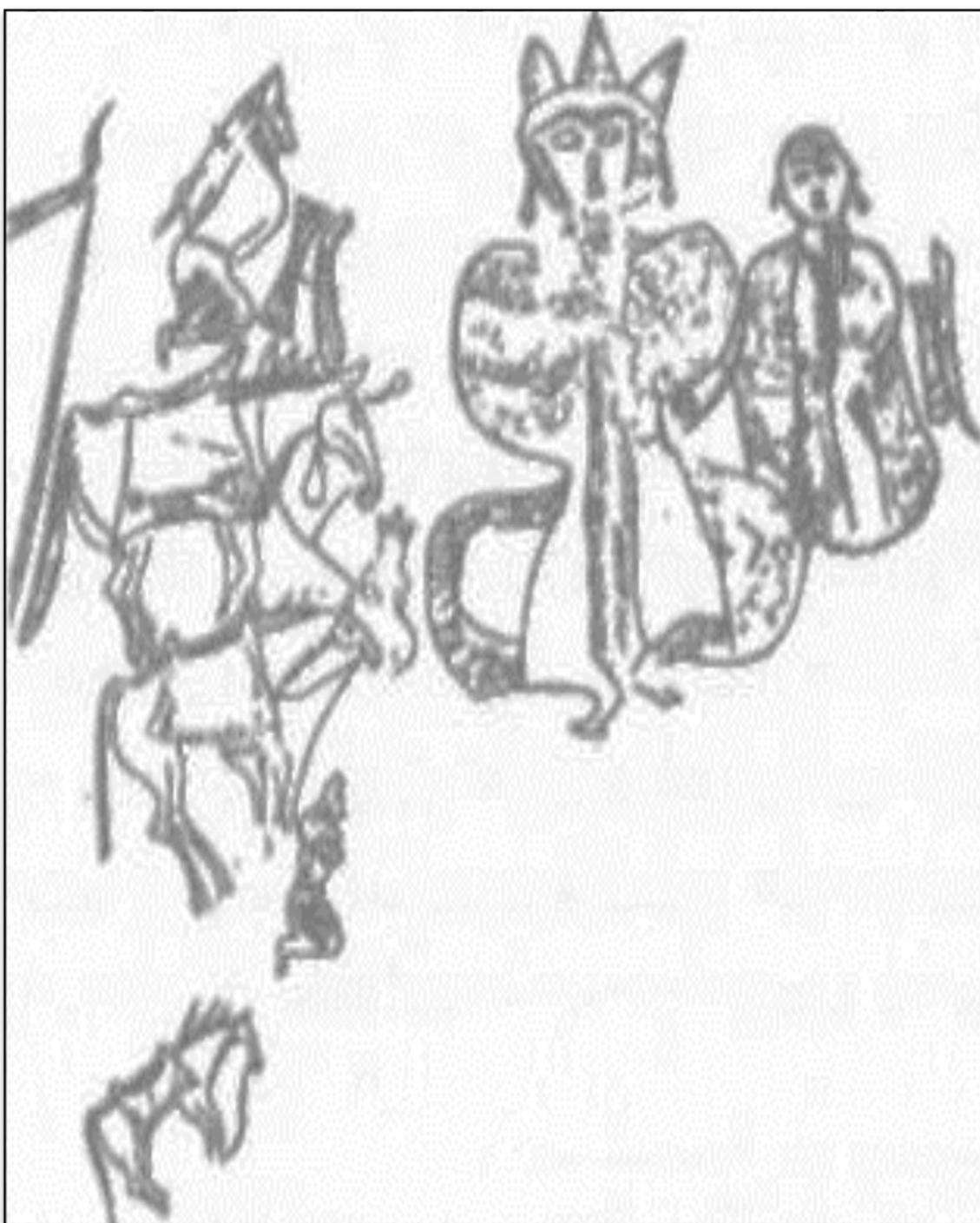
çocukların koruyucusu olan Tanrıçadır. Genellikle Umay, gümüş uzun saçlı, başında üç boynuzlu taç giymiş bir şekilde (30.Fotoğraf 2.6, 31.Fotoğraf 2.7) betimlenmiştir (<http://www.gercekedebiyat.com>).

Umay Ana kültü ile ilgili en eski kaynak Orhun Abideleri'dir. Kültigin yazıtının doğu cephesinde 30-31. satırlarında “(30) Babam hakan (31) öldüğü vakit küçük kardeşim Kültegin yedi yaşında kalmıştı. Umaya benzeyen anam hatunun taliine küçük kardeşim Kül teğin er adını aldı...” (Orkun, 1994, s.44). Tonyukuk yazıtının II. Batı cephesi 38. satırında “ Tanrı, Umay kutsal yer, sular (bizim için onlara) gaflet verdi. Neye kaçarız...” (Orkun, 1994, s.113) geçmektedir. Yazıtlara göre, Umay'ın Kadın ( anne) ve çocukla ilgili tanrıça ya da ruh olduğu anlaşılmaktadır. Fakat Altın Köl I. Yazıtında Bey (beg) olarak geçer. Dişi ruh ve ya tanrıça olarak kabul edilen Umay'ın ismi, insanoğlunun doğumu ile ilgilendiği için Türk kültüründe ad vermekle ilgili geleneklere göre içerdiği anlamdan dolayı erkek veya kadına verilebilir. *Divanû Lûgati't-Türk*'te Umay'a tapınıldığında oğlan çocuğu doğacağı belirtilmiş, ayrıca onun doğumdan sonra çıkan 'son' (plesanta) olduğu (Çoruhlu, 2011, s.42; İnan, 1976, s.24; Kaşgarlı Mahmud, 1985, s.127) inancıyla da Umay'ın dişi karakteri bir kez daha vurgulamış olmaktadır. Türk Kağanlarının hatununa benzetilen edilen Ana tanrıça Umay, Türklerde de ocak tanrıçası olarak kabul görmüş ve bu yönde gelişim göstermiştir (Esin, 1978, s.90). İnanışa göre Umay Ana, Tanrı Ülgen tarafından yeryüzüne iki kayın ağacı ile birlikte gönderilmiştir (İnan, 1986, s.64)

Umay, çocuğun doğarken içinde bulunduğu zardır. Erken dönemlere ait bilgilerde Umay'ın kozmik yönünü belirten bir kaynağa rastlanmamıştır. İlerleyen süreçte Umay, Çuların<sup>4</sup> kızıl giymiş, topuzlu bir güzel kadın olarak düşündükleri ve ocak tanrıçasına benzer bir şekil alacaktır. Altun-yış'ta (Altaylar) bulunmuş erken Göktürk dönemine ait mezar kalıntısının hemen yanında bulunan kaya oyulmuş, bağdaş kurarak oturmuş olarak görülen taçlı tanrıça betimlemesi Türklerin ana tanrıçası Umay olarak değerlendirilir (30.Fotoğraf 2.6). Söz konusu betimlemede tanrıça-kadına, önünde diz çökmüş maskeli kamların, kendisine kurban edilen atları sunmaları tasvir edilmiştir. (Esin, 2001, s.60). Tanrıça Umay kabul edilen kişi cepheden bakışla, Umay'ın karşısında ki kamlar dizleri üzerine çökmüş, ellerini elbiseleriyle gizler şekilde yan açıyla betimlenmişlerdir. Türklerde dizler üzerine çökme âdeti yaygındı ve hürmet işareti olarak kabul edilirdi. Ayrıca söz konusu betimleme boyun eğiş ifadesini de yansıtır (Esin, 2003, s.319-325).

---

<sup>4</sup> Çin kaynaklarında, Kuzey Çin' de devlet kuran (M.Ö. 1050-249) Çinlilerin “Chou” dediği ve genellikle Proto-Türk sayılan boylar (Esin, 1978. s.43)



**30. Fotoğraf 2.6** Umay Ana.  
(Esin, 2001, s.61)





**31. Fotoğraf 2.7** Umay Ana. Taraz (eski Cambul)/ Kastayev Devlet Sanatları Müzesi. (Çoruhlu, 2011, s.47)

Tunguzlarla birlikte Güney Sibiryâ ve Altay Türklerinde görülen Umay inancı günümüzde hâlâ kadınları ve çocukları koruyan bir ruh biçiminde kabul görür. Umay; güneş ve dişil unsur olan *yerle* ilgilidir. Umay bütün insanlığın koruyucusu, onlara kut (kutsal yaşam gücü, canlılık) veren bir tanrıçadır. Umay'ın Ötüken kültürüyle de ilişkisi vardır. Devleti, hâkimiyeti koruyan, hakanlara kutsallık, bolluk, kut (ruh) veren bir ilahedir. Ötüken daha genel olarak düşünüldüğünde “Yer kültü” (doğa ana) ile ilgilidir. Böylece toprağın ana olması düşüncesiyle Umay düşüncesi örtüşür (Çoruhlu, 2011, s.42). Umay sözcüğü, 14. yüzyıl Kıpçak Hristiyan metinlerinde (Kodeks Kumanikus) Ulu Ana motifinin bir özelliği olarak “Yer İlahesi” olarak açıklanmıştır (Beydili, 2004, s.585). Umay, “Humay/Huma Kuşu” olarak betimlenmiştir. “Zümrüdü Anka”, “Huma” veya “Umay” olarak da isimlendirilen ve olağanüstü özellikler gösteren bu kuş, diğer mitolojilerde Phoenix, Tanniao, Homa, Rokh, Simurg adları ile de anılmıştır (Küçük, 2013, s. 117). Güney Hakasya’da derlenmiş metinlere göre, insanlar Ülgen Ata ile beraber Umay Ana’dan dünyaya gelmişlerdi. Umay’ın olduğu yer “Süttükgöl” (Sagaylar ve Şorlarda), “Süt Ak Göl” (Teleutlarda ve “Sumer Dağı” adını

taşıymaktaydı. Tyan-Şan Kırğızlarına göre ise Umay göklerde yuvası olan bir kuştur. Gök ve yer arasında bir aracıdır. Teleut, Sayan ve Altay Türkleri Umay Ana'yı gökkuşağı boyunca yeryüzüne inip elindeki yay ile çocukları koruyan kanatlı bir ana olarak düşünmüşler, onu güzel yüzlü ve gümüş saçlı bir kadın olarak kabul etmişlerdir. Eski Türklerde çocukların vücutlarında bulunan doğum lekeleri ve benler Umay Ana'nın el izi olduğuna inanırlardı. Ayrıca benli çocukların şanslı veya mutlu oldukları kabul edilirdi (Beydili, 2004, s.579-580-581-582).

Yakut Türkleri tarafından "Ayısıt" diye isimlendirmiş ve Türkistan coğrafyası Türk kültüründe bereketi temsil eden Umay'ın, çocuğun doğup büyüünceye kadar koruyucu rolünü sürdürdüğü Bengü Taş yazıtlarında da görülmektedir. Bu nedenle, Umay'ın zamanda dölün koruyucusu olarak, bütün canlıların çocuklarını koruması ve tabiattaki üremeyi, çoğalmayı sağladığı düşünüldüğünde bereketi temsil ettiği kabul edilir (Kalafat, 2010, s.98 ). Bahaeddin Ögel' in de belirttiği gibi "Umay Ana" inancı Türk kültür tarihine ait bir inanıştır (Ögel, 1995, s.547).



**32. Fotoğraf 2.8** Kıpçak Türklerine ait Tanrıça Umay Ana (4-5. yy. Ukrayna).  
<http://www.turkkozmozjisi.com>

## 2.2. Kültürel-Sembolik Anlatım Ögesi Olarak Elibelinde “Umay Ana” Motifinin Süsleme-Dekoratif Anlatım Unsuru Olarak Kullanımı

İnsanın duyuları ile edindiği gözlem ve bilgilerin tamamını içselleştirildiğinde zihin de yeniden oluşan temalara imge denir. Sanatçı oluşan bu düşünsel temaları soyut veya somutlaştırılmış kendine has özel belirteçlerle ifade edilmek istenen öze doğru yönlendirmek amacıyla oluşturduğu biçimlere sembol denir. Sembol Fransızca kökenli bir kökenli bir kelime olmakla belirli bir anlatım düzeni içerisinde en küçük birimi oluşturur.



33. Fotoğraf 2.9 Elibelinde Motifi (Patnos /Ağrı).  
(Görgünay Kırcıoğlu, 1995, s.66)

Anadolu’da motif yerine “yanış-yangış-oyu-oygu-nakış-bezek” gibi kelimeler de kullanılmaktadır. Bir yanışın derinlerine inildiğinde, kökenine, çıkış noktasına gidilmeye çalışıldığında çok ilginç bulgulara da rastlanmaktadır. Kısıtlı, dar bir resmetme olanağı sağlayan, tekniğin getirdiği zorunluluğa rağmen küçük ebatlara, o denli karmaşık ve yoğun kompozisyonların nasıl tasarlanıp, uygulandığını çözmekte oldukça zordur. Birbirine benzer ya da benzer olmayan yanışların kaynaklarını belirlemeye çalışmak ve tarih içerisindeki geçerliliklerini izlemek oldukça karmaşıktır. Çünkü durmak bilmeden geçen zamanda teknik, malzeme gibi yanışta çok değişmese de kültür etkileşimlerinin, yaşanan çağın katkılarının sayesinde bazı değişimlere uğramaktadır. Süsleme, sembolizm ve ifade etme kavramları yüz yıllardır insanlığın tüm eserlerinde önemli bir yer tutmuştur. Hatta tarihin derinliklerinde sanat

tarihçilere zaman ve millet bakımından eser belgelemede yol gösterici olmuştur (Aytaç, 2005, s. 85-88).

Sözlü kültür ile birlikte de evrildiği görülen yanlışların, yazılı kültüre alternatif olacak şekilde, özellikle de konargöçer topluluklar başta olmak üzere örf, adet ve ananelere bağlılığını sürdüren toplumlarda geleneksel tutum ve davranışların üzerinde önemli bir belirleyicilik taşıdığı görülmektedir. Neticede kültürel olgularını yaşamlarının merkezine koyan bu topluluklar için sembolik ifadeler görsel iletişimin farklı bir metodu olarak benimsenmiştir. Kültürel birikimler yazılı olmayan ancak görsel sembolizm ile kendine has bir dil oluşturan davranış ve yaratılar, toplumsal yapının sürekliliğini ve tarihi süreç içerisinde sahip olduğu tüm birikimleri yansıtmaya manasında da önemli bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır (34.Fotoğraf 2.10).

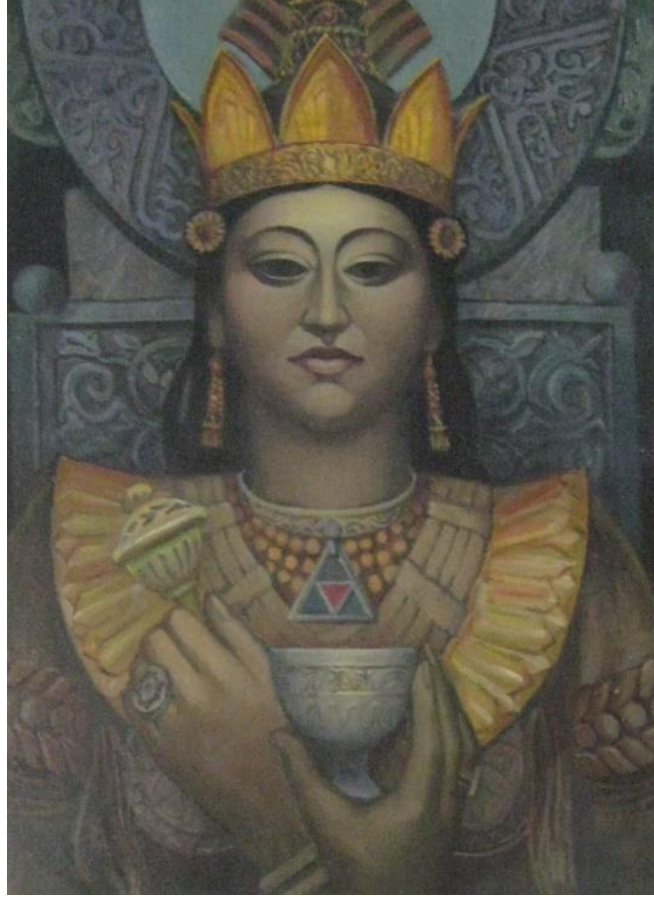


**34. Fotoğraf 2.10** Nazarlık olarak kullanılan, keçeden yapılmış Umay tasviri. (Çoruhlu, 2011, s.47)

Bunlardan birisi olan *elibeline* motifi eldeki bilgiler ışığında Türkistan coğrafyasında geçmiş Türk medeniyetlerinden günümüz Türk toplumlarına kadar, değişik tezyin alanlarında özellikle halı-kilim ve keçe uygulamalarında ısrarla kullanıldığı görülmektedir (33.Fotoğraf 2.9, 34.Fotoğraf 2.10, 35.Fotoğraf 2.11, 36.Fotoğraf 2.12, 37.Fotoğraf 2.13, 38.Fotoğraf 2.14, 39.Fotoğraf 2.15, 40.Fotoğraf 2.16).



**35. Fotoğraf 2.11** Günümüz hediyelik keçe başlık uygulaması. Kazakistan Kızlar Pedagoji Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri bilimler fakültesi, Mesleki Eğitim Bölümü öğrenci çalışmaları.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)



**36. Fotoğraf 2.12** Umay Ana, Kazakistan Kızlar Pedagoji Üniversitesi, üst fuayesi  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)



**37. Fotoğraf 2.13** Kazakistan Sığanak Şehrinde orcuk (teşi) yün eğiren bir kadın.  
(Arka plandaki kilimlerde, Elibelinde motifleri görülmektedir.)  
(Parlak, 2007, s. 253)

Günümüz halı-kilimlerdeki şekillere “İM” denilmektedir. Bununla birlikte elibelinde motifi çoğunlukla *Em Damgası* olarak da bilinmektedir. Elibelinde motifi halı-kilimlerde, kullanımına bağlı olarak görsel ifade bakımından çeşitli değişimlere uğramıştır. Çoğunlukla Ön-Türkçe’deki değişik damgalara benzeyen biçimsellikle şekillenmiş olan elibelinde motifi, uğradığı bu değişimlere paralel olarak farklı adlar almışlardır (Tarcan, 2003, s. 163).



**38. Fotoğraf 2.14** Günümüz dokuma örneği, Kazakistan.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)



**39. Fotoğraf 2.15** Günümüz halı dokuma örneği, Kazakistan.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

Yerleşik toplulukların kültürlerinin aktarımında yer alan kaynaklar umumiyetle çanak, çömlek, heykel gibi eşyalardır ve bunlar tarihin tüneline uzun ve meşakkatli bir yolculuk akabinde günümüze kadar tevarüs etmiştir. Fakat göçebe kültürlerde söz konusu tarihî kültür taşımacılığı fonksiyonunu düz dokumalar üstlenmiş ve özellikle halılar, konargöçer toplumların tarihleri boyunca içsel yansımalarını zorunlu olarak üzerine nakşettiği ve geçmişin bugün çözemediğimiz birçok betimlemelerinin ezoterik (içe yönelik anlam/ileti) izlerinin en yoğun olduğu satırlar olmuştur. Halı dokumalarının tercih edilme sebebi onun konargöçerin sosyal hayatının reel koşullarında ihtiyaçlarına cevap verebilmesi sonucunda maddî süreklilik göstermesidir. Halının göçebe yaşamın vazgeçilmez ihtiyacı olması ve bu ihtiyaca binaen sürekli yeniden ve yenilenecek dokunması ile üzerinde barındırdığı motiflerin kuşaklar arasında aktarımı sağlanmıştır. Dolayısıyla toplumun geçirdiği kültürel evrimin izleri de halılara yansımıştır (Ateş, 1996, s.117).



**40. Fotoğraf 2.16** Günümüz kilim dokuma örneği, Kazakistan.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

Türkistan coğrafyasından Anadolu'ya süre gelen Türk dokuma sanatında, konargöçerlikten yerleşik düzene kadar çok farklı coğrafyalarda, farklı kültürlerle rağmen geleneksel çizginin çok fazlaca terk edilmediği görülür (Aytaç 2004, s.44-48). İslam dini kabul edildikten



sonra bu geleneksel birikim terk edilmemiş, İslamileştirilmiştir. İslamiyet’i kabul edişle birlikte Türk toplumlarında yaşam, ölüm ve doğum sembolleri önem kazanmaya başlamıştır ( Ateş, 1996, s.118). Bu bağlamda gerek evrenle gerek dünya ve insanla ilişkilendirilen Türk kültürünün sembolleri İslamî bir dil ile varlığını sürdürmüştür.

Geometrik süslemelerinde Türkistan coğrafyası kökenli ve yüzyılların birikimi olan motiflerin yan yana veya çaprazlama çoğaltılması ve bir anlamda evrende insansılaştırılmış sosyal hayatın İslam anlayışından dolayı soyutlaması olabileceği düşünülebilir. İslam dünyası, Asya topluluklarının birçok hazır zengin sembolik formlarıyla karşılaştığında, bu sembollerin bünyesinde barındırdığı öznel anlayışı kesin bir tavırla ortadan kaldırarak yeniden biçimlendirmiştir. İslam dininin baskın öğretilerinin ağırlığı, sanatçıların ele aldığı sembolü anlaşılabilir olmaktan çıkarıp yalın olarak bezeyiciliği ön plana çıkarmış, hatta yazı bile bezeme ögesi olarak kullanılmıştır (Ateş, 1996, s.118; Grabar, 1988, s.151-157). Sosyal hayatın dinsel kimlik ile yaşamsal döngünün içerisinden çıkarılması ile varlık göstermiş biçimlerin (motif) deforme edilerek inanmış insanlarla arasında geçmişe dair tüm bağları koparma gayretiyle bezemeci anlayışın zorunluğu ortaya konmuştur.



**41. Fotoğraf 2.17** Günümüz keçe uygulaması, Kazakistan.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)



**42. Fotoğraf 2.18** Gümüş süzgeç, Kazakistan.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

Elibelinde motifi birçok araştırmacı tarafından Anadolu-Ana Tanrıça bağlamında değerlendirilmesine rağmen eldeki bulguların dar çerçevede değerlendirilip sunulmuştur. Tarihsel açıdan bakıldığında zaman tüm toplumlar gittikleri bölgelere kendi kültürel yapılarını da götürmüşlerdir. Bu anlamda Anadolu'yu kendine yurt edinmiş Türklerin, Türkistan coğrafyasından edindiği kültürel birikimlerin bu Anadolu'ya yayıldığı görülmektedir. Bu düşüncenin ana kaynağı "Umay Ana" inancıdır.



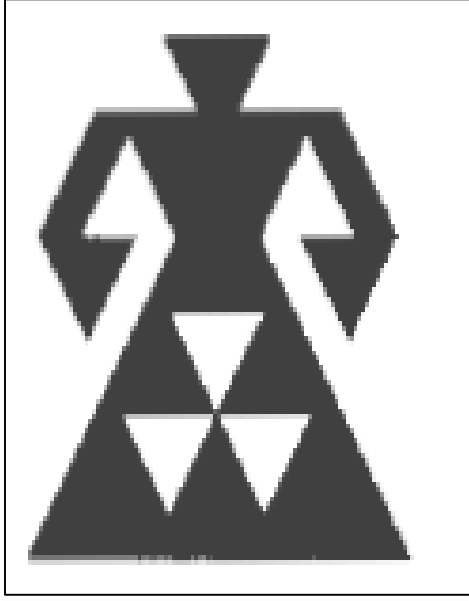
**43. Fotoğraf 2.19** Geleneksel Kazak kadın başlığı (Gümüş), günümüz uygulaması, Kazakistan Kızlar Pedagoji Üniversitesi Müzesi.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

Bereketin, çoğalmanın ve koruyuculuğun simgesel bir ifadesi olan Umay Ana kültü günümüzde Türk dilli halklarda, evin annesi, kadını, kızı, gelini gibi hitap ve adlandırmalarla varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

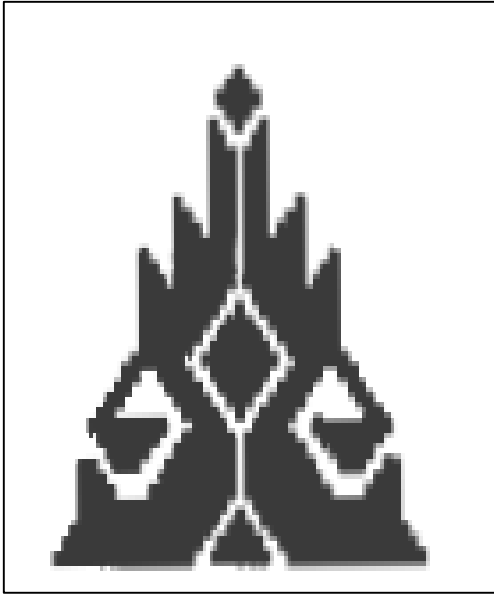


**44. Fotoğraf 2.20** Geleneksel Kazak kadın elbise tokası ( Gümüş), günümüz uygulaması, Kazakistan Kızlar Pedagoji Üniversitesi Müzesi.  
(Fotoğraf: İ. M. V. Noyan Güven)

Birey için kullanılan hitap ve adlandırmalardan, çeşitli süsleme unsurları ve motiflerine kadar varlığını sürdüren Umay Ana inancı ve onun en soyut görsel ve sembolik anlatımı olan elibelinde motifine dönüşmektedir. Türk Sanatlarının ve kültürel yapısının en önemli özelliklerinden olan devamlılık, parçalık-bütünlük ve eşzamanlılık ilkesi, sonsuzluk olarak kendini ebediyetle özdeşleştirmektedir. Belirli bir noktadan gözün takip etmeye başladığı motif çizgileri, devamlılığını sürdürmekte ve aralıksız olarak geçişlerle sonsuzluğa sürecektir bir hareketin çıkış noktasını devam ettirmektedir (45.Fotoğraf 2.21, 46.Fotoğraf 2.22, 47.Fotoğraf 2.23, 48.Fotoğraf 2.24, 49.Fotoğraf 2.25 çeşitli yörelerde kullanılan elibelinde motifleri )



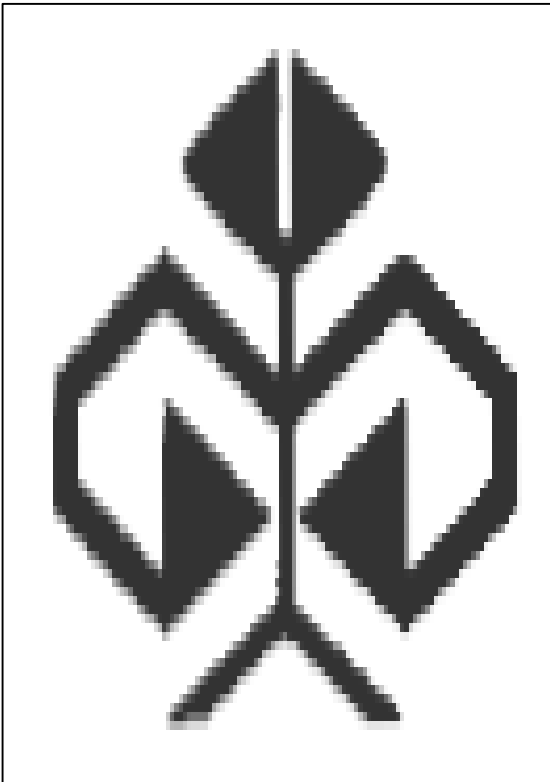
**45. Fotoğraf 2.21** Kilim/Eskişehir.  
(Erbek 2002, s. 20)



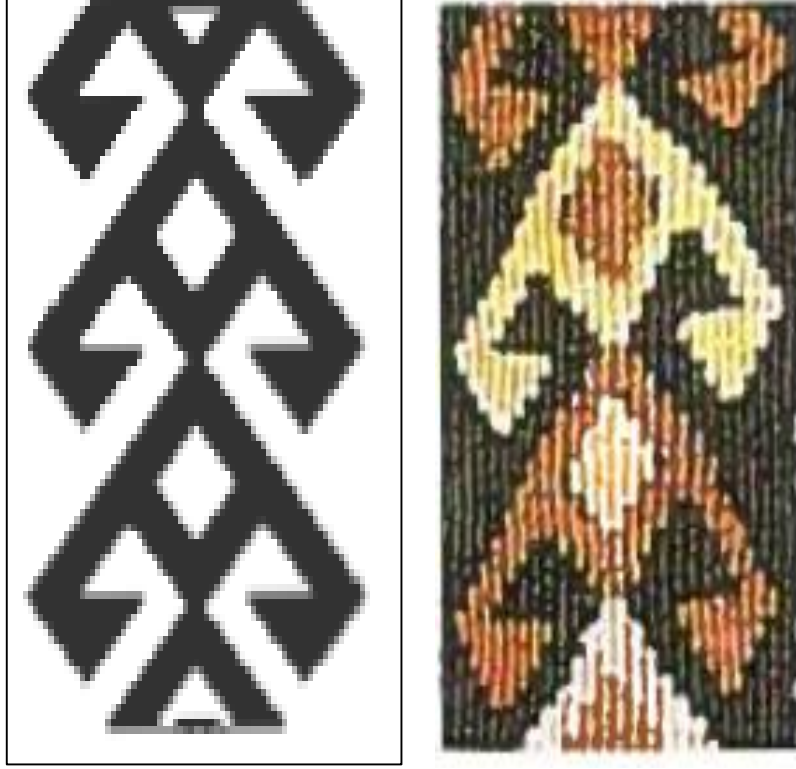
**46. Fotoğraf 2.22** Halı /Kütahya.  
(Erbek 2002, s. 25)



47. Fotoğraf 2.23 Kilim /Konya.  
(Erbek 2002, s. 23)



48. Fotoğraf 2.24 Sumak /Hatay.  
(Erbek 2002, s. 24)



**49. Fotoğraf 2.25** Kilim /Kars.  
(Erbek 2002, s. 26)

Binlerce yıllık birikimin Anadolu coğrafyasına aktarılmasıyla birlikte özellikle tekstil, dokuma alanı başta olmak üzere yüzeylerde kullanılan süsleme unsurlarının ve motiflerin olgunluk ve zenginlik bakımından büyük bir gelişme gösterdiği görülür. Bilhassa motif zenginliği ve çeşitliliği çoğunlukla tek bir yöreye bağlı kalmamış, farklı özellikler göstererek geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Bu motiflerden olan ve günümüz Kazak dokumasında da zeminde ve bordür kısmında (34.Fotoğraf 2.13) karşımıza çıkabilen, Anadolu’da çeşitli örneklerini görebildiğimiz elibeline figürü, Yörük ve Türkmen dokumalarında (zili, sumak, cecim vb.) küçük farklılıkları ile değişik biçimlerde işlenmiştir. Elibeline motifi dokumalarda yöreden yöreye gelin kız, çocuklu kız, ana kız gibi isimlerle de anılır. Analık ve doğurganlık kavramlarını simgeler. Pek çok yöre de kullanılır (Aytaç, 1999 s.36 ).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SANATSAL UYGULAMALAR

Bu tez çalışmasının uygulama kısmını tamamlayan 20 adet eser bulunmaktadır. Temel çıkış noktası olan elibelinde motiflerini baz alarak yapılan bu eserlerde, bakışıklı (simetrik) ve bakışiksiz (Asimetrik) olmak üzere iki farklı kompozisyon düzeni kurgulanmıştır. Çalışmaların her biri konu ve tasarım olarak iki ayrı açıdan ele alınmış ve plastik olarak yeniden yorumlanmıştır.

Ortaya konulan eserlerde, Ana Tanrıça (Umay Ana) kültürünün kadın sembolizmi ile olan ilişkisini ortaya koyan elibelinde motifinin kendine has görüntüsü olan *Üçgen* ve bu motifin içine-merkezine uyarlandığı, görsel olarak atıfta bulunduğu *Dörtgen* formlar ile zenginleştirilmiştir. Bu formların seçiminde motifin kendi biçimsel ve sembolik anlamlarının pekiştirilmesi ve uygulanması kadar ezoterizm ile bir ilişki kurulması da amaçlanmış, bu bakış açısıyla belli bir alegori üzerine düzenleme yapılmıştır.

Zira Ezoterik olarak en önemli sembollerden biri olan ve Tanrısallıkla ve sonsuzlukla ilişkilendirilen form Daire' dir. Bununla birlikte Kare, Üçgen' den sonra gelen bir sembol olmasına karşın Daire ve Kare sembollerinin birbirleriyle ilişkili anlamları vardır ve Kare, Daire'nin dönüştürülmüş bir formudur. Kutsal simgeler üçlüsünden biri olan kare yeri, dünyayı simgeler (50.Fotoğraf 3.1). Ayrıca karenin köşeleri de dört ana yönü: Kuzey, Güney, Doğu ve Batı'yı işaret eder (Gümüştekin, 2011, s.105). Kare maddi âlemin yani yeryüzünün ve tabiatın varoluşunu ifade eder. Daire en genel anlamıyla evrensel varoluşu ve tümlüğü ifade eder. Bu dönüşüm aynı zamanda birbirleriyle ölçülemez iki unsurun yani tanımlanabilir ve tanımlanamayan unsurların algılanmasını sağlar. Ancak ezoterik bakış açısıyla "Aşağısı yukarıya yukarısı aşağıya benzer" tanımlaması ile de kare ve yuvarlak formların birbirini tamamlaması ve birbirini türetmesi imgesi sembolik bir dile dönüşür (Candan, 2005, s. 112 ). Kare dört elementi, yani toprak-hava-su-ateş ile pusulanın dört ana yönünü belirtir. Yerküre ve bütüncüllükle bağdaştırılır. Kare sağlamlığın, istikrarın ve dengenin sayısıdır, kare ile ifade edilen durumlar sembol dilinde, birliktelik, düzen, kararlı bir dikey duruş ve sağlamlığı anlatır. Daire ve kare sembollerinin bir karşıtlık gösterecek tarzda yer aldığı birçok Hindu, Çin ve Babil tasvirlerinde bu sembolizm ifade edilir (<http://www.astroset.com>).



**50. Fotoğraf 3.1** Göğsünde Hilal (Türk sembolü), Rahim üzerinde doğumu kutsayan eller, göbeğinde “KARE”, Şaman Türk Tengri sembolleriyle bir Güneş Ana, KOR-ANA, Koranya (Ukrayna) heykeli.  
(<http://www.guncelmeydan.com>)



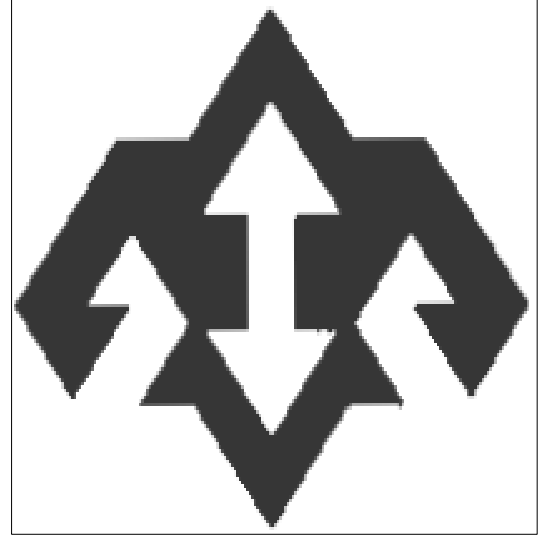
“Jung’a göre hava ve ateş erkek unsuru ve toprak ve su da dişi ve pasif unsuru içerir. Batı tradisyonunda yukarı bakan üçgen ateşi ve aşağı bakan üçgen suyu simgeler. Bu sembollerin cinsel karşılığı evrenseldir ve kaynağı kadın ve erkeğin biyolojik görüntüsüdür. Hava ve toprakta biri yukarı ve biri aşağı bakan üçgenlerle simgelenir fakat ortalarında çizgi vardır. Ateş suyun, hava ise toprağın zıttıdır. Ayrıca su ve toprak yer çekimine tabi olup aşağı düşer, hava ve ateş ise tam tersine uçucudur ve yükselir. Dolayısıyla üçgenleri ok olarak ele alsak yukarı bakan hafif, aşağı bakan ağır elemandır” (Gümüştekin, 2011, s.105).

Üçgen, ezoterizmde artık sınırlanmış olan, sonsuz bir dünyadan çıkmayan enerjiyi sembolize eder ki bu âlemin yaratılışını olanaklı hâle getiren enerjinin bölünme sürecini temsil etmektedir. Tepe kısmı yukarıya bakan üçgen gökyüzünü, aşağıya bakan üçgen ise toprağı ifade eder. Söz konusu üçgenlerin iç içe geçmesi tasavvufta “Vuslat” olarak ifade edilir yani göksel (Tanrısal) bilgilerin yeryüzünde belirmesidir. Bu durum yaratılmışta (insanda) göksel bilgilerin aksetmesi anlamına gelir (Candan, 2005, s. 115 ).

Yaratım olgusu yani âlemin yaratımı, biçimin yaratımı ya da yeni bir canlının yaratımı üretim, çoğalma ve var etme olguları ile ilişkili olduğundan kadın olgusu bu noktada üremek eylemiyle direk ilişkilendirilmektedir. Zira *Doğurganlık* ögesi simgesel anlatımların ana temalarından birini oluşturmakla beraber toplumun yeniden üretimi ile ilgili olarak bereket fikrini de içerdiği görülmektedir. Simgeler dünyasında Kadın (ana) doğurganlığı ile en önemli figürüdür. Kadının biyolojik, anatomik göstergeleri ana temasını oluşturacak biçimde, doğum ve doğurganlıkla ilgili sembolik biçimlere dönüşmektedir. Bu anlamda, dokumalarda görülen “ayakta, elleri beline doğru kıvrılmış kadın betimlemeleri” doğurgan organ rahimi işaret ederken, ellerin/ kolların göbeğe doğru yönelmesi hamileliği, ellerin göğse doğru ise de doğumdan sonrasını yani yeni çocuğun yaşam gıdası sütü ifade eder (Gümüştekin, 2011, s.108; Ateş, 1996, s.31).



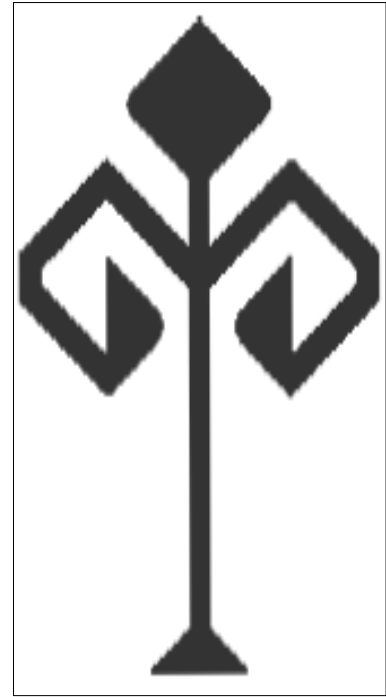
**51. Fotoğraf 3.2** Kilim/ Kars.  
(Erbek 2002, s. 20)



**52. Fotoğraf 3.3** Kilim/ Kars.  
(Erbek 2002, s. 22)



**53. Fotoğraf 3.4** Kilim/ Sivas.  
(Erbek 2002, s. 24)



**54. Fotoğraf 3.5** Kilim/ Gümüşhane.  
(Erbek 2002, s. 24)

### 3.1.Sanatsal Uygulamalar



55. Fotoğraf 3.6 Eser 1

**Eser Adı** : Umay Ög (Umay Ana)  
**Ölçüsü** : 59,5 X 77 cm (Çerçevesiz)  
**Yılı** : 2015  
**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

### **Eser Açıklaması:**

Bakışıklı (simetrik) bir denge üzerinde kurgulanan çalışma, merkezde yukarıdan aşağıya dik olarak Göktürkçe “**UMAY ÖG**” (Umay Ana) yazısı taş yazıt (balbal) duygusu verilmek istenerek konumlandırılmıştır. Yazı zemini koyu baskın lacivert ve lekeler halinde yeşilin karışımı ile kutsallığın simgesi gökyüzünün karanlığı (Tengri) ve hükmettiği yeryüzü (tabiat) vurgulanarak Umay Ana'nın yer-gök bağlantısı ifade edilmiştir. Elibelinde figürlerinin birbiri üzerine eklenmesiyle hayat ağacı motifi oluşturulmuştur. Oluşan bu kompozisyon dünyayı, yeryüzünü simgeleyen dikdörtgen bir formla toprağı ve geceyi simgeleyen koyu kahverengi ve yer yer lacivert lekeler bulunan battal ebru ile çevrelenmiş, böylelikle sonu olan yaşam ile sonsuz olan yaratım ilişkisi, sonsuz-sınırsız olan evren ile sınırları ve yaşam süreci belli olan dünya ilişkisi üzerinden, maddi âlem ile manevi âlem arasındaki kopmaz bağın vurgusu ifade edilmiştir.



**56. Fotoğraf 3.7 Eser 2**

**Eser Adı :** Umay Ana

**Ölçüsü :** 57,5 X 77 cm (Çerçevesiz)

**Yılı :** 2015

**Tekniği :** Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

### **Eser Açıklaması:**


Kompozisyon bir birinin yansıması (simetrisi) olan iki elibende motifinin merkezinde bir bukağı motifinden oluşmaktadır. Motif var olan kompozisyon bütünlüğünden çok anlam yüklemesi yapılarak değerlendirilmiştir. Söz konusu motif biçimi geçmiş ve günümüz tekstil ürünlerinde kullanıldığı şekli ile ele alınmıştır. Elibelinde motiflerinin zemininde kullanılan koyu lila rengi ile kadının sosyal hayatında karşılaştığı olumsuzluklardan doğan sosyal durumuna vurgu yapmak adına genellikle Doğu Anadolu bölgesinde oldukça sık kullanılan *kanayak* tabiri ile ilişkilendirilmiştir. Söz konusu elibelinde motiflerin konumlandırılmasında ki ana düşünce Tanrıça Umay Ana ve doğurgan, vareden fakat ölümlü olan İnsan-Kadın bağlantısı üzerinden değerlendirilmiş, aralarındaki kadim bağ, bukağı motifi ile ifade edilmiştir. Temelde Umay Ana inancının doğuşu kadının anne olabilme kutsal vasfıyla özdeştir. İki ana fügürü birleştiren bukağı motifinin zemininde kullanılan koyu tonlara hakim taraklı ebru çalışması ile de bu bağın sosyo-kültürel yapısındaki karmaşasına ve tavizsiz sosyal hükümlere vurgu yapılmak istenmiştir. Çalışmanın dış zeminini kaplayan ve sınırlandırılmayan açık turkuaz renk ile eril ruhun (Tanrı/Tengri, Ülgen) kozmos hakimiyeti belirtilmiştir.



**57. Fotoğraf 3.8** Eser 3

**Eser Adı :** Umay Ana  
**Ölçüsü :** 49,5 X 70,5 cm (Çerçevesiz)  
**Yılı :** 2015  
**Tekniği :** Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

**Eser açıklaması:**

Kompozisyon merkezinde açık siyah nefli ebru ile kuzey-güney işaret edilmiş, yer yer koyu lekeler içeren açık kırmızı battal ebru ile verilen simetrik elibelinde motiflerinin birleşme bölgesinde oluşan ok uçları ile doğu-batı işaret edilmiştir. Temelde “” Ak-Yol (Dış Oğuz-Ok) damgası oluşturulmaya çalışılmıştır. Ana zemini kaplayan kırmızı damarlı ve yer yer koyu lekeleri ile hareketlendirilmiş yeşil battal ebru ile yer yüzüne vurgu yapılmak istenmiştir.





**58. Fotoğraf 3.9** Eser 4


**Eser Adı :** Umay Ana

**Ölçüsü :** 59 X 79 cm (Çerçevesiz)

**Yılı :** 2015

**Tekniği :** Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

### **Eser Açıklaması:**


Kompozisyon prizmatik yıldızvari bir yapı düşünülerek simetrik yerleştirilmiş iki elibelinde motifi ve bu motiflerin alt birleşim noktaları arasında bilinçli olarak tasarlanan yatay konumlanmış bir bukağı motifinden oluşmaktadır. Elibelinde motiflerin zeminde ince kırmızı damarlı koyu lacivert battal ebru kullanılmış olması Umay Ana inancında ki gökyüzünden gelmesi ve Tanrıça özelliğine vurgu yapılmak istenmiştir. Gökleri işaret eden Tanrıça Umay Ana ve yeryüzünü işaret eden insan-kadın düşüncesinin birebir benzerliği ile insan-kadının kutsal kabul edilmesine işaret edilmiştir. Oldukça derin anlamda ifade edilmek istenen “” Ak-Yol (Dış Oğuz – Ok) damgası ile kadının mensup olduğu kültürel yapı işaret edilmiştir. Söz konusu durum kompozisyonun genel yapısını da pekiştirerek Umay Ana ilahesine inanmış toplumsal yapı vurgulanmıştır. Ana zemindeki koyu lacivert damarlı açık mavi battal ebru ile de elibelinde motifinin zemininde kullanılan renklere öykünerek halk inançlarının benzer veya yakınlığına gönderme yapılmak istenmiştir.



59. Fotoğraf 3.10 Eser 5

**Eser Adı** :Evlad- Umay Ana  
**Ölçüsü** :56,5 X 80,5 cm (Çerçevesiz)  
**Yılı** :2015  
**Tekniği** :Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

### **Eser Açıklaması:**

Kompozisyonda Çanakkale Şehitliği'nin oldukça yalın olarak kullanıldığı merkez noktadan hareketle etrafında oluşturulmuş bir kompozisyon söz konusudur. Kurgu, elibelinde motifleri ve primitif dönemlerde erk simgesi ile oluşturulmuştur. Anıt figürünün üst kısmında konumlandırılmış, zemini ince siyah damarlı kırmızı battal ebru ile belirlenmiş elibelinde motifi Umay Ana / Anadolu kadını, yine anıtı alttan ters (baş aşağı) kavrayan ve kahverengi tonlarından oluşan battal ebru ile de Toprak Ana/vatan simgelenmiştir. Elibelinde motiflerin iç içe geçmiş olması ile insan-kadın ve Tanrıça Umay Ana arasındaki kadim bağ vurgulanmak istenmiştir. Kompozisyonun kurgusundaki ana fikir Çanakkale zaferin kazanılmasında hayatlarını kaybetmiş evlatların (kız-erkek) kim olduğu düşüncesinden ziyade “kim için?”, “ne için?” şehit oldukları düşüncesi ile yoğunlaşmış ve Anadolu kadının evlatlarına sahiplenmesine vurgulanmak istenmiştir. Söz konusu kompozisyonun en üst kısmında primitif dönem erk simgesi “  ” biçimiyle Gök Tengri simgelenmiştir. Ana zemini oluşturan ince kırmızı damarlı siyah ebru dönemin acılarını vurgulamaktadır.



**60. Fotoğraf 3.11 Eser 6**


**Eser Adı** : Evlat- Umay Ana

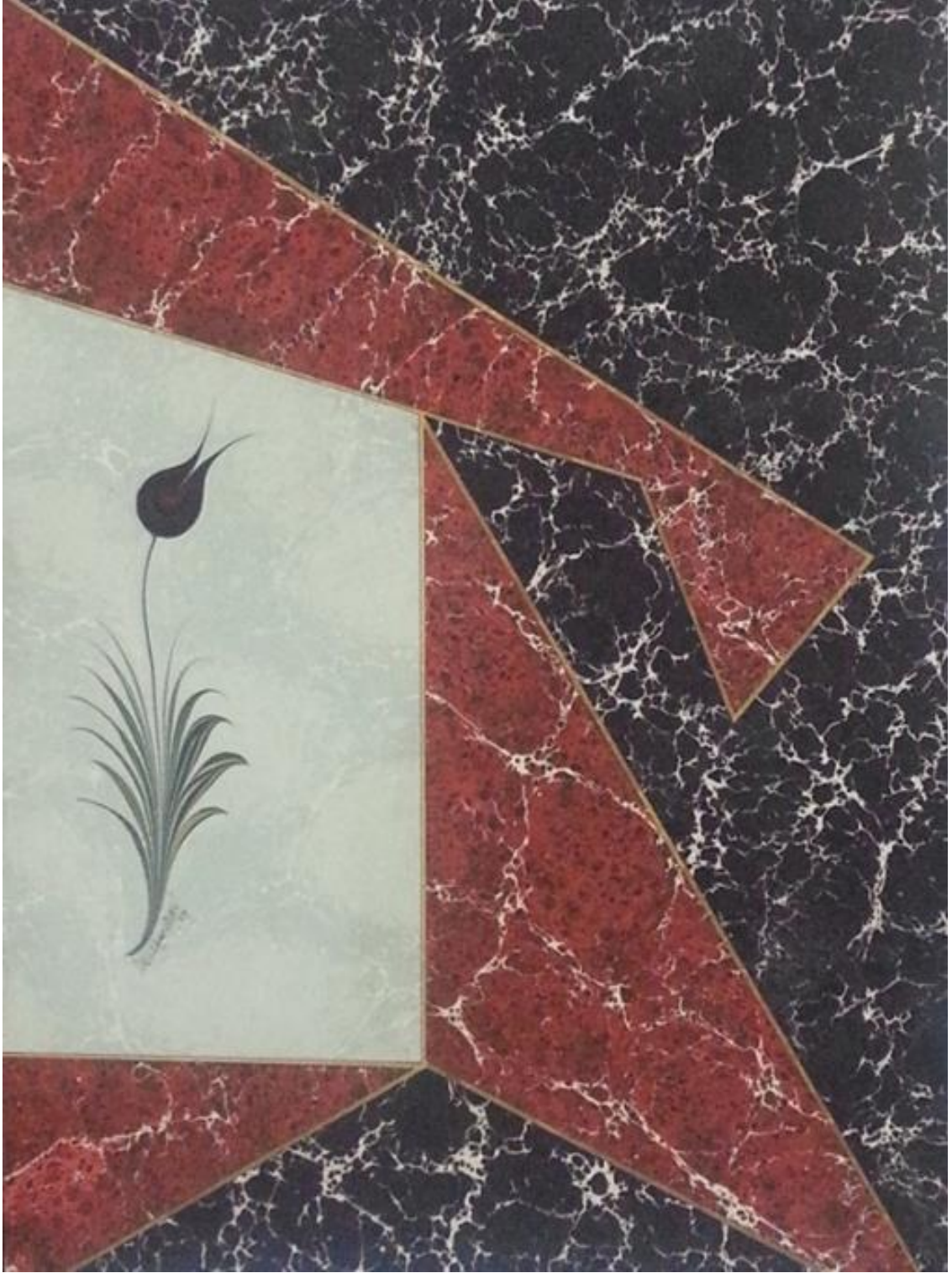
**Ölçüsü** : 46,5 X 81cm (Çerçevesiz)

**Yılı** : 2015

**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

### **Eser Açıklaması:**

Merkezde tek/bir olmanın simgesi lale etrafında oluşturulmuş elibelinde motifleri ve primitif dönemlerde erk simgesi ile güç ifade edilmiştir. Lale motifini sarmalayan kırmızı damarlı battal ebru ile yapılmış elibelinde figürü Tanrıça Umay Ana' nın Türk mitolojisindeki kutsallığı ve baskın karakteri tekraren vurgulanmıştır. Hafif yeşil tonlarda zemin ebru ile verilmiş olan ters (baş aşağı) elibelinde motifi ile de yaşam döngüsündeki kadın tüm motif kompozisyonunu kavramış şekilde simgelenmesi Tanrı Ülgen'e ve Tanrıça Umay Ana'ya inancını/sahiplenmesini ifade etmektedir. Ayrıca elibelinde motiflerin iç içe geçmiş olması insan-kadın ve Tanrıça Umay Ana arasındaki kadim bağı temsil etmektedir. Söz konusu oluşturulan kompozisyonun en üst kısmında primitif dönem erk simgesi ile “” Gök Tengri simgelenmiştir.



**61. Fotoğraf 3.12 Eser 7**

**Eser Adı** : Bark - Umay Ana  
**Ölçüsü** : 48,5 X 67,5 cm (Çerçevesiz)  
**Yılı** : 2015  
**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

### **Eser Açıklaması:**

½ simetri elibelinde figüründen yola çıkılarak kadının sosyo-kültürel yaşamdaki yalnızlığına vurgu yapılmak istenmiştir. Merkezde yer alan çiçekli ebrunun geometrik kesimi yarım bir evin/barkın sade ifadesidir. Söz konusu durum kadının umutlarına ve geleceğine dair öngörülerine bir göndermedir. Kompozisyon hatların keskin ve kabalığı kadının yaşamına dair düşüncelerinin katılığı ve zorluğunu gösterir. Elibelinde figürünü oluşturan kırmızı ve yer yer koyu lekelere sahip olan battal ebru ile oluşmuş ve dayanağı belirsiz sert duruş, kadının bireysel varlık mücadelesini simgeler. Motifin bitiş/sınır noktalarının belirsizliği düşünsel olgunluğa veya tamlığa eremediğini vurgular. Ana zemini oluşturan koyu battal kadının düşünsel dünyasındaki karmaşayı arttırarak perçinler.





62. Fotoğraf 3.13 Eser 8

**Eser Adı** : Bark - Umay Ana

**Ölçüsü** : 50,5 X 67,5 cm (Çerçevesiz)

**Yılı** : 2015

**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

**Eser Açıklaması:**

½ simetri elibelinde figüründen yola çıkılarak kadının bedeninin “yurt” çadırı ile ödeşleştirilmiştir. Kompoziszyonda sol taraftaki dikme ile çadırın veya evin direği ( Anadolu söylemidir) yani eş/erkek koruyuculuğu ve dayanak olma özelliği ile kadını tamamlayan unsur olarak kullanılmıştır. Söz konusu imgeler kadının, eşi ile beraber yaşam döngüsündeki mücadelesi simgelenmek istenmiştir. Elibelinde figürünü oluşturan ince keskin bordür formlar kadının sosyal hayatında karşılaştığı sıkıntı ve zorlukları keskinliği ile verilmeye çalışılmış, fakat dikkati çeken esas nokta erkeği simgeleyen dikme zemininde kullanılmış olan koyu battal ebru ile bezenmiş kadının merkezde bulunan karanfil ile de renk benzeşmesidir. Bu durum ailenin sosyal-kültürel yaşantısında karşılaştığı zorlukların ve olumsuzlukların tüm fertleri ile birlikte hissedildiği ve karşı durulduğu gerçeği vurgulanmıştır.



63. Fotoğraf 3.14 Eser 9

**Eser Adı** : Bark - Umay Ana

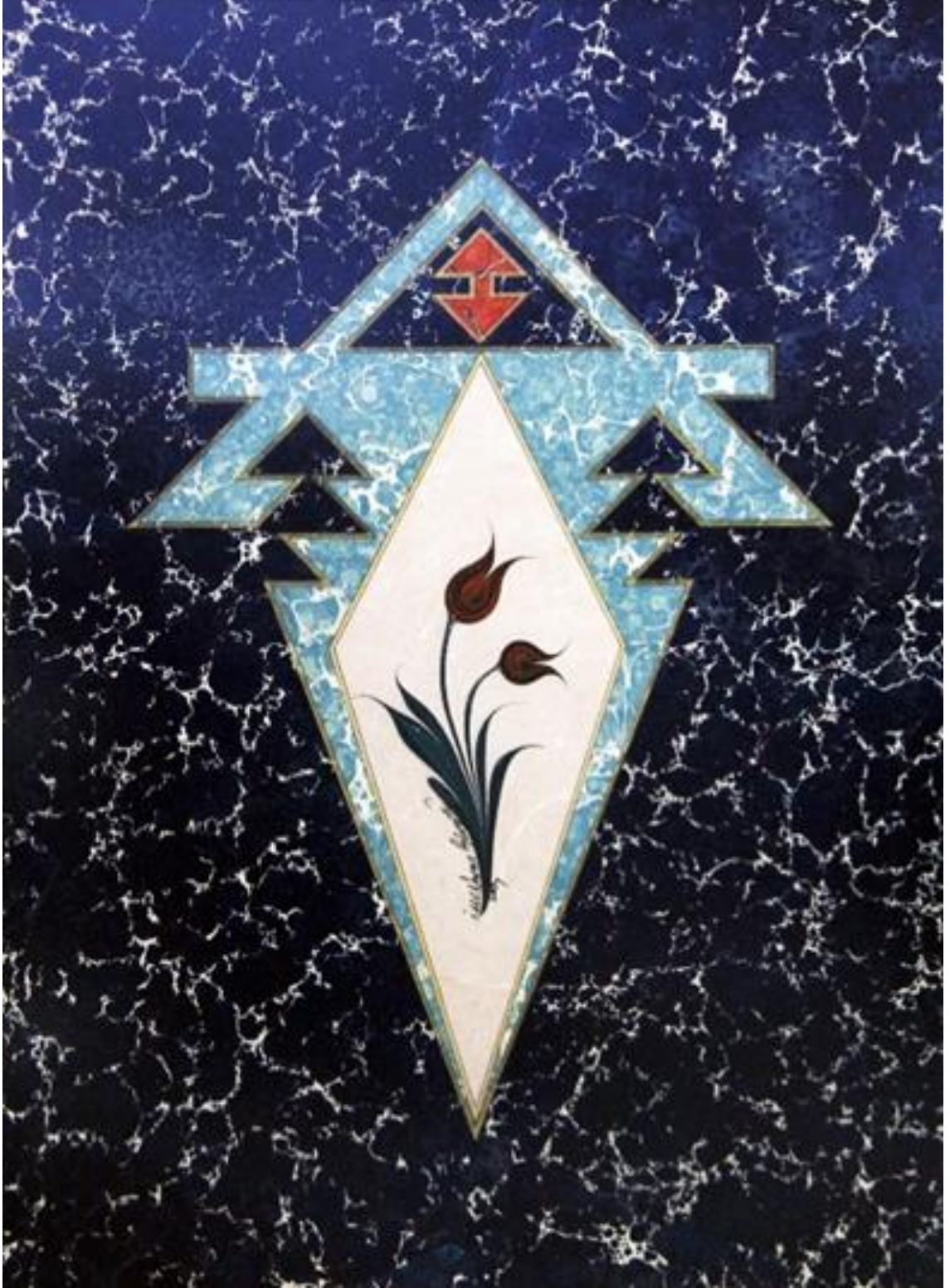
**Ölçüsü** : 50 X 64 cm (Çerçevesiz)

**Yılı** : 2015

**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

### **Eser Açıklaması:**

½ simetri elibelinde figüründen yola çıkılarak kadının bedeninin “yurt” çadırı ile özdeşleştirilmiştir. Kompozisyonda sol taraftaki dikme ile çadırın veya evin direği ( Anadolu söylemidir) yani eş/erkek koruyuculuğu ve dayanak olma özelliği ile kadını tamamlayan unsur olarak kullanılmıştır. Söz konusu imgeler kadının omuz verdiği eş ile beraber ortaya çıkan gücün “Bark’ın” ayakta kalması ve soyun devamlılığı için harcadığı anlatılmak istenmiştir. Elibelinde figürünü oluşturan ince bordür formları, erkeği simgeleyen dikmede kullanılmış olan koyu battal ebru ile bezenmiş olması sosyo-kültürel yaşamda birlikte var olabildiklerini ifade etmektedir. Kompozisyonda kadın formunu simgeleyen elibelinde motifinin keskinliğindeki esas nokta erkekle beraber olan kadının söz konusu beraberlikten doğan ve ataerkil toplumun sunduğu çıkmazlar anlatılmak istenmiştir. Merkezde konumlandırılmış ikili lale figürü ile hanenin diğer üyeleri yani çocuklar ifade eder. İkili lalenin tercih edilmiş nedeni; normalde tek bir kökte yetişen bu çiçeğin tek/bir olma özelliğinden yola çıkılarak hanenin diğer iki üyesi olan çocuklarına bakış açısını ifade eder. Yani her iki çocuğun ebeveynleri için ayrı ayrı ama eşit olarak değerlerini gösterir.



64. Fotoğraf 3.15 Eser 10

Eser Adı : Güç/İnisiyasyon - Umay Ana  
Ölçüsü : 50,5 X 67,5 cm (Çerçevesiz)  
Yılı : 2015  
Tekniği : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

### **Eser Açıklaması:**

Güç/İnisiyasyon isimli bu çalışmada Umay Ana'dan güç alan kadının evlilikle beraber gerçekleşen güçlenmesi ve anneliği anlatılmak istenmiştir. Merkezde konumlandırılmış çiçekli ebruyu sınırlayan prizma formu yeri ve göğü işaret eder şekilde yerleştirilmiş; fakat yerle birleştiği noktada figürle de kesiştirilmiştir. Söz konusu durum toprağı işleyen kadın temasını vurgular. Motifin üst kısmında görülen keskin çıkıntılarla oluşturulan kaba form ile kadının tanrısal gücü ifade edilmiştir. Motifin baş kısmında “bark/ev/çatı” ifadesini çağrıştırmak üzere, üçgen bir alınlık oluşturulmuş ve içerisine kırmızı ebru zeminli bukağı motifi yerleştirilmiştir. Kompozisyondaki bu detay kurgu ile kadının evine bağlılığı vurgulanmak istenmiştir. Çalışmanın ana zeminde olan koyu lacivert battal ebru ile yine evren imgelenirken motifin zemindeki açık mavi (gök mavi) ile de göklerden gelen, kutsallık vurgulanmıştır.



65. Fotoğraf 3.16 Eser 11

**Eser Adı** : Güç/İnisiyasyon - Umay Ana  
**Ölçüsü** : 44 X 59 cm (Paspartsuz-Çerçevesiz)  
**Yılı** : 2015  
**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine âkkâse ebrulu deri murakka.

### **Eser Açıklaması:**

Güç/İnisiyasyon isimli bu çalışmada Umay Ana'dan güç alan kadının evliliğe ve anneliğe hazırlığı anlatılmak istenmiştir. Merkezde konumlandırılmış boş prizma formu (boş rahmi/çocuksuz kadını simgeler) yeri ve göğü işaret eder şekilde yerleştirilmiş; fakat yerle birleştiği noktada figürle de kesiştirilmiştir. Söz konusu durum toprağı işleyen genç kadın temasını vurgular. Motifin üst kısmında görülen keskin çıkıntılarla oluşturulan kaba form ile genç anne/evin annesi olabileceği ile yaradılışının kutsiyeti ifade edilmiştir. Motifin baş kısmında üçgen bir alınlık oluşturulması ile "bark" dolayısıyla çocuk sahibi olma yani çocuk sahibi olma düşüncesi pekiştirilmiştir. Motifin tamamını kaplayan kırmızı ebru zeminli bukağı motifi ile de kadının kuracağı ailesine ve evine bağlılığına vurgu olarak düşünülmüştür. Çalışmanın ana zeminde olan açık mavi battal ebru ile kadına; gökyüzü ve göklerden gelen yani Umay Ana dolayısıyla Gök Tengri' den gelen kutsallık vurgulanmıştır. Çalışma ham deri tabaka üzerine âkkâse tekniği ile ebrulanmıştır.






66. Fotoğraf 3.17 Eser 12

**Eser Adı** : Yedi Ana - Umay Ana  
**Ölçüsü** : 49,5 X 62,5 cm (Çerçevesiz)  
**Yılı** : 2015  
**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

### **Eser Açıklaması:**

Kompozisyonda bir birine ters simetrik olarak konumlandırılmış iki adet ½ elibelinde/anne, Türk aile yapısındaki ortak rollerinden dolayı iki önemli kadını simgeler. Dirsek kısımlarından oldukça naif ve anlamlı birleşimi ince kırmızı damarlı siyah battal ebru ile sunulmuştur. Bu temas ile oğul/eş ortak paydasında aile olabilme gücünün ana unsuru rolünün paylaşılmazlığı ifade edilmek istenmiştir. Kompozisyonu oluşturan iki önemli motiften biri eşin annesini, diğeri gelin anneyi temsil eder. Bu iki figürün ortasında her iki anne içinde önemli, kültürel edinimlerle daha güçlenmiş Türk kadının ifadesi olan elibelinde motifi oluşur. Zemini kaplayan ince siyah damarlı kırmızı battal ebru, erkeğin annesi ve gelin anne figürlerin dış kısımlarında birer elibelinde/anne figürleri ½ oranında naif birer belirti olarak algılanır. Bu durum eşin annesi ve gelin annenin, kendi annelerinin yaşanmışlıklarından kazandıkları gücü simgeler. Primitif dönem kadın simgesi olan “  ” şekli iki ana figürün ortasında kendiliğinden belirir ve ilk kadını (Havva’yı) temsil eder. Eser tam ters çevrildiğinde yukarıda bahsettiğimiz figürlerin birlikteliğinden bir kadını daha ortaya çıkarır ki bu figürde Umay Ana’yı bağdaş kurup oturmuş bir biçimde betimler. Eserde kadim Türk kültüründe önemli bir yeri olan yedi sayısına<sup>5</sup> vurgu yapılmak istendiği için bilinçli olarak, “yedi elibelinde/ kadın” figürü tasarlanarak kompozisyon oluşturulmuştur.

---

<sup>5</sup> Kam-Şaman inanışında “yedi kişi”, “yedi engel”, “yedi dolaşma”, “yedi demir”, “yedi pınar”, “yedi değirmen oluşu”, “yedi sarı kız” gibi motifler görülür. Bu inanışlara göre; Tanrı Ülgen’in yeryüzünde önce yedi kişiyi yaratır. Tanrı Ülgen’in katına ulaşabilmek için yedi buudakı (yedi engeli) aşmak gerekir. Tufan’ın olacağını önceden bildiren Gök teke, dünyanın çevresine yedi kere dolaşır. Şamanlar, büyü / üfürük yaparken, demir kızdırarak yedi pınardan, yedi değirmen oluşundan aldıkları yedi suya atarlar. Beltir, Sagay adlı Türk topluluklarında kamların davullarında yedi sarı kız resmi bulunur. Yakut Türklerine göre Yenisey ırmağı kaynağını göğün yedinci katından almaktadır (Durbilmez, 2008, s. 221).



67. Fotoğraf 3.18 Eser 13

**Eser Adı** : Güç/İnisiyasyon - Umay Ana

**Ölçüsü** : 48,5 X 662, 5 cm (Çerçevesiz)

**Yılı** : 2015

**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

### **Eser Açıklaması:**

Çalışma biçimi esas itibarı ile kullanılan renklerin desteği ile biçimlendirilmiştir. Söz konusu renkler sarı-lacivert- yeşil (ilk iki rengin bilinçli olarak ebru fırçası üzerinde ayrı ayrı konumlandırılmasından ve fırçanın ritmik hareketler yardımıyla kendiliğinden karışmasıyla ortaya çıkmıştır). En üste yatay olarak konumlandırılmış lacivert ve koyu yeşil tonlamalara sahip ebru Gök Tanrı'yı temsil etmektedir. Elibelinde/Umay Ana motifi daha açık lacivert ve sarı rengin yoğun kullanımından doğan bir tonlama ile biçimlendirilmiştir. Zeminde baskın renk olan sarının yer yer lacivert ve yeşil tonlarındaki lekelerle Tanrıdan alınmış kutsal ifadeler Umay Ana aracılığı ile yeryüzüne aksi anlatılmak istenmiştir ki bu durumun en belirgin ifadesi kadının çocuk doğurması eylemidir. Çalışmanın ana fikri Hallâc-ı Mansûr' un "**Ene'l-Hakk**" sözüdür.

---

<sup>6</sup> "**Ene'l-Hakk:** Arapça "Ben Hakk' ım", "Hak'tan gayrı değilim." demektir. Hakk gerçek ve doğru anlamlarına geldiği gibi aynı zamanda İslam'da Allah'ın isimlerinden biridir ve bu söz kişinin Tanrı ile birleşip-bütünleştiği, Tanrı' nın kişide vücut bulduğu veya kişinin varlığının Tanrı' nın varlığı içerisinde eriyip yok olduğu (Hulul) diğer bir ifade ile Tanrı' nın varlığının kişinin vücudunda yüz bulması anlamlarını da ifade etmektedir. Bu düşünce Tevhid akidesine aykırı bulunarak ilk söyleyen kişi olan Hallâc-ı Mansûr' un idam edilmesine neden olmuştur." ( <http://tr.wikipedia.org>).



68. Fotoğraf 3.19 Eser 14

**Eser Adı** : Umay Ana  
**Ölçüsü** : 50 X 67,5 cm (Çerçevesiz)  
**Yılı** : 2015  
**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

**Eser Açıklaması:**

Kompozisyon yine kadının varlığı, bütünlüğü, gücü ve bağlılığı üzerine vurgu yapılmıştır. Çiçekli ebru zemini bukağı motifi ile biçimlenerek bağlılığa vurgu yapılmıştır. Elibelinde/Umay Ana figürü anıtsal bir form bütünlüğü ile kutsiyeti simgelemektedir. Ana zemindeki ince damarlı açık mavi gökyüzünü/Tengri'yi temsil etmektedir.



**69. Fotoğraf 3.20 Eser 15**

**Eser Adı** : Umay Ana  
**Ölçüsü** : 40 X 63,5 cm (Çerçevesiz)  
**Yılı** : 2015  
**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

**Eser Açıklaması:**

Motif temel olarak elbelide motifinin ½ çizimi ile oluşturulmuştur. Sivri ve sert duruşu kadının toplum içerisinde kendine (kadına) bakıştan etkilenerek ortaya koyduğu genel tavrı yansıtır. Kadının toplumun katı kuralları ile örülmüş bireyselliğine vurgu yapılmak istenmiştir. Motifin zeminde kullanılan açık kırmızı tonlama ile elde edilmiş taraklı ebru ile bir anlamda kadının kendi iç dünyasındaki naiflik ve karmaşa ifade edilmeye çalışılmıştır. Buna karşılık lacivert ve kırmızı renklerin tek fırçada bir araya getirilmiş ve ritmik hareketlerle oluşturulmuş renk armonisi ile hazırlanmış koyu ve sert battal ebru ile kadın sosyal hayatında kendisi ile ilgili olan karmaşalar anlatılmak istenmiştir.





**70. Fotoğraf 3.21 Eser 16**

**Eser Adı :** Umay Ana  
**Ölçüsü :** 40 X 62,5 cm (Çerçevesiz)  
**Yılı :** 2015  
**Tekniği :** Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

**Eser Açıklaması:**

Motif temel olarak elibelinde motifinin ½ çizimi ile oluşturulmuştur. Yine sivri ve sert duruşu kadının toplum içerisinde kendine (kadına) bakıştan etkilenecek ortaya koyduğu genel tavrı yansıtır. Çalışmada kadının toplum karşısındaki edimlerden kendi içselliğinde yaşadığı karmaşıklığı, içgüdüsel oluşan öz savunmasına vurgu yapmak için zeminde koyu tonların hâkim olduğu taraklı şal ebru kullanılmıştır.



**71. Fotoğraf 3.22** Eser 17

**Eser Adı** : Güç -Umay Ana

**Ölçüsü** : 50 X 67 cm (Çerçevesiz)

**Yılı** : 2015

**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

**Eser Açıklaması:**

Genelde bilinen elibelinde motiflerinin baş ve kol diyebileceğimiz kısımları düşünölmüş ve yeniden yorumlanması ile farklı bir soyutlama yapılmıştır. Sağ üst köşeye konumlandırılarak eserin genel ölçüsü üzerine geometrik olarak yayılması ile tanrısal ışığın/gücün yeryüzüne yayılımına vurgu yapılmak istenmiştir.



72. Fotoğraf 3.23 Eser 18

**Eser Adı** : Nazar- Umay Ana  
**Ölçüsü** : 58,5X 76,5 cm (Çerçevesiz)  
**Yılı** : 2015  
**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

### **Eser Açıklaması:**

Elibelinde/Umay Ana motifi Anadolu halk inanmalarında var olan “*nazar*” inanişı vurgulanmıştır. Günümüzde genellikle “nazar” inanmaları halk arasında nazar boncuğu ile karşılık bulmaktadır. Bu alışmada Anadolu halk inanmaları bağlamında nazar boncuğunun kabul görmüş temel renk ve biçimi dikkate alınarak kompoze edilmiştir. Umay Ana inancının temelini oluşturan koruculuk özelliği ön plana alınmıştır.



73. Fotoğraf 3.24 Eser 19

**Eser Adı** : Yıldız- Umay Ana  
**Ölçüsü** : 46 X 63 cm (Çerçevesiz)  
**Yılı** : 2015  
**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

**Eser Açıklaması:**

Temel olarak yıldız ifadesi ile biçimlendirilmiş elibelinde figürü ile Tanrının göklerdeki temsilcisi anlayışı ortaya konmuştur. Elibelinde formunu çevreleyen oldukça koyu kahverengi ile Umay Ana'nın olumsuz yönlerine vurgu yapılmak istenmiştir. Ana zeminde kullanılan kahverengi battal ile toprak simgelenmiştir.





74. Fotoğraf 3.25 Eser 20

**Eser Adı** : Yıldız - Umay Ana  
**Ölçüsü** : 41 X 61 cm (Çerçevesiz)  
**Yılı** : 2015  
**Tekniği** : Ahşap malzeme üzerine ebru murakka.

### **Eser Açıklaması:**

Yıldız formuna öykünerek biçimlendirilmiş elibelinde figürü yine Tanrı'nın temsilcisi anlayışı gözetilerek yorumlanmıştır. Formu oluşturan koyu kırmızı ve koyu tonlama lekeleri ile çerçevelenmiş ince bordur ile karamsarlık ve toplumsal sınırlamalar ifade edilmek istenmiştir. Motifin Baş ve ayak kısımlarında kullanılan açık kırmızı taraklı ebru ile kadının yaşamında var olan sorumluluklarının (çocuk, iş, eş ve kendi düşünceleri gibi) açmazları vurgulanmıştır. Bu çalışmanın kompozisyonu, halk söylemlerinde sıklıkla kullanılan “baş belası...”, “ayağa dolanma...”, “eteğine yapışmış...” gibi söylencelerden kaynağını almıştır.

## SONUÇ

Diğer toplumların sanatında olduğu gibi Türkistan coğrafyasında, Türk sanatını biçimlendiren etkenlerin başında kültür gelmektedir. Sanat ve kültür; toplumların oluşturduğu ve sürekli etkileşimleri doğrultusunda kendilerini en saf şekliyle ifade edebildikleri dışa vurum biçimidir. İnanan insan ve toplumlar, evren ile dünya arasındaki bağı kendi düşünceleri doğrultusunda ifade etmek için sadece ibadetle yetinmemiştir. Dinî performansları tamamlayan eşyalar, inancın konu edildiği öyküler, inancın dışa vurulduğu ritüel arasındaki bağı sıkılaştıran semboller, şekiller, formlar, vb. litürji ifadeyi güçlendiren ve belki de inanca delil olarak insanın yaşam alanında bulunan önemli gereçlerdir. Bu nedenle maddî kültür ürünleri ve ifade ettiği anlam çoğu zaman derin inanç simgelerini barındırabilir.

İslamiyet'ten önce Türk sanatı veya kültür ürünlerine bakıldığında da eski Türk inançları ve dininin izlerini yaşamın her aşamasında tespit etmek mümkündür. Bu bağlamda Türkistan coğrafyası Türk toplumlarının kültür ve sanatını önemli bir etkeni de Umay Ana kültü/Ana Tanrıça Kültü' dür. Bu kült, Türkistan coğrafyası Türk süslemelerinde incelendiğinde bu etkilere bolca rastlamak mümkündür. Eldeki bilgiler ışığında en eski kalıntılar arasında gösterilen, M.Ö. V ve III. yüzyıllara tarihlendirilen Pazırık kurganı buluntularından bir keçenin üzerinde elibelinde motifi gözlenmesi bu durumun bir kanıtı sayılabilir. Kaldı ki söz konusu keçenin bilinçli bir kompozisyon düzenlenmesi olması, üzerinde barındırdığı desen ve motiflerin anlamlı kullanımı ve keçeye uygulanabilirliğine dair teknik bilginin varlığı, söz konusu arkeolojik buluntunun edinimlerinin çok daha eskide olduğunun bir kanıtıdır (75. Fotoğraf- sonuç).

Zira Türk sanatında kullanılan motiflerin, Türkistan coğrafyası kültürüne ait motifleri ile benzerlik gösterdiği görülmektedir. Özellikle primitif dönemde kayalar üzerine şematik çizimler ve süregelen zaman içerisinde söz konusu bölgede ortaya çıkan Türk kültür toplumunun metafizik kurguları ile oluşan biçim anlayışı ile birebir örtüşmektedir.

Kültür tarihimiz içerisinde bu kadar önemli olan sembolizm, yaşanan coğrafyanın, inanç sistemlerinin ve bütün bu olguların katkısı ile biçimlenen kültür yaratılarının yansıması olan günlük tüketim ve kullanım eşyaları olan etnografik ürünlerde ve sanatsal yaratılarda sıklıkla karşılaşılan bir tutum olduğu görülmektedir. Bu motifler içerisinde yer alan ve kadın ve kadına atfedilen annelik, koruyuculuk, bir noktada var etme gibi iyelerle biçimlenen Elibelinde

motifi, tüm çerçevesi içerisinde yaşam olgusunun yaratıya, biçimlendirme ve süsleme olgusuna dönüşmüş hali olarak karşımıza çıkmaktadır.



75. Fotoğraf (Sonuç) Pazırık kurganında bulunan keçe.  
(Ateş 1996, s. 57)

Elibelinde motifi mimaride, yapıların ahşap aksamlarında, seramik öğelerde çini uygulamalarında, diğer tezyini sanatlarda ve özellikle düz dokuma yaygılarda birçok farklı kompozisyon da hem detay hem de ana anlatım unsuru olarak kullanılmıştır. Eldeki bilgiler ışığında Türkistan coğrafyasında geçmişte varlık göstermiş Türk medeniyetlerinden, günümüz Türk toplumlarına kadar, değişik tezyin alanlarında özellikle halı-kilim ve keçe uygulamalarında ısrarla kullanıldığı bilinmektedir.

Fakat değişen dünya şartları ve bu şartlar içinde toplumların yaratılarının kendilerine yer bulabilmesi, tarihî ve kültürel değer taşıyor olmalarının dışında çoğunlukla mümkün olamamaktadır. Öyle ki modern dünyanın beğenileri çerçevesinde değişime uğrayan estetik algı ve bu algı ile şekillenen beğenilme, talep görme, değerli olma durumunu sürdürme gibi olanakların sanatsal yaratıların ya da etnografik ürünlerin sürekliliğine önemli ölçüde etki yaptığı bir gerçektir. Değişen toplumsal şartlar ve beğenilerin kültür tarihi içinde önemli yer

tutan kimi unsurların unutulmasına, bilinmemesine sebep olabilmektedir. Kültürel yaratıların toplumların tarihî süreç içerisinde bırakmış olduğu ayak izleri olduğu gerçeğinden hareket edecek olursak yaşanan çağın getirileri ve olanakları çerçevesinde kültürel yaratıların bu değişime uygun olarak, fakat kendi karakter ve söylemlerini sürdürecektir biçimde devamlılığının sağlanması gerekliliği kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Kaldı ki modern sanatın ortaya çıktığı 19. yüzyılın sonları 20. yüzyılın başlarında bugün modern sanatın duayenleri diye adlandırdığımız Avrupalı sanatçıların bile kendi içlerinde düştüğü çıkmazı Primitife, Doğu'ya, Afrika'ya ve özellikle İslam coğrafyasına yönelerek aştıkları bilinen bir gerçektir.

Sanatsal yaratıların, kültürel birikimle ortaya çıktığı gerçeği üzerinden düşünülecek olursa, Avrupalı sanatçıların kendilerinde olanı tükettikleri ve yeni arayışlar içerisinde farklı bulma umutlarını yeşerttikleri kültürel yapı, aslında Türk dilli halkların binlerce yıldır sahip olduğu birikime yaklaşmadığı bile söylenebilir. Böyle bir durumda, doğaldır ki, Türk dilli halklardan gelen sanatçı kendinde olanı kendi yetisi ve kullandığı malzemenin olanakları çerçevesinde ortaya koymalıdır.

Binlerce yıllık tarihin ve bu tarihin farklı katmanlarında karşılaşılan çeşitli kültürel yapılar ile sürekli evrilen, güçlenen ve kendi devinimini sürdüren kültürel birikimin sanatçının elinde, dilinde ve yapıtlarında tekrar hayat bulması modern hayatın keşmekeşliği ve karmaşası içinde tekrara düşmeyen sanatsal yaratıların ortaya konulabilmesi için bir çıkış noktası olacaktır. Sanatçı denilen bireyin içinde bulunduğu topluma karşı olan sorumluluklarının başında gelen bu tutum yani kendinde olanı kendine, ayna misali, yansıtması tutumu kültürel devamlılığın zincirlerinden birisi olmaktadır. Sanatçı birey kendini ifade etmek için farklı materyalleri, araçları ve gereçleri hatta fonetiği ve bedenini kullanan kişidir fakat tüm bu olguların yapıta dönüşmüş olduğu an itibarıyla alımlayıcısı ile bir araya gelebilmesi ve onda anlamlı bir duygu uyandırabilmesi her ne kadar izleyici-tüketici bireyin eğitim ve ilgi alanları ile alakalı olsa da sonuçta ortaya konulan yapıtın kavranabilmesi kültürel bir durumdur.

Sanatçı bireyin ortaya koyduğu yapıt karşısında izleyici-alımlayıcı-tüketici bireyin takındığı tavır, yapıtın kavranabilmesi, algılanabilmesi ve beğenilmesi ya da beğenilmemesi ile ilişkilidir. Fakat sanat eseri ve bu eserin yaratıcısı olan sanatçı, bireyin kendisine atfedilen, toplumun ışığı-aynası olma durumunu göz ardı edip, içinde yaşadığı kültürden kopuk, hatta bu kültürü ötekileştiren tutum ve davranışlar içinde olması, düşünsel ve eylemsel anlamda bir zaafın da göstergesi olmaktadır.

Bu düşünce çerçevesinde ortaya konulan “Türk Ebru Sanatında Çağdaş Bir Tasarım Ögesi Olarak Elibelinde Motifi” isimli Sanatta Yeterlik Tez çalışması Türk Kitap Sanatları içinde özel bir yere sahip olan Ebru Sanatı ile kültürel tarihimizde sürekliliğini çeşitli formlar değişikliği, ekleme ve çıkarmalara rağmen sürdüren elibelinde motifinin modern dünyada ve çağdaş sanat süreci içerisinde kendine özgü bir anlatım dili ve tasarım ögesi olarak kullanılabilmesini göstermesi amacıyla ortaya konulmuştur. Bu çalışmanın farklı motif ve sembollerle yine farklı sanatsal yaratı elemanları ve araçları vasıtasıyla sürdürülebilmesinin gösterilebilmesi en temel gaye olmuştur.

Zira her biri farklı iki unsurun; elibelinde motifinin ve Ebru Sanatı'nın, Türk kültür tarihi içinde farklı amaçlara hizmet eden öğeler olmasına rağmen, kültürel ve sanatsal devamlılığın içerisinde bir araya gelebileceği, farklı söylem ve düzenlemelerle bundan sonra ki yapılacak sanatsal çalışmalara yol gösterebileceği, kültürel öğelerin zamanın yıpratıcı etkisi içerisinde, yozlaşmasına ya da yok olmalarına göz yummak yerine, yaşanan dönemin beğenilerinin de göz önünde bulundurularak sürekliliğinin sağlanabileceğinin gösterilmesi hedeflenmiştir.

## KAYNAKÇA

1. Aksoy, Mustafa. (2008). Kültür Sosyolojisi Açısından Halı-kilim Sanatı ve Etnografik Eserlerdeki Damgaların Dili. 38. İcanas Bildirileri Maddi Kültür. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 75-120.
2. Altunay, A. ve K, D. ed. (2002). *Felsefe*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
3. Alyılmaz, S. ve Alyılmaz, C. (2014). Eski Türk Kadın Heykellerinin Düşündürdükleri. *Teke Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3 (4), s.1-33.
4. Aytaç, A. (2004). Konya Yöresi Halı ve Kilimlerinde Hayvan Figürü. *Yeni İpek Yolu Dergisi*, 1 (192), s.44-48.
5. Aytaç, A. (2005). Selçuklu Halılarında Geometrik Sslemeye Dair. *Sarmaşık Kültür Dergisi*, 1 (2), s.85-88.
6. Aytaç, A. (1999). *Geleneksel Türk El Dokumacılığı Sanatı*. Konya: -.
7. Barutçugil, H. (2007). *Türklerin Ebru Sanatı*. Ankara: T.c. Kültür Bakanlığı Yay.
8. Barutçugil, H. ed. (2007). *Türklerin Ebru Sanatı*. Ankara: T.c. Kültür Bakanlığı Yayınları.
9. Başar, F., ve Tiryaki, Y. (2006). *Türk Ebr Sanatı*. İstanbul: Gzen Kitap ve Yayınevi.
10. Belli, O. (2001). *Anadolu Tanrıçaları*. İstanbul: Promete Film Yapım Ltd.
11. Beydili, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. (ev. E. Ercan). Ankara: Yurt Kitap-yayın.
12. Bilgili, N. (2014). *Türklerin Kozmik Sembolleri Tamgalar*. İstanbul: Hermes Yayınları.
13. Candan, E. (2005). *Eski Mısır Sırları*. İstanbul: Sınırötesi Yayınları.
14. oruhlu, Y. (2011). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı.
15. Dere, . (2011). *Devlet-i Aliyye' Den Günümüze Ebru Sanatı*. İstanbul: İnkılb Basım Yayın.
16. Derman, M.ğr. (1994). Ebru. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Dia)* içinde (10,80-82). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

17. Derman, M. (1977). *Türk Sanatında Ebrû*. İstanbul: Ak Yayınları.
18. Duran, R., vd. ed. (2012). *Mitoloji ve Din*. Eskişehir: Açık Öğretim Yayınları.
19. Durbilmez, B. (2008). Nahçıvan Türk Halk İnanışlarında Mitolojik Sayılar. Sibel Üst (Ed.), *Turkish Studies International Periodical For The Languages* içinde (s.212-255). Ankara: Alko Dijital Baskı Merkezi.
20. Emir, S. ve Bahar, M. (2003). Yaratıcılıkla İlgili Öğretmen ve Öğrenci Görüşleri. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (1), s.91-110.
21. Erbek, M. (2002). *Çatal Höyükten Günümüze Anadolu Motifleri*. Ankara: T.c.kültür Bakanlığı Yayınları.
22. Ersoy, A. (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yorum Sanat Yay.
23. Esin, E. (1978). *İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
24. Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
25. Esin, E. (2003). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
26. Frolov, İ. (1991). Felsefe Sözlüğü. (Çev. A. Çalışlar). İstanbul: Cem Yayınevi
27. Görgünay Kırcıoğlu, N. (1995). *Altaylar'dan Tunaboyu' Na Türk Dünyasında Ortak Motifler*. Ankara: Türksoy Yayınları.
28. Grabar, O. (1988). *İslam Sanatının Oluşumu*. (Çev. N. Yavuz). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
29. Gümüştekin, N. (2011). Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (26), s.103-117.
30. Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
31. İnan, A. (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
32. İnan, A. (1987). *Makaleler ve İncelemeler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
33. İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.



34. Kalafat, Y. (2010). *Doğu Anadolu Eski Türk İnanç İzleri*. Ankara: Berikan Yayınları.
35. Kaşgarlı, M. (1985). *Divanû Lûgat-it-türk*. (Çev. B. Atalay). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
36. Koca, S. (2010). Nel Hatları ile Kültür ve Sembol İlişkisi. *Sakarya Üniversitesi, Fen Edebiyat Dergisi*, 12 (2), s.87-94.
37. Küçük, M. (2013). Geleneksel Türk Dini'ndeki 'Ana / Dişil Ruhlar'a Mitolojik Açından Bakış. *Iğdır Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1 (1), s.105-134.
38. Mülayim, Selçuk. (1998). Tanımsız Figürlerin İkonografisi. *Türk Soylu Halkların Halı Kilim Cicim ve Keçe Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*. Kayseri: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 219-228.
39. Mülayim, S. (1994). *Sanata Giriş*. İstanbul: Bilim ve Teknik Yayınevi.
40. Odabaşı, H. (2006). *Grafikte Temel Tasarım*. İstanbul: Yorum Sanat ve Yayıncılık
41. Ögel, B. (1993). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
42. Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
43. Orkun, H. (1994). *Eski Türk Yazıtları*. Ankara: TDK.
44. Özkeçeci, İ., ve Özkeçeci, Ş. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: Seçil Ofset.
45. Parlak, T. (2007). *Tûr-añ Yolunda Aral' In Sırları*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
46. Saban, A. (2000). *Öğrenme Öğretme Sureci Yeni Teori ve Yaklaşımlar*. Ankara: Nobel Yayıncılık..
47. San, İ. (1979). Yaratıcılık İki Düşünme Biçimi ve Çocuğun Yaratıcılık Eğitimi. *Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 12 (4), s.177-190.
48. Seyidov, M. (1994). *Gam-şaman ve Onun Gaynaglarına Ummumi Bahış*. Bakü: Gençlik.
49. Somuncuoğlu, S. (2008). *Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler*. İstanbul: İlke Basın Yayın.

50. Taşığıl, A. (2008). Bilinen Tarihin Şafağında Eski Türk Tarihin Zamanda ve Mekânda Yeri. Servet Somuncuoğlu (Ed.), *Sibirya'dan Anadolu'ya Taştaki Türkler* içinde (s.18-22). İstanbul: İlke Basın Yayın.
51. Turani, A. (1975). Sanat Terimleri Sözlüğü. Ankara: Kısmet Ofset
52. Ünal, E. (2011). Ebrû Sanatında Necmeddin Okyay' In Mehmet Hatip Efendi' Den Öykünme İzleri. *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), s.53-65.
53. Yılmaz, O. (2010). Sanatın Arketipi Olarak Anne İmgesi. *Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 34 (2), s.47-59.

## İNTERNET KAYNAKLARI

1. Umay Hanım. (2015). Türk Söylence Sözlüğü içinde. 04.04.2015 tarihinde <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/0/00/turksoylencesozlugu.pdf> adresinden erişildi.
2. ....(2014). *Kare Sembolü ve Dört Sayısı*. 25.03.2015, [http://www.astroset.com/bireysel\\_gelisim/sembol/dort.htm](http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/sembol/dort.htm) adresinden erişildi.
3. .... (2013). *What İs Carrageenan?*. 19.05.2015, <http://www.foodiedubai.com/what-is-carrageenan/> adresinden erişildi.
4. Bilgili, N. (2014). *Türkler de Ana Tanrıça Arketipi Olan Umay Ana*. 05.11.2014, <http://www.turkkozmozlojisi.com/2014/06/turkler-de-ana-tanrca-arketipi-olan.html> adresinden erişildi.
5. Bilgili, N. (2015). *Türklerde Ant Kadehi İkonografisi ve Ant İçme Ritüeli*. 25.05.2015, <http://turkcetarih.com/turklerde-ant-kadehi-ikonografisi-ve-ant-icme-ritueli/> adresinden erişildi.
6. Kemal, Ş. (2013). *Türk Mitolojisinde Umay Ana*. 03.11.2014, <http://www.gercekedebiyat.com/haber-detay/turk-mitolojisinde-umay-ana-sahnaz-kemal/1281> adresinden erişildi.
7. Morgül, M. (2014). *Kiev Yeniden Gamalı Haç Saldırısı Altında*. 24.05.2015, <http://www.guncelmeydan.com/pano/kiev-yeniden-gamali-hac-saldirisi-altinda-mahiye-morgul-t36747.html> adresinden erişildi.
8. Türk Dil Kurumu, T. (2006). *Motif*. 01.11.2015, [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=mot%c4%b0f](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=mot%c4%b0f) adresinden erişildi.
9. Vankim, A. (2011). *Karragenan*. 04.01.2015, <http://www.vankim.com/urunler/kivam-vericiler/karragenan> adresinden erişildi.
10. Wikipedia. (2014). En-el Hak. 04.05.2015, [http://tr.wikipedia.org/wiki/en-el\\_hak#cite\\_note-1](http://tr.wikipedia.org/wiki/en-el_hak#cite_note-1) adresinden erişildi.

## ÖZGEÇMİŞ

**Adı ve Soyadı** : İbrahim Mustafa Vuslat Noyan GÜVEN  
**Doğum Tarihi ve Yeri** :22.10.1973 Horasan/Erzurum  
**Medeni Durumu** : Evli

### EĞİTİM DURUMU:

**1995-1999-** Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları  
Bölümü, Halı –Kilim ve Eski Kumaş Desenleri ASD.

**2001-.....** C.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi **Fotoğraf** Bölümü Öğretim Görevlisi.

**2007-2010-** Atatürk Üniversitesi S.B.E., GTES Yüksek Lisans Eğitimi.

**2012-.....**Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı  
Sanatta Yeterlik Programı.

### BİLİMSEL FAALİYETLER : (Bildiri, Makale ve Katılan Bilimsel toplantılar)

**Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında (Proceedings) basılan bildiriler:**

- 1- Kalafat, Y., Güven, İ.M.V.Noyan, “*Altay Türk Halk İnançlarından Anadolu El Dokumacılığına Dair Bazı Tespitler*” Uluslararası Türk Halı ve Düz Dokumalar ( Kilim, Cicim, Sumak ) Sempozyumu, (Arış Dergisi, S.6,ss. 60-75, 2011) Alanya, **2010**.
- 2- Kaplanoğlu, L., Güven, İ.M.V.Noyan, “*Türk Ve Dünya Sanatında Görülen Hale İmgesinin Karşılaştırılması*”, IFAS Uluslararası Güzel sanatlar Sempozyumu” , Konya, **2011**.
- 3- Aytaç, A., Güven, İ.M.V.Noyan, “*Türk ve Hindistan Dokumalarında Desen*” II. Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu, Almatı/Kazakistan, **2015**.

### **Ulusal hakemli dergilerde yayımlanan makaleler:**

- 1- ASLAN, A., GÜVEN, N., KARAGÖZ, Y., “**Wool Dyeing Properties of Some Lichens Form Giresun Region**” Gazi Üniversitesi Eczacılık Fakültesi Dergisi -Journal Of Faculty Of Pharmancy Of Gazi University ıSSN : 1015-9592 ,, 20(2),95-100( **2003**)

### **Yayımlanmamış sempozyum bildirileri:**

- 1- Kaplanoğlu, L., Güven, İ.M.V.Noyan., “**Türk ve Avrupa Fotoğraf Sanatının Dördüncü Boyut Kavramı Açısından Karşılaştırması**” Gazi Üniversitesi I. Uluslararası Sanat Sempozyumu, ss.435-443, Ankara, **2011**.
- 2- Güven, İ.M.V.Noyan, Kaplanoğlu, L., Yangöz, H., “**Kağıt Üzerine Uygulanan Sanat Eserlerinde Kağıdın Önemi**” I. Uluslararası Kitap Sanatları Sempozyumu ve Ebru Çalıştayı, Antalya, **2012**.

### **İş Denevimi :**

**Projeler** : “Ardahan ve Çevresindeki Havlı ve Düz Dokumaların Tespiti ve Araştırılması.” **Erzurum / OLTU BAP NO: 2007/ 207.** ( Proje Görevlisi)

### **Seminer ve Çalıştaylar :**

1. “**Ebru Sanatı**” Düzce Üniversitesi Kaynaşlı MYO Geleneksel El Sanatları Programı, Seminer ve Çalıştayı, Panelist/Atölye çalışması ile katılım, Düzce, **2010**.
2. “**21.Yüzyıl Türk Sanatı Lisansüstü Eğitim Çalıştayı**” A.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Panelist/Atölye çalışması ile katılım, Antalya, **2015**.

### **Yurt içi kişisel sergiler:**

- 1- “**Sokak Sergisi**”. Kemer, **2002**.
- 2- “ **Bir Damla Su...**” T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara, **2005**.
- 3- Üniversite Tanıtım Günleri “**Ebru Sergisi**”, Etnoğrafya Müzesi, Sivas, **2012**.
- 4- “**Ebru Sergisi**”, Manas Akademi Sanat Galerisi, Malatya, **2012**.

- 5- Ankara Üniversitesi Sonbahar Bilim ve Uyum Festivali **“Kültürlerin Macerası”** Gölbaşı Yerleşkesi, Kişisel Sergi, Ankara, **2013.**

#### **Yurt dışı kişisel sergiler:**

- 1- **“Meaning 1”** Kreuzlingen Türk Okul Aile Birliği, Kreuzlingen, **2010.**
- 2- **“Meaning 2”** Seminar Aula Kreuzlingen, Kreuzlingen, **2010.**
- 3- **“Meaning 3”** Kreuzlingen str.18 **“Exhibition”**, Konstanz, **2010.**
- 4- **“Meaning 4”** Konstanzerstrasse **“Exhibition& Workshop”** Kreuzlingen, **2013.**
- 5- **“Meaning 5”** Lucian Blaga University of Sibiu, The Faculty of Letters and Arts, **“Exhibition& Workshop”**,Sibiu/ Romania, **2013.**

#### **Grup sergiler:**

- 1- **“Halı-Kilim Tasarım Sergisi”** A.Ü. Sanat Galerisi, Erzurum,**1998.**
- 2- **“G.T.E.S.B. 99 Mezunları Sergisi”** A.Ü. Sanat Galerisi, Erzurum,**1999.**
- 3- **“GSF Öğretim Elemanları Karma Sergi”** Atatürk Kongre ve Etnografya Müzesi, Sivas, **2001.**
- 4- **“GSF Öğretim Elemanları Karma Sergi”** C.Ü. Kültür Merkezi, Sivas, **2001.**
- 5- **“Sivas Sanatçıları Karma Sergisi”** Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatçılar Merkezi, Ankara, **2002.**
- 6- **“Sivas Sanatçıları Karma Sergisi”** İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Taksim Metro Tanıtım Merkezi, İstanbul, **2002**
- 7- **“GSF Öğretim Elemanları Karma Sergi”** C.Ü. Kültür Merkezi, Sivas, **2003.**
- 8- **“GSF Öğretim Elemanları Karma Sergi”** Sivas Valiliği Sivas Kültür ve Sanat Evi, Sivas, **2004.**
- 9- **“ buluşma I”** Türkiye Sanatı Etkinlik Grubu Sivas Karma Sergi ve Konseri” Sivas, **2009.**
- 10- **“İmge Sanat Grubu Fotoğraf Sergisi”** Halk Eğitim Merkezi Sergi Salonu, Ağrı, **2010.**
- 11- **“buluşma II”**, Türkiye Sanatı Etkinlik Grubu Erzurum Karma sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, Erzurum, **2010.**
- 12- **“buluşma III ”**,Türkiye Sanatı Etkinlik Grubu Afyonkarahisar Karma sergisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Atatürk Kongre Salonu Sanat Galerisi,Afyon, **2010.**

- 13- Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Öğrencileri “SANAT” Etkinliği Sergisi, A.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi sergi alanları, Erzurum, **2010**.
- 14- “2010 Avrupa Kültür Başkenti İstanbul - SANATIN ANADOLU AYDINLANMASI” Projesi Sivas Grubu Sergisi ‘ **Çokluğun Birliği**’ Buruciye Medresesi, Sivas, **2010**.
- 15- “2010 Avrupa Kültür Başkenti İstanbul- SANATIN ANADOLU AYDINLANMASI” Projesi Sivas Grubu Sergisi, İstanbul, **2010**.
- 16- “**buluşma IV**”, Türkiye Sanatı Etkinlik Grubu Malatya Karma Sergisi Manas Akademi Sanat Galerisi, Malatya, **2012**.
- 17- “**42 Sanatçı 42 Eser**” Sergisi, Selçuk Üniversitesi Süleyman Demirel Kültür Merkezi **KONYA 2013**
- 18- “**buluşma V**” Türkiye Sanatı Etkinlik Grubu Diyarbakır Karma Sergisi C.Sıtkı Tarancı Kültür Merkezi Sanat Galerisi, Diyarbakır, **2013**.
- 19- “**buluşma VI**” Türkiye Sanatı Etkinlik Grubu İzmir Karma Sergisi İzmir **Fotoğraf** Heykel Müzesi ve Galerisi Müd. Turgut Pura Salonu, İzmir, **2013**.
- 20- “**buluşma VII**” Türkiye Sanatı Etkinlik Grubu Diyarbakır Karma Sergisi C. Sıtkı Tarancı Kültür Merkezi Sanat Galerisi, Diyarbakır, **2014**.
- 21- “**buluşma VIII**” Türkiye Sanatı Etkinlik Grubu Antalya Karma Sergisi Olbia Sanat Galerisi, Antalya, **2014**.
- 22- “**buluşma IX**” K.Ü. Kültür Sanat Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürlüğü- Türkiye Sanatı Etkinlik Grubu, Kastamonu Karma Sergisi, K.Ü. Sergi Salonu, Kastamonu, **2015**.

#### **Yurtiçi karma sergiler:**

1. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi 10. Yıl Etkinliği “**Dünden Bu Güne Geleneksel Türk El Sanatları**” sergisi, Çanakkale, **2002**.
2. Yol Sergileri Sanat Projesi “**I. Durak Kayseri**” Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Zafer Bayburtluoğlu Sergi Salonu, Kayseri, **2007**.
3. Yol Sergileri Sanat Projesi “**II. Durak Sivas**” Cumhuriyet Üniversitesi Kültür Merkezi Sergi Salonu, Sivas, **2007**.
4. Yol Sergileri Sanat Projesi “**III. Durak Erzurum**” T.C Turizm ve Kültür Bakanlığı Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Erzurum, **2007**.
5. Yol Sergileri Sanat Projesi “**IV. Durak Kars**” Belediyesi Kültür Merkezi Sanat Galerisi, Kars, **2007**.

6. Yol Sergileri Sanat Projesi “**V. Durak Eskişehir**” Vestel Sanat Galerisi, Eskişehir, **2007**.
7. Yol Sergileri Sanat Projesi “**Final Sergisi**” Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, **2007**.
8. “**Ekim Geçidi 8**” Sivas sergisi, Sivas, **2009**.
9. “**Gravür Sergisi**” C.Ü. Kültür Merkezi, Sivas, **2009**.
10. “**Gravürlerle Erzurum**” Sergisi, Erzurum Kültür Merkezi, Erzurum, **2010**.
11. “**Sergi-Exhibition**” Karma Sergi, UrArt Galery-Cafe, Van, **2010**.
12. “**Sergi-Exhibition**” Karma Sergi, Akdamar Otel, Van, **2010**.
13. “**Sergi-Exhibition**” Karma Sergi, Merit Otel, Van, **2010**.
14. “**Sergi-Exhibition**” Karma Sergi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Cengiz Andıç Kültür Merkezi Sergi Salonu, Van, **2010**.
15. ERZURUM 2011 25th Winter Universiade “**Zamanın Seyrinde Kadim Şehrin Sanatkarları**” sergisi A.Ü. Sanat Galerisi, Erzurum, **2011**.
16. ERZURUM 2011 25th Winter Universiade “**Erzurum’u Yaşayan Sanatçılar**” sergisi, Erzurum, **2011**.
17. “**Sanatta Türk Esintisi**” sergisi Bayburt Üniv. Sergi Salonu, Bayburt, **2011**.
18. **Gelenekten Geleceğe Türkiye Buluşmaları 1**” Karma Sergi, Tuzla Bel. İdris Güllüce Kültür Merkezi Sergi Salonu, Tuzla, **2011**.
19. Kocatepe’ de Sanat Buluşması VI “**90 Sanatçı, 90Eser**” Afyon Kocatepe Üniversitesi Sanat Galerisi, Afyon, **2012**.
20. “**Ekim Geçidi 12**” C.Ü. Kültür Merkezi Sergi Salonu, **2013**.
21. 11. Geleneksel Cumhuriyet Sergisi “**Cumhuriyetin 9Sanatçı 90 Eser**” A.Ü. G.S.F. Sergi salonu- Olbia Sanat Galerisi, Antalya, **2013**.
22. “ **Osmanlıdan Yansımalar**” Geleneksel Türk Sanatları Karma Sergisi, A.Ü.G.S.F., Sanat Galerisi - Kepez Belediyesi Sergi Salonu, Antalya, **2013**.
23. “**Gelenekten Modernliğe Dokuma Sergisi**” A.Ü.G.S.F., Sanat Galerisi - Kepez Belediyesi Sergi Salonu, Antalya, **2014**.
24. “**Kadın Gözüyle Erkek-Erkek Gözüyle Kadın**” A.Ü, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Galerisi-Kepez Belediyesi Sergi Salonu, Ulusal Jürili Karma Sergi, Antalya, **2014**.



### **Yurtdışı karma sergiler:**

1. Uluslararası Türk Kültür ve Sanatlarını Tanıtma Çalıştayı “**Türk Sanatından Esintiler**” Sergisi Radison Blue Otel. Tiflis **2013**.
2. Uluslararası Türk Kültür ve Sanatlarını Tanıtma Çalıştayı “**Türk Sanatından Esintiler**” Sergisi Tıblisi Mall. Tiflis **2013**.
3. Uluslararası Türk Kültür ve Sanatlarını Tanıtma Çalıştayı “**Türk Sanatından Esintiler**” Sergisi İvane Cavahışvili Tiflis Devlet Üniversitesi. Tiflis **2013**.
4. Uluslararası Türk Kültür ve Sanatlarını Tanıtma Çalıştayı “**Türk Sanatından Esintiler**” Sergisi Gürcistan Sanat Akademisi. Tiflis **2013**.
5. VII Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu ve Sanat Etkinlikleri Sergisi, Kafkas Üniversitesi Sergi Salonu. Bakü **2013**.
6. “**İnter Art Batumi**” Batum /Gürcistan, **2013**
7. Uluslararası Türk Kültür ve Sanatlarını Tanıtma Çalıştayı “**Türk Sanatından Esintiler**” Sergisi Gürcistan Sanat Akademisi, Tiflis **2014**.
8. II. Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi ve Folkloru Kongresi / Sanat Etkinlikleri “Doç.Dr. Tahsin Parlak Armağani”, “**Uluslararası Karma Sergi**” Bosna, **2014**.
9. III. Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi ve Folkloru Kongresi / Sanat Etkinlikleri “Dr. Yaşar Erdemir Armağani” “**Uluslararası Karma Sergi**” Delhi/ Hindistan, **2014**.
10. Uluslararası Kültür, Sanat, Folklor Kongresi / Sanat Etkinlikleri “**Uluslararası Karma Sergi**” Rostov-na Don/ Rusya, **2015**.

### **Uluslararası sempozyum ve karma sergiler:**

- 1- Uluslararası Katılımlı Melita’ dan Battalgazi’ye Tarih- Arkeoloji-Kültür-Sanat Günleri “**Kervansaray Buluşması I**” sergisi, Malatya, **2005**.
- 2- “ **Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sergisi** ” ,Devlet Fotoğraf-Heykel Müzesi Sergi Salonu, İzmir, **2006**.
- 3- 20. Uluslararası Ercişli Emrah ve Selvi Kültür-Sanat Festivali **I. Erciş Sanat Sempozyumu ve Sergisi**”, Erciş,**2006**.
- 4- II. Uluslararası Katılımlı Melita’ dan Battalgazi’ye Tarih-Arkeoloji-Kültür-Sanat Günleri “**Kervansaray Buluşması II**” sergisi, Malatya, **2006**.
- 5- FESTİVAN Van Gölü Uluslararası Gençlik ve Kültür Festivali Kapsamında, “**Kültürlerin Macerası Sergisi**”, AKM Sergi Salonu Van, **2009**.

- 6- II. Uluslararası Türk Şöleni, **“Türk Mitolojisi Sergisi”** A.Ü. Sanat Galerisi, Erzurum, **2009.**
- 7- **“IFAS Uluslararası Güzel sanatlar Sempozyumu”** sergisi, Konya, **2011.**
- 8- **“I. Uluslararası Kitap Sanatları Sempozyumu ve Ebru Çalıştayı, Karma Sergisi”** Akdeniz Üniversitesi, Antalya, **2012.**
- 9- I.Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Kültür /Sanat Etkinlikleri, **“Karma Sergi”** A.Ü.G.S.F., Cam Piramid, Antalya,**2012.**
- 10- II.Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Kültür /Sanat Etkinlikleri, **“Karma Sergi”** A.Ü.G.S.F., Cam Piramid, Antalya,**2013**
- 11- VIII. Uluslararası Türk Kültürü, Sanatı ve Kültürel Mirası Koruma Sempozyumu / Sanat Etkinlikleri **“Uluslararası Karma Sergi”** Konya, **2014.**
- 12- IV. Uluslararası Türk Sanatları Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri, **“Uluslararası Karma Sergi”** Konya, **2015.**