2025

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Banu ALTUNBAŞ

T.C.

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ANKARA VAKIF ESERLERİ MÜZESİ'NDE BULUNAN 2038 VE 2029 ENVANTER NUMARALI HALI MOTİFLERİNİN İNCELENMESİ VE GÜNCEL TAKI TASARIMLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Banu ALTUNBAŞ

SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI

Ankara, 2025

T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ANKARA VAKIF ESERLERİ MÜZESİ'NDE BULUNAN 2038 VE 2029 ENVANTER NUMARALI HALI MOTİFLERİNİN İNCELENMESİ VE GÜNCEL TAKI TASARIMLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Banu ALTUNBAŞ

SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Seçil KARTOPU

Ankara, 2025

ONAY SAYFASI

Banu ALTUNBAŞ tarafından hazırlanan ‘‘Ankara Vakıf Eserleri Müzesi’nde Bulunan 2038 ve 2029 Envanter Numaralı Halı Motiflerinin İncelenmesi ve Güncel Takı Tasarımları’’ adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi	**Kabul / Red**	**Kurumu**	**İmza**
Doç. Dr. Seçil KARTOPU		Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi	
Doç. Dr. Melike BAKAR FINDIKCI		Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi	
Dr. Öğr. Üyesi Taner AŞÇI		Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi	

Tez Savunma Tarihi: 07/11/2025

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Muhammet Enes KALA

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü V.

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda patent ve telif haklarını ihlal edici etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tezde kullanılmış olan tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim. Tarih (07/11/2025)

Banu ALTUNBAŞ

TEŞEKKÜR

Bu anlamlı yolculukta bana rehberlik eden, bilgi ve tecrübesiyle her zaman yanımda olan değerli danışmanım Doç. Dr. Seçil KARTOPU hocama, zor zamanlarımda manevi desteğini esirgemeyen ve ders döneminde bana birçok katkı sunan Doç. Dr. İhsan TOKTAŞ ile Öğr. Gör. Mustafa Büyüktürkmen hocalarıma en içten teşekkürlerimi sunarım. Hayatımın her anında desteğini hissettiren, sabrıyla ve anlayışıyla hep yanımda olan kıymetli eşim Şevket ALTUNBAŞ'a, ders ve tez dönemim boyunca bana sabırla eşlik eden, varlığıyla güç veren biricik oğlum Ahmet Alperen ALTUNBAŞ'a ve bu süreçte ailemize katılan canım kızım Elif Aysa ALTUNBAŞ'a sonsuz teşekkür ederim.

ÖZET

Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde Bulunan 2038 ve 2029 Envanter Numaralı Halı Motiflerinin İncelenmesi ve Güncel Takı Tasarımları

Bu tez çalışması, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi koleksiyonunda yer alan 2038 ve 2029 envanter numaralı Kırşehir ve Uşak halılarının motiflerini inceleyerek bu motiflerin günümüz takı tasarımlarına aktarılmasını konu edinmektedir.

Araştırmada, halı ve takı sanatlarının Anadolu kültüründeki tarihsel gelişimi, sembolik anlamları ve sanatsal özellikleri ele alınarak, bu iki geleneksel sanat dalı arasındaki estetik, biçimsel ve sembolik ortaklıklar ortaya konulmuştur. Öncelikle halı kültürünün tarihsel süreçteki yeri, Anadolu halıcılığının karakteristik özellikleri, müzecilik anlayışı ve takı sanatının gelişimi incelenmiştir. Daha sonra, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'ndeki iki özgün halı örneği motif çözümlemeleriyle birlikte analiz edilmiştir. Bu motifler biçim, renk, üslup ve sembolizm yönünden değerlendirilerek araştırmacı tarafından önce elle etüt edilerek stilize edilmiş, ardından bu sanatsal veriler takı tasarım prensipleri doğrultusunda güncel ve somut ürün tasarımlarına dönüştürülmüştür.

Araştırma, geleneksel motiflerinin modern tasarım anlayışıyla yeniden yorumlanması sayesinde kültürel mirasın çağdaş bağlamda yaşatılabileceğini göstermektedir. Bu bağlamda geçmişte yer alan el sanatları ile günümüz tasarım yaklaşımları arasında sanatsal bir köprü kurulup, kültürel sürekliliğin korunması ve yeni nesillere aktarılması amaçlanmaktadır.

Tez, aynı zamanda müze koleksiyonlarındaki somut kültürel varlıkların tasarım disiplini açısından yeniden değerlendirilmesine katkı sağlamaktadır. Motiflerin takı sanatında kullanılmasıyla hem geleneksel sembolizmin korunması hem de yenilikçi sanat anlayışlarının geliştirilmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Halı Sanatı, Takı Sanatı, Motif, Tasarım.

ABSTRACT

Analysis of Carpet Motifs with Inventory Numbers 2038 and 2029 at the Ankara Foundation Artifacts Museum and Contemporary Jewelry Designs

This thesis examines the motifs of Kırşehir and Uşak carpets with inventory numbers 2038 and 2029 in the collection of Ankara Foundation Works Museum and focuses on the transfer of these motifs to contemporary jewelry designs.

This research examines the historical development, symbolic meanings, and artistic characteristics of carpet and jewelry art in Anatolian culture, revealing the aesthetic, formal, and symbolic commonalities between these two traditional art forms. First, the place of carpet culture in the historical process, the characteristic features of Anatolian carpet weaving, the concept of museology, and the development of jewelry art are investigated. Then, two original carpet examples from the Ankara Foundation Works Museum are analyzed along with their motif analyses. These motifs are evaluated in terms of form, color, style, and symbolism, first stylized by hand study by the researcher, and then transformed into contemporary and tangible product designs in accordance with jewelry design principles.

The research demonstrates that cultural heritage can be preserved in a contemporary context through the reinterpretation of traditional motifs with modern design principles. In this context, the aim is to create an artistic bridge between past handicrafts and present-day design approaches, thereby preserving cultural continuity and passing it on to future generations.

This thesis also contributes to the re-evaluation of tangible cultural assets in museum collections from the perspective of design discipline. The aim is to both preserve traditional symbolism and develop innovative artistic approaches by using motifs in jewelry art.

Keywords: Carpet Art, Jewelry Art, Motif, Design.

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI i
BEYAN ii
TEŞEKKÜR iii
ÖZET iv
ABSTRACT v
İÇİNDEKİLER vi
KISALTMALAR ix
RESİMLER DİZİNİ x
ÇİZİMLER DİZİNİ xi
1. GİRİŞ 1
1.1. Araştırmanın Konusu ve Amacı 3
1.2. Araştırmanın Önemi 6
1.3. Araştırma Yöntemi 7
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları 7
1.5. İlgili Araştırmalar 8
2. HALI KÜLTÜRÜ VE MÜZE BAĞLAMI 9
2.1. Halının Tarihçesi 9
2.1.1. Dünyada Halının Yeri ve Önemi 12
2.1.2. Azerbaycan Halıları 13
2.1.3. İran Halıları 14
2.1.4. Afganistan Halıları 15
2.1.5. Türklerde Halının Önemi 17
2.1.6. Türk Halılarının Tarihçesi 19

2.1.7. Anadolu Selçuklu Döneminde Halı Sanatı 21
2.1.8. Osmanlı Dönemi Halıları 22
2.1.9. Kırşehir Halıları 23
2.1.10. Uşak Halıları 25
2.2. Halı Motifleri ve Sembolizm 27
2.2.1. Motifin Tanımı 28
2.2.2. Kavramı ve Sembollerin Kökeni 28
2.2.3. Motifin İşlevi ve Anlamı 28
2.2.4. Türk Halılarında Kullanılan Sembolik Motifler ve Kadının Rolü 29
2.2.5. Koruyucu ve Tılsımsal Motifler 30
2.2.6. Sosyal ve Duygusal Motifler 31
2.2.7. Motiflerin Uygulandığı Alanlar 32
2.2.8. Halı ve Kilim Motiflerinin Çağdaş Takı Sanatında Yorumlanması 32
2.2.9. Uyarlama ve Çağdaş Sanat 33
2.2.10. Motiflerin Diğer Uygulama Alanları 36
2.3. Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nin Tarihçesi 37
3. TASARIM VE TAKI SANATI 39
3.1. Tasarım Kavramı 39
3.1.1. Tasarımın Gelişimsel Süreci 39
3.1.2. Dünyada Tasarımın Önemi 40
3.2. Takı Sanatı 41
3.2.1. Takının Tarihsel Gelişimi 41
3.2.2. Toplumlara Göre Takılar 43
3.2.3. Türkiye'de Takının Tarihsel Gelişimi 44
3.3. Takı Yapımında Kullanılan Malzemeler ve Teknikler 45
3.3.1. Telkâri Sanatı ve Teknik Uygulamaları 46
3.3.2. Temel Kuyumculuk Teknikleri 47

4. MATERYAL ve YÖNTEM 48
4.1. Evren ve Örneklem 48
4.2. Araştırmanın Materyalleri 48
4.3. Veri Toplama Araçları 49
4.4. Veri Toplama Süreci ve Motif Analizi 49
4.5. Tasarım ve Uygulama Süreci 50
4.6. Araştırmanın Tutarlılığı 50
5. BULGULAR ve ANALİZ 51
5.1. 2038 Envanter Numaralı Halı İncelemesi 51
5.1.1. 2038 Envanter Numaralı Halının Motif Çözümlemeleri 52
5.2. 2029 Envanter Numaralı Halı İncelemesi 57
5.2.1. 2029 Envanter Numaralı Halı Seccadenin Motif Çözümlemeleri 58
5.3. Yorumlanan Motiflerin Takı Tasarımına Aktarılması 61
6. SONUÇ ve TARTIŞMA 74
7. ÖNERİLER 76
8. KAYNAKLAR 77
9. EKLER 87

KISALTMALAR

akt	aktaran
cm	Santimetre
mm	Milimetre
MÖ	Milattan Önce
MS	Milattan Sonra
Renk	Renk kodu veya boya sembolü (metin içi kullanımda)
Res.	Resim
s.	Sayfa
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
vs.	vesaire
vb.	ve benzeri
vd.	ve diğerleri
yy	yüzyıl

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Çorum-Resuloğlu Eski Tunç Çağı Mezarlığı'nda Kumaş Kullanımına İlişkin Yeni Bulgular (Tütüncüler, 2006). 10

Resim 2. 18.yy İran Halısı (Atiş Özhekim, 2009). 15

Resim 3. Pazırık Halısı, (Wikipedia,2025). 20

Resim 4. FaigAhmed Liquid, 2014, yün, 200x290 cm, (Hoffman, 2016). 34

Resim 5. Oyman (2017) tarafından tasarlanıp dokunmuş kolye 35

Resim 6. Oyman (2017) tarafından tasarlanarak dokunmuş kolye tasarımı 35

Resim 7. Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde Bulunan 2038 Envanter Numaralı Uşak Halısı 51

Resim 8. Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde bulunan 2029 envanter numaralı halı. 57

Resim 9. Tasarım kolyenin bitmiş hali. 62

Resim 10. Tasarlanan kolyenin bitmiş hali. 64

Resim 11. Tasarlanan kolyenin bitmiş hali. 65

Resim 12. Tasarım kolyenin bitmiş hali. 67

Resim 13. Tasarım kolyenin son hali. 69

Resim 14. Tasarlanan küpenin son hali. 71

Resim 15. Tasarım küpenin son hali. 73

ÇİZİMLER DİZİNİ

Çizim 1. Resim 7' de yer alan halının araştırmacı tarafından yapılan dijital çizimi. 51

Çizim 2. Resim 7' ye ait detay motif (solda), motifin dijital çizimi (sağda). 52

Çizim 3. Resim 7'de bulunan yıldız madalyon motifinin tek kolunun içinde yer alan motif detayı (solda), motifin dijital çizimi (sağda). 53

Çizim 4. Resim 7'deki halının ince kenar bordüründe yer alan eli belinde motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda). 53

Çizim 5. Resim 7'de yer alan çiçek motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda). 54

Çizim 6. Resim 7'de bulunan halının bordüründeki çiçek motifi detayı (solda), motifin dijital çizimi (sağda). 54

Çizim 7. Resim 7'de yer alan yaprak motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda). 55

Çizim 8. Resim 7'de yer alan üç dilimli yaprak motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda). 55

Çizim 9. Resim 7'de bulunan çiçek motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda). 56

Çizim 10. (Resim 8)' de yer alan halının araştırmacı tarafından yapılan dijital çizimi..... 57

Çizim 11. Resim 8' de bulunan sütun motifi (solda), motifin dijital çizimi(sağda). 58

Çizim 12. Resim 8'de halının bordüründe yer alan çiçek motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda). 59

Çizim 13. Resim 8' de halının ortasında bulunan kandil motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda). 59

Çizim 14. Resim 8'de halının mihrabında yer alan tarak ve fiyonk motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda). 60

Çizim 15. Resim 8'de yer alan karanfil motifi (solda) motifin dijital çizimi (sağda). 61

Çizim 16. Resim 8' de bulunan halının motifinden (solda), esinlenerek kara kalem tekniğiyle tasarlanan kolye (sağda). 61

Çizim 17. Çizim 16' da bulunan tasarım kolyenin renklendirilmiş hali..... 62

Çizim 18. Resim 7 'de bulunan halının motifinden (solda) esinlenerek kara kalem tekniğiyle tasarlanan kolye (sağda). 63

Çizim 19. Çizim 18' deki tasarım kolyenin boya kalemleriyle renklendirilmiş hali..... 63

Çizim 20. Resim 7'de bulunan halının motifinden (solda) esinlenerek karakalem tekniğiyle tasarlanan kolye (sağda). 65

Çizim 21. Çizim 20' de bulunan tasarım kolyenin renklendirilmiş hali..... 65

Çizim 22. Resim 7' de yer alan motiflerden (solda) esinlenerek karakalem tekniğiyle tasarlanan kolye (sağda). 66

Çizim 23. Çizim 22'deki tasarım kolyenin boya kalemleriyle renklendirilmiş hali..... 67

Çizim 24. Resim 8'de bulunan iki motifin kullanılmasıyla oluşan tasarım kolyenin karakalem tekniğiyle çizilmiş hali. 68

Çizim 25. Çizim 24' de bulunan tasarım kolyenin boya kalemleriyle renklendirilmiş hali. 69

Çizim 26. Resim 8'de yer alan iki motifin birleşmesiyle oluşan tasarım küpenin karakalem tekniği çizimi. 70

Çizim 27. Çizim 26' da bulunan tasarım küpenin boyalarla renklendirilmiş hali. 71

Çizim 28. Resim 8' de yer alan motiften (solda) esinlenerek oluşturulan tasarım küpenin karakalem tekniğiyle tasarlanmış hali (sağda). 72

Çizim 29. Çizim 28'de yer alan tasarımın boya kalemleriyle renklendirilmiş hali. 72

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca kültürel kimlik ve toplumsal değerler, nesneler aracılığıyla ifade edilmiş, kuşaktan kuşağa aktarılmış, insanlar ve eşyalar arasındaki ilişki toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenmiştir. Bu süreçte ortaya çıkan nesneler, geçmiş toplumların yaşam biçimleri ve kültürleri ile ilgili ipuçları sunmuş olup, yalnızca ihtiyaçları karşılamaya yönelik değil, aynı zamanda kültürel ifade aracı olarak da işlev görmüştür. Bu bağlamda özellikle halı sanatı ve takı sanatı gibi el sanatları, kültürel mirasın somut göstergeleri olarak büyük bir öneme sahiptir. Bu iki sanat dalı insanların ihtiyaçları neticesinde ortaya çıkmış olmalarının yanı sıra, motifler ve tasarımlar aracılığıyla duygusal ve kültürel ifadeleri yansıtma, iletişim kurma aracı olarak da kullanılmıştır. Bu nedenle, halı sanatı ve takı sanatı, el sanatları disiplini içinde önemli bir yere sahiptir.

İlk dönemlerde belirli bir amaca hizmet eden ve özellikle sihir, büyü gibi sebeplerle ruhani varlıklara karşı korunmak amacıyla kullanılan takılar, zamanla toplumsal yapı içinde güç, otorite ve egemenliği ifade eden bir statü sembolüne dönüşmüştür (Karoğlu ve Kara, 2014). Bu süreç içerisinde farklı anlamlar kazanarak bugünkü benliğini oluşturan, anlam ve kullanılan malzeme yönünden zenginlik arz eden takılar zamanla dünya genelinde bir sanat dalı olarak yerini almıştır. Takılar, sadece estetik veya süsleme amacı taşımamakta, aynı zamanda üreten toplumun kültürel, sosyal ve ekonomik özellikleri hakkında, önemli veriler sunmaktadır. Toplumların tercih ettikleri malzemeler, tasarım anlayışları, kullanım amaçları, o toplumun yaşam tarzını yansıtarak ilgili dönemin sosyal ve kültürel bakımdan hangi noktada olduğu hakkında ipuçları vermektedir. Bu doğrultuda takılar, tarih boyunca insanlar arasında sözsüz iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Günümüzde ise zarafetin bir parçası olarak kullanılan takılar yaşlı, genç, kadın, erkek ve çocuk her kesime hitap eden sanatsal bir ifade aracı olarak halen işlevselliğini sürdürmektedir.

Halı sanatının tarihi de takı sanatında olduğu gibi köklü bir geçmişe dayanmaktadır. Zorlu doğa şartlarına karşı korunmak için tarih boyunca dokuma sanatına büyük önem verilmiştir. Bu kapsamda ilk çağlardan bu yana insanoğlunun ihtiyaçları neticesinde ortaya çıkan tekstil ürünleri kültür ve medeniyetlerin ilerleyen tarihleriyle birlikte gelişim göstermiştir.

Çadırlarla başlayan bir yolculuktan yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte halılar evlerin zeminlerinde, duvarlar ve masalarda örtü gibi çeşitli işlevlerde kullanılmıştır. İnsanların yaşadıkları coğrafi bölge ve iklim koşulları sebebiyle farklı teknikte malzeme ve motifler kullanılsa da temel özellikleri hep aynıdır. Türk kültürünün önemli bir unsurunu temsil eden halılar, tarihsel derinliği ve estetik zenginliği ile dikkat çekmektedir. Halıcılık Türklerin en erken yaşadıkları ve hayvan yetiştiriciliğinin de yaygın bir şekilde yapıldığı Orta ve İç Asya bozkırlarında ortaya çıkmış ve gelişim göstermiştir. Ayrıca Türkistan'dan Anadolu'ya gelinceye kadar ana ilkelere bağlı kalmış ve düzenli ve istikrarlı bir gelişim çizgisi izleyerek dünya halıcılık tarihine de yön vermiştir (Soysaldı, 2020). Türk halı sanatı, tarihsel derinliği ve estetik zenginliği ile dikkat çekmektedir. Bu bağlamda halı sanatı, Türk el sanatlarının en köklü ve önemli dallarından biri olarak kültürel kimliğin somut bir yansımasını oluşturmaktadır.

Takı sanatı da halı sanatı gibi tarihsel derinliğe ve estetik zenginliğe sahiptir. Bu yönleriyle her iki sanat dalı arasında kültürel ve estetik bir bağ bulunmaktadır. Bu estetik bağ, motifler aracılığıyla Anadolu insanının yaşam deneyimlerini, inançlarını ve duygusal dünyasını yansıtan sembolik anlatımlar üzerinden biçimlenmiştir. Halılarda yer alan motifler, geçmişten günümüze aktarılan anlamları taşırken, takı sanatındaki semboller ise halı sanatındaki gibi yaşam biçimine göre şekillenerek kimlik ve ifade aracı olmuştur. Bu nedenle halı motiflerinin takı tasarımlarına aktarılması, geleneksel değerlerin korunarak modern günümüz anlayışına uygun tasarımlarla buluşmasını sağlar. Böylece geçmişle bugün arasında bir bağ kurulmuş olur. Örneğin Türkmenlerin en eski zamanlarda kullanmaya başladıkları takıların nakışlarında kullanılan motifler, halı sanatında bulunan motifler gibi hayvan ve bitkilerden ayrıca gökyüzünde bulunan cisimlerden alınmış şekillerden oluşmaktadır. Bu şekiller ayrıca dini inançlarını ve toplumun dünya görüşlerini yansıtmaktadır. Halı sanatındaki desenler, takı sanatında da sıklıkla karşımıza çıkan sembollerle benzer bir anlam taşımaktadır. Bu semboller, genellikle belirli bir tarihi olayı temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda halkın inançları ve kültürü hakkında sembolik anlamlar içermektedir. Her iki sanat dalında da kullanılan semboller insanlar tarafından bir ifade aracı olarak benimsenmiştir. Kullanım amacı aynı olan bu sembollerin anlam bakımından da benzerlik gösteren yönleri bulunmaktadır. Örneğin halı sanatında kullanılan kuş motifinin bazı toplumlarda uğur getirdiğine inanılırken, bazı toplumlarda ise uğursuzluğu simgelediğine inanılmaktadır. Aynı şekilde takı sanatında Türkmenlerin metaller üzerine işlemiş olduğu iyi kuş motifleri, yaygın inanışa göre insanlara iyilik ve

baht getirdiği düşünülmektedir (Dinç ve Çakır, 2010, s. 30-31). Bu bağlamda her iki sanat dalı da dünya hazinesine katılan bir değer olmakla beraber, kullanılan semboller ve kültür bakımından ilim dünyası için kaynak niteliğindedir.

1.1. Araştırmanın Konusu ve Amacı

El sanatları insanların ruh ve duygularının dili haline gelmiş, kullanılan motifler, nakışlar, renkler duygu ve düşünceleri ifade eden semboller niteliği kazanmıştır. Yazının olmadığı dönemlerde ise motifler, bir tür iletişim aracı olarak yazının yerini almıştır (Er ve Hünerel Sarıkaya, 2012).

El sanatlarında kullanılan motifler, toplumların geleneklerine göre farklılık göstermektedir. Her motif bir yaşanmışlık izi taşımaktadır. Motifler, kültürleri tanımlamak, kültürel kimlikleri ortaya koymak ve geleneği korumakta önemli bir rol oynamaktadır. Bazı motifler birbiriyle ilişkisizmiş gibi görünen toplumların kesişim noktasını oluşturmaktadır. Birçok toplum geleneksel sanatlar ve bunlara aracılık eden motiflerle dolu kültür zenginliği içerisinde yer almaktadır. Bu kültürler, gelecekte varlıklarının devamını sürdürebilmek için ifade renk ve biçime dönüşen motifler oluşturarak gelecek nesillere ulaştırmayı planlamaktadır. Örneğin, bu motifler arasında dünya kültürlerinde önemli bir yere sahip olanlardan biri de hayat ağacı motifidir. Yüzyıllar boyunca hayat ağacına farklı anlamlarla yüklenmiş olsa da varoluşu, yaşamı, canlılığı ve bereketi temsil ettiğine inanılmıştır (Çevik, 1999, s. 335).

Önemli el sanatlarından biri olan dokumacılık, tarih öncesi dönemlerden itibaren bilinen ve farklı uygarlıklarla birlikte gelişim göstererek sanat niteliği kazanmıştır. Her dönem ve coğrafyada farklı biçimlerde karşımıza çıkan dokuma ürünleri, zamanla sadece işlevsel araçlar olmanın ötesine geçmiş ve seçkin sanat eserlerine dönüşmüştür. Dokuma ve işleme teknikleriyle oluşturulan halılar; kimyager, sosyolog, halkbilimci, edebiyatçı, felsefeci, tekstil mühendisi gibi farklı disiplinlerden araştırmacılar için önemli bir çalışma konusu olmuştur (Aslanapa, 1997, s. 19).

Dokumacılıkta kullanılan motifler ise, Anadolu'nun tarihî geçmişini, kültürel değerlerini ve sözlü anlatı geleneğini görsel biçimde ifade edebilme özelliğine sahiptir. Bu yönüyle motifler, yalnızca dekoratif unsurlar değil, aynı zamanda birer iletişim aracı olarak da işlev görmüş ve kültürel mirasın aktarımında önemli rol oynamışlardır. Genç ve

Öztürk'ün (2024) belirttiği üzere, Anadolu Türk kültürünün tarihsel gelişim süreci incelendiğinde, binlerce yıllık zengin dokuma örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Halı, kilim, kumaş, heybe, çarpana ve kolan gibi farklı dokuma türleri yalnızca gündelik ihtiyaçları karşılamakla kalmamış; süsleme, çeyiz ve ritüel uygulamaların da bir parçası hâline gelmiştir. Kullanılan hammadde, teknik, renk ve desen tercihleri, yalnızca estetik beğeninin değil, aynı zamanda yöreye özgü kültürel kodların da yansımasıdır.

Halılar, tarihsel süreç içerisinde toplumsal statü göstergesi olma özelliği kazanmış, kültürel, sanatsal ve ekonomik birer değer niteliği kazanmıştır. Deniz (2000)'e göre günümüzde dahi bazı Yörük toplulukları arasında halı, zenginliğin, kilim ve zili gibi dokumalar orta halliliğin, keçe ve çul ise fakirliğin göstergesi olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda halılar, bir toplumun tarihsel deneyimlerini, inanç sistemlerini, doğaya dair gözlemlerini ve duygularını simgeleyen motifler aracılığıyla anlatan kültürel belgeler olarak değerlendirilmelidir. Renk, desen ve semboller, yalnızca estetik değil, aynı zamanda sembolik ve tarihsel anlamlar taşımaktadır.

Türklerin Anadolu'ya gelişiyle birlikte, burada yaşayan kadim uygarlıkların kültürel birikimiyle harmanlanan Türk el sanatları, özgün bir sentez oluşturarak zenginleşmiştir. Geleneksel Türk el sanatları, ustadan çırağa, kuşaktan kuşağa aktarılan, yöreye göre farklılık gösteren ve halkın estetik beğenisini yansıtan kültürel kimliğin somut bir göstergesidir. Özellikle hayvancılıkla uğraşılan bölgelerde halı, kilim, battaniye ve yöresel kumaş dokumacılığı öne çıkmaktadır (Er ve Hünerel Sarıkaya, 2012). Halılar, kullanım amaçlarının ötesinde, taşıdıkları simgesel ve sembolik anlamlar aracılığıyla kültürel kimliğin önemli bir ifade biçimi olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, halı yüzeyine işlenmiş motifler ve bu motiflerin ayırt edici unsurlarından biri olan renkler, yalnızca estetik bir unsur olmanın ötesinde, toplumsal değerlerin, inanç sistemlerinin ve kültürel belleğin aktarımında önemli bir unsur olarak işlev görmektedir. Dolayısıyla, halıların üzerindeki motif ve renk düzenlemeleri, ait oldukları kültürel çevrenin sembolik dili niteliğinde olup, kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel sürekliliğin somut göstergeleri arasında yer almaktadır (Tatar ve Harmancı, 2025). Geleneksel Türk el dokuması halılar, Anadolu'nun tarihsel yaşam tarzını motifleriyle yansıtan ve kültürel sürekliliği sağlayan değerli ürünlerdir. Bu halılar genellikle kadınlar tarafından dokunur ve bu beceriler nesilden nesile aktarılır. Bu yönüyle her bir halının, sabır, emek ve estetik duygunun birleşimiyle ortaya çıkan özgün bir sanat eseri olduğu söylenebilir.

Takı kavramı da tıpkı halı sanatında olduğu gibi, tarihsel süreç içerisinde farklı kültürler içerisinde dönüşüm geçirmiştir. Başlangıçta işlevsel bir amaca hizmet eden takılar, zamanla yatırım aracı, sembol ya da sanat nesnesi gibi farklı anlamlar kazanmıştır (Yeşilmen, 2018). Takı sanatı, içinde bulunduğu toplumun sosyoekonomik, sosyokültürel ve geleneksel yapısından etkilenerek gelişmiş, estetik kaygının yanı sıra kimlik ve aidiyet unsurlarını da yansıtan bir ifade biçimine dönüşmüştür. Günümüzde ise takı tasarımı, sanatın diğer disiplinleriyle etkileşim içinde gelişimini sürdürmektedir.

Halı ve takı, kültürel aktarımda önemli rol oynayan iki sanat dalıdır. Her ikisi de çoğunlukla kadınlar tarafından icra edilmekte, bu yönüyle kadın emeğinin kültürel ve sanatsal boyutunu görünür kılmaktadır. Dolayısıyla sanat, estetik ile nesnel hakikatin bir araya geldiği bir ifade biçimi olarak, toplumsal alanda önemli işlevler üstlenmektedir (Fendoğlu, 2021, s. 423).

Geleneksel Türk sanatlarının tümü, kültürel kimliğimizin somutlaşmış hâli olup, el emeği ve yaratıcılıkla daha da değer kazanmaktadır. Ancak günümüz yaşam koşulları, teknolojik gelişmeler ve ekonomik zorluklar geleneksel el sanatları alanında sürdürülebilirlik açısından tehdit unsuru oluşturmaktadır. Köyden kente göç, üretim tekniklerinin değişmesi ve tüketim odaklı yaşam biçimleri bu sanatların giderek unutulmasına yol açmaktadır. Yaratıcı bireyler, sanatın ve kültürel mirasın yaşatılmasında kilit rol üstlenmektedir. Geçimini el sanatlarıyla sağlayan ustaların çoğu günümüzde iş değiştiremeyecek, yaşlı, düşük eğitimli kişilerden oluşmaktadır. Bunların yanında yoğun sanat sevgisi taşıyan, geçim kaygısı olmayan yüksek gelirli kişilerin de zevk amacıyla ve kültürel etkinlik olarak el sanatıyla ilgilendikleri görülmektedir. Bazı el sanatçılarının ise Türk kültürünü yaşatma işini herhangi bir resmi talepte bulunmadan kendiliğinden benimsedikleri ve bu doğrultuda ulusal kültür mirasına katkı sağladığı bilinmektedir (Can, 2013). Bu bağlamda, tez konusunun belirlenmesinde el sanatlarına ilişkin söz konusu durum etkili olmuştur.

Tez çalışmasının temel amacı, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi koleksiyonunda bulunan Kırşehir ve Uşak yörelerine ait 2038 ve 2029 envanter numaralı halıların motiflerini inceleyerek, bu motifleri biçim, renk, üslup ve sembolik anlamları doğrultusunda analiz etmek ve bu bulguları çağdaş takı tasarımlarıyla ilişkilendirerek tasarım sürecine aktarmaktır. Motiflerin kültürel ve estetik değerlerini koruyarak takı tasarımına aktarılmasının, geleneksel ve modern tasarım anlayışı arasında bir köprü

kuracağına inanılmaktadır. Çalışma sürecinde elde edilen veriler, halılarda kullanılan motiflerin geometrik yapıları, renk düzenleri ve sembolik anlamları hakkında derinlemesine bilgi sunmakta, bu bilgiler takı tasarım sürecine yön verici nitelik taşımaktadır. Motiflerin, takı sanatında günümüz estetik anlayışına uygun yeniden yorumlanması, geleneksel sanatın çağdaş bağlamda yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Böylece kültürel miras, güncel tasarım anlayışıyla yeniden işlevsel hâle getirilmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, geleneksel halı motiflerinin günümüz takı tasarımında nasıl değerlendirilebileceğine ilişkin önemli bir örnek sunmakta, geçmiş ile gelecek, gelenek ile modernite arasında kurulan sanatsal ve kültürel bir köprü niteliği taşımaktadır.

Bu tezin özgünlüğünün genel eğilimi aşarak somut bir müze koleksiyonunda kayıtlı, tarihsel ve kültürel bağlamı belgelenmiş halıların motiflerinin bir başka sanat dalı olan takı sanatına uyarlamada yattığı düşünülmektedir. Bu çalışma, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde 2038 ve 2029 envanter numaralarıyla korunan halıları özgül örneklem olarak ele almakta ve literatürdeki genelleme eğilimini bu özelleştirilmiş inceleme üzerinden aşmayı hedeflemektedir. Ayrıca, motiflerin güncel takı tasarımlarına aktarımı, geleneksel sembolizm ile modern malzeme ve üretim tekniklerinin sinerjisini keşfederek, kültürel mirasın korunmasına yönelik yenilikçi bir yaklaşım sunmaktadır. Böylece, müze koleksiyonlarının toplumsal hafızayı canlandırma potansiyelini vurgularken, yerel motiflerin küresel tasarım endüstrisinde erişilebilir ve sürdürülebilir bir kimlik kazanmasına katkı sağlanmıştır. Bu bağlamda tez, hem akademik literatürdeki metodolojik boşluğu doldurmayı hem de kültürel mirasın güncel sanat pratikleriyle yeniden üretimine dair uygulanabilir ve disiplinlerarası bir model önermeyi amaçlamaktadır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın, geleneksel halı motiflerin günümüz takı tasarım anlayışıyla birleştirilerek geçmişle bugün arasında sanatsal bir diyalog kurulmasına katkı sağlaması bakımından büyük önem taşıdığı düşünülmektedir.

Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde yer alan 2038 ve 2029 envanter numaralı halıların incelenmesiyle, bu eserlerin çağdaş takı sanatında nasıl bir tasarım değeri kazanabileceği ortaya konmaktadır. Böylece, hem literatürdeki önemli bir boşluk doldurulmakta hem de müze koleksiyonlarındaki eserlerin çağdaş sanatla yeniden yorumlanmasına katkı sağlanmaktadır.

Ayrıca çalışma, halı motiflerinin anlamlarının belirlenmesi ve bu motiflerin yorumlanmasıyla yeni takı tasarımlarının oluşturulması yönüyle özgün bir nitelik taşımaktadır. Bu durum, hem halı sanatının tarihî ve kültürel değerini hem de takı sanatının geçmişten günümüze uzanan estetik önemini vurgulamaktadır. Bu bağlamda iki geleneksel el sanatının korunması, anlaşılması ve çağdaş tasarım bağlamında geleceğe taşınması açısından örnek teşkil edeceği düşünülmektedir.

1.3. Araştırma Yöntemi

Bu araştırma, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi koleksiyonunda yer alan iki halının motiflerinin incelenmesi, bu motiflerin biçimsel ve sembolik anlamlarının analiz edilmesi ve elde edilen verilerin tasarım süreci yoluyla takı alanında yeniden yorumlanmasını konu edinmektedir. Bu çalışma, nitel araştırma yöntemleri temel alınarak yürütülmüştür.

Nitel araştırma yöntemleri, insanı araştırmanın merkezine yerleştiren ve bireyin toplumsal bir varlık olarak kendisini, çevresini ve içinde bulunduğu sosyal bağlamı nasıl algıladığını ve anlamlandırdığını ortaya koymayı amaçlayan yaklaşımlardır. Bu yöntemler, bireylerin deneyimlerini, düşünce ve biçimlerini ve yorumlamalarını derinlemesine inceleyerek, insan davranışlarının ardındaki anlam örüntülerini çözümlemeye odaklanır. Böylece nitel araştırma, insanın sosyal gerçeklik içindeki konumunu ve bu gerçekliği nasıl tanımladığını bütüncül bir bakış açısıyla ele almayı mümkün kılar (Aydın, 2018). Nitel araştırma insana ait bireysel özelliklerin farklı ve derin doğasına odaklanır. Genellemelerden ziyade bilginin derinliği ve özgünlüğünün önemli olduğunu savunur, büyük örneklemler yerine daha küçük çalışmalardan elde edilen derin ve özellikli verilere odaklanır (Baltacı, 2019).

Sanat, tasarım ve kültürel miras alanındaki uygulamalı tezler için bu model, hem teorik (analiz ve yorum) hem de pratik (tasarım ve uygulama) aşamaları, bu alanda çalışan araştırmacılara faydalı olabilecek bir çalışma sunmaktadır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi koleksiyonunda yer alan Kırşehir ve Uşak illerine ait 2038 ve 2029 envanter numaralı halıların motifleri ve bu motiflerden takı tasarımda kullanılabilecek, yorumlanmaya uygun olanlar ile sınırlıdır.

1.5. İlgili Araştırmalar

Halı ve kilimlerdeki motifler, yalnızca birer sanat eseri olmanın ötesinde, çok yönlü kültürel anlatım araçlarıdır. Bu motifler, toplumsal yaşam biçimlerini ve duygusal dünyayı aktaran tarihsel bir belge niteliği taşımaktadır. Nitekim Mülayim (1998, s. 222), bu motif, sembol ve şekillerin, belirli bir tarihsel kesitteki düşünce yapısını ve toplumsal tutumları yansıtan ürünler olduğunu ifade etmektedir. Özmenli (2017, s. 341) ise, halılarda yer alan motiflerin, resmî duygusal ya da bilgilere karışmamış olması sebebiyle, halkın duygu ve düşüncelerini yansıtan en yalın tarihi vesikalar olduğunu vurgulamaktadır. Geleneksel el sanatları bakımından zengin olan ülkemiz ve dünya genelinde halı motifleri üzerine birçok makale, tez ve araştırma bulunmaktadır. Bu çalışmalardan hareketle tez kapsamında halı motifleri günümüz estetik anlayışı doğrultusunda yorumlanarak çağdaş takı tasarımlarına dönüştürülmüştür. Halı motiflerinin takı sanatında uygulanması ile ilgili yapılan araştırmalara bakıldığında;

- Ekinci (2020), kilim dokuma geleneğinin takı sanatında nasıl yorumlandığını incelemiştir.
- Zorlu ve Yeşilmen (2022), geleneksel halı motiflerinin takı sanatına uyarlanması konusunu genel bir perspektifle ele almıştır.
- Allak (2022), Anadolu'daki kilim motiflerinin gümüş-telkârî sanatına uygulanmasını incelemiştir.
- Kaplanoğlu, Kavşut, Gündüz ve Başaran (2022), telkâri ve kilim dokuma sanatlarının birlikte kullanıldığı takı koleksiyonlarını ele almıştır.

Karaçay (2023) tarafından hazırlanan *"Ankara Etnoğrafya Müzesi Koleksiyonundaki Kırşehir Seccade Halıları: Motif ve Kompozisyon Özellikleri"* adlı makalede, Kırşehir seccade halılarının motif ve kompozisyon özellikleri ele alınmıştır. Çalışmada halılar tespit edilerek fotoğraflandırılmış ve motif analizleri yapılmıştır.

Pala (2016) tarafından yazılan *"Konya Etnoğrafya Müzesi ve Mevlana Müzesinde bulunan Kırşehir Halıları"* başlıklı yüksek lisans tezinde, depolarda muhafaza edilen Kırşehir yöresine ait seccade, sedir ve yolluk halıların kayıt altına alınması ve korunmasına

yönelik kapsamlı bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Söz konusu tezde Kırşehir halılarına ait görsellere de yer verilmiştir.

Perdahcı (2011) tarafından kaleme alınan *"XVI-XVIII. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatı'nda Uşak Halıları"* adlı makalede, Türk halıları olarak bilinen Uşak halılarının Avrupalı ressamların tablolarında yer alma biçimleri ele alınmıştır. Çalışmada, halıların üslup özellikleri, yapılış tarihleri ve çeşitliliği sanat tarihçileri tarafından değerlendirilmiş, kullanılan halı görselleri üzerinden motifler analiz edilmiştir. Bu motifler tez çalışmasında ele alınan motiflerle benzerlikleri açışından karşılaştırılmıştır.

Yayman (2024) tarafından yazılan *"Uşak Halısı ve Kilimi Örnekleminde İpliğin Desene Dönüşümünün Hikâyesi"* adlı araştırma makalesinde, Uşak halısı ve kilimlerinde dokuma sürecinde halıların dokunma süreci ve kullanılan teknikler, malzemeler ve yöresel motifler incelenmiştir. Çalışmada ayrıca, geleneksel motiflerin günümüz tasarım anlayışına uygun biçimde yeniden yorumlanması ve estetik-kültürel değerlerin ön plana çıkarılması konuları ele alınmıştır.

2. HALI KÜLTÜRÜ VE MÜZE BAĞLAMI

2.1. Halının Tarihçesi

İnsan, dünyaya bir topluluk içinde doğar ve bu topluluğun değerleri, kuralları ve kültürü çerçevesinde yetişir. Bireyin bilgi, beceri ve inanç sistemleri, içinde bulunduğu çevrenin etkisiyle şekillenmektedir. Tarihsel süreçte, insanlık zorlu doğa koşullarında hayatta kalabilmek amacıyla çeşitli stratejiler geliştirmiştir. Bu süreçte, avlanma, hayvan postlarını kullanımı ve barınma gibi yöntemlerle kendilerini soğuktan korumaya çalışmışlardır. Korunma gereksinimi, zamanla tekstil üretiminin ve buna bağlı olarak halıcılığın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan en temel etkenlerden biri olmuştur.

Halı, yalnızca bir zemin örtüsü değil, aynı zamanda taşıdığı semboller ve desenler aracılığıyla ait olduğu toplumun inanç, gelenek ve sosyal yapısını yansıtan önemli kültürel bir ifade biçimidir. Tarihsel süreçte insanlar, inanç ve geleneklerini semboller aracılığıyla ifade etmişler; tıpkı mezar taşlarına Tanrı'ya olan bağlılıklarını ifade eden semboller kazıdıkları gibi, halılar üzerinde de de işaret, renk, kompozisyon motiflerden oluşan

sembollerle aynı kültürel kodları yansıtmışlardır. Halılarda yer alan bu semboller, Türk toplumunun kültürel kimliğini ortaya koymakla kalmayıp, onların Anadolu'ya gelmeden önce hangi coğrafyalarda yaşadıklarını ve hangi uygarlıklarla temas kurduklarını da belgeleyen önemli kanıtlar olarak değerlendirilmektedir (Kalebek, Avcıoğlu, Vuruşkan ve Çoruh, 2014).

Arkeolojik kalıntılar ve yazılı belgeler ilkel dönemlerde insanların avcı-toplayıcı yaşam içinde, çevrelerinde bulunan doğal malzemeleri kullanarak örtünme ve giyinme ihtiyaçlarını karşıladıklarını göstermektedir. Zamanla ortaya çıkan yeni ihtiyaçlar doğrultusunda bu pratikler değişmiş çeşitlilik kazanmıştır. Uzmanların değerlendirmelerine göre, Epipaleolitik Döneme ait bükülmüş liflerden elde edilen iplik parçalarının, muhtemelen balık ağları ya da torba ve çanta benzeri eşyaların yapımında kullanıldığı düşünülmektedir (Martin, 2022, s. 54).

Paleolitik dönemde insanlar, yaşamlarını sürdürebilmek için avcılıkla uğraşmış ve zamanla bazı hayvanları ehlileştirerek göçebe bir yaşam biçimini benimsemişlerdir. Mağaralarda barınan bu topluluklar, zeminleri saman, hayvan postu ve benzeri doğal malzemelerle döşeyerek yaşam alanlarını daha konforlu ve korunaklı hale getirmişlerdir (Yağan, 1978).

Araştırmalar, sepetçiliğin Paleolitik dönemden itibaren bilindiğini ve dokumacılığın da büyük olasılıkla bu el sanatıyla paralel bir şekilde geliştiğini ortaya koymaktadır (Dölen, 1992).



Resim 1. Çorum-Resuloğlu Eski Tunç Çağı Mezarlığı'nda Kumaş Kullanımına İlişkin Yeni Bulgular (Tütüncüler, 2006).

Resim 1’de görüldüğü üzere, Eski Tunç Çağı’na tarihlenen Çorum-Resuloğlu Mezarlığı’nda yer alan 28 numaralı taş sandık mezarda bulunan hançer üzerinde tespit edilen kumaş parçası, ölü hediyesi olarak bırakılan metal objelerin bez parçalarına sarılarak mezara yerleştirildiğini göstermektedir. Bu bez parçalarının, ölen kişiye ait kıyafetlerden farklı, gündelik hayatta kullanılan düz dokuma özelliği taşıdığı anlaşılmaktadır (Tütüncüler, 2006, s. 128).

Yağan (1978), dokuma üretiminin temel öğesinin iplik olduğunu belirtmektedir. Liflerin bükülmesiyle elde edilen iplik, dokumanın vazgeçilmez unsurudur. Tarih boyunca insanlar doğal kaynaklardan elde ettikleri hayvansal ve bitkisel lifleri bükerek ipliğe dönüştürmüş, sonrasında bu iplikleri kullanarak dokuma üretimini gerçekleştirmiştir. Bu nedenle dokumacılığın başlangıcı doğrudan ipliğin elde edilmesiyle ilişkilendirilmektedir.

Neolitik dönem, insanlık tarihi açısından önemli bir kırılma noktasıdır (Kaya, 2012). Bu dönemde insanlar hayvanları ehlileştirmiş, göçebe yaşam sürmüş ve barınaklarını hayvan postları, saman gibi malzemelerle daha korunaklı hale getirmişlerdir (Yağan, 1978). Özellikle kadınların bu süreçte saz gibi doğal bitkilerden ip üretmeye başladığı bilinmektedir (Aytaç, 1982; Özçelik, 2009). Ayrıca bu döneme ait arkeolojik tabakalarda, kil, taş ve kemikten yapılmış ağırşaklar ele geçirilmiş, liflerin ayrılması ve bükülmesiyle örgü fikrinin geliştiğini göstermektedir (Yağan, 1978).

Tekstilin en ilkel biçimde ortaya çıkışı, insanların ağaç dalları ile bitkisel lifleri basit örme teknikleri kullanarak bir araya getirmeleri sonucunda gerçekleşmiştir (Çelik, 2014). İlk dokuma tezgâhlarının dikey çözgü sistemine sahip olduğu ve “Penelope” tipi modellerin iplik gerginliğini sağlamak için taş veya seramik ağırlıklarla donatıldığı bilinmektedir (Uğurlu, 1985).

İsrail’deki Nehar Hemar Mağarası'nda bulunan hasır parçaları ve Göbekli Tepe kazılarında gün yüzüne çıkarılan tekstil izleri, dokumanın tarihsel derinliğini gözler önüne sermektedir (Özkendirci, 2016). Bu buluntular, zemin tekstilinin kullanımının Pazırık örneklerinden çok daha önceye dayandığını ortaya koymaktadır. Dokuma, yalnızca işlevsel bir üretim alanı olmaktan çıkmış, zamanla estetik bir ifade biçimi niteliği kazanmıştır. Farklı kültürlerde ortaya çıkmakla birlikte benzer teknik ilkeler doğrultusunda uygulanan bu sanat dalı, kültürel ifadelerin aktarımında önemli bir araç olarak varlığını sürdürmektedir (Toker, 2017).

2.1.1. Dünyada Halının Yeri ve Önemi

Dokuma sanatının dünya genelindeki gelişiminin en somut ve erken kanıtı, farklı coğrafyalarda rastlanan ve binlerce yıla yayılan tarihsel bulgulardır. Bu bulgular, halının, coğrafi sınırları aşan ve evrensel bir sanat formu olarak kültürler arası öneme sahip olduğunu göstermektedir. Halının bu evrensel niteliği, dünyanın çeşitli bölgelerinde ortaya çıkan kendine özgü sanat ve kültür merkezleri tarafından daha da güçlendirilmiştir.

Dünya halı pazarının yaklaşık yüzde 84'ünü makine halıları, geri kalan yüzde 16'sını ise el halısı ürünleri oluşturmaktadır (Alkan, 2008). Küresel ölçekte el halısı ihracatında Asya ülkeleri öncü konumda bulunurken, makine halısı ihracatında ise Batı ülkelerinin daha etkin bir rol üstlendiği görülmektedir. El halısı ve kilim üretimi ile ihracatı büyük ölçüde İran, Çin, Pakistan, Hindistan, Türkiye, Nepal ve Tibet gibi ülkeler tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu durum, geleneksel dokuma kültürünün özellikle Asya coğrafyasında tarihsel bir zanaat olarak yaşamaya devam ettiğini göstermektedir.

Türkiye, dünya halı pazarında önemli bir üretim ve ihracat merkezi konumundadır. Ülke genelinde gerçekleştirilen halı üretiminin yaklaşık yüzde 85'ini makine halıları oluşturmaktadır. Günümüzde Türkiye'de üretilen halıların yaklaşık yüzde 60'ı dış pazarlara ihraç edilmekte; bu ihracatın yaklaşık yüzde 88'ini makine halıları, yüzde 12'sini ise el halıları meydana getirmektedir (Güneydoğu Anadolu Halı İhracatçıları Birliği, 2011). Bu veriler, Türkiye'nin hem geleneksel el halıcılığı mirasını sürdürdüğünü hem de sanayileşmiş üretim kapasitesiyle uluslararası halı ticaretinde güçlü bir konuma sahip olduğunu göstermektedir.

Kırsal bölgelerde başlangıçta temel ihtiyaçların karşılanmasına yönelik olarak ortaya çıkan halıcılık, zamanla ekonomik değeri yüksek bir üretim alanına dönüşmüştür. Bu zanaat, aile bireylerinin, kadınların boş zamanlarını üretken biçimde değerlendirmelerine imkân vermiş ve aynı zamanda aile bütçesine önemli katkı sağlamıştır. El halıcılığı, kırsal kesimde atıl durumda bulunan kadın işgücünün üretim sürecine dâhil edilmesi bakımından da dikkat çekici bir işleve sahiptir (Kahvecioğlu, 2017). Bu yönüyle halı dokumacılığı, hem ekonomik hem de sosyo-kültürel açıdan kırsal kalkınmayı destekleyen önemli bir el sanatı niteliği taşımaktadır.

2.1.2. Azerbaycan Halıları

Azerbaycan, tarih boyunca uygulamalı ve dekoratif sanat alanlarında köklü bir üretim geleneği geliştirmiştir. Bu sanat dalları içinde halıcılık, özellikle 13. yüzyıldan itibaren özgün desenleri, renk kullanımı ve teknik becerisi ile dikkat çekerek uluslararası düzeyde tanınmıştır. Ülkenin ticaret yolları üzerinde konumlanması, sosyoekonomik yapısı ve kültürel etkileşimleri, Azerbaycan halılarının Doğu ve Batı dünyasında geniş bir ün kazanmasına olanak sağlamıştır (Yıldırım, 2004). Azerbaycan halıcılığı, tekniği ve estetik kalitesine göre dörde ayrılır, bunlar sırasıyla Kuba-Şirvan, Gence-Kazak, Karabağ ve Tebriz'dir (Mehmethanova, 1998).

Azerbaycan'daki halı dokuma geleneğinin izleri Neolitik Çağ'a kadar uzanmaktadır. Bu erken döneme ait seramik buluntularda halı desenlerini çağrıştıran stilize ve geometrik süslemelerin yer alması, bölgedeki dokuma kültürünün tarihsel köklülüğünü ortaya koymaktadır (Golubkina, 1988, s. 97). Bölgede hayvancılığın yaygın olması ve özellikle koyun yetiştiriciliğinin gelişmişliği, yüksek kaliteli yün elde edilmesini sağlamıştır. Kemik taraklar kullanılarak taranan ve el iğleriyle eğrilerek iplik haline getirilen yünler ise geleneksel dokuma teknikleri çerçevesinde halı üretiminin temel malzeme olarak kullanılmıştır (Bunyatov, 1988, s. 89).

Nahcıvan Devlet Halı Müzesi'nde bulunan Tebriz halıları Azerbaycan halılarında bitkisel, hayvansal ve geometrik motif çeşitliliği dikkat çekmektedir. Kırmızı, mavi, kahverengi, yeşil, krem, beyaz, gri ve pembe gibi renklerin çoğunlukla bitkisel kökenli doğal boyalarla elde edilmesi, bu halıların özgün renk karakteristiğini oluşturmuştur (Selçuk, 2015). 16. ve 18. yüzyıllarda selvi, nar ve çeşitli çiçeklerin betimlendiği kompozisyonların ön plana çıktığı, 19. yüzyılda ise at, köpek, kedi ve ceylan gibi hayvan figürlerinin daha sık kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, halıların yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda dönemsel kültürel ve toplumsal sembollerin taşıyıcısı olduğunu göstermektedir (Deniz, 2007).

Kerimov'un (1983) sınıflandırması ise Azerbaycan halıcılığının tarihsel gelişim sürecini dört aşamada ele almaktadır. Bu yapı içerisinde ilk aşamada cicim ve palaz gibi basit yüzey dokumaları; ikinci aşamada daha karmaşık atkı geçişlerine sahip geometrik desenli kilimler; üçüncü aşamada zilli ve sumak gibi teknik açıdan gelişmiş yüzey

dokumaları; son aşamada ise kompozisyon ve motif çeşitliliği artmış halı örnekleri görülmektedir (Kerimov, 1983; Paşayeva, 2003, s. 78).

Sonuç olarak, Azerbaycan halıcılığı uzun bir tarihsel geçmişe sahip olup teknik, estetik ve kültürel açıdan gelişmiş bir birikim sergilemektedir. Bölgenin zengin doğal malzemeleri, çift düğüm tekniğinin sürekliliği ve güçlü motif geleneği, bu coğrafyada üretilen halıların özgün niteliğini belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır. Geometrik, bitkisel ve figürlü kompozisyonların görüldüğü Azerbaycan halıları, fonksiyonel özelliklerini korurken aynı zamanda yüksek bir estetik değer üretmiş, uluslararası koleksiyonlarda geniş yer edinmiş ve farklı sanat disiplinlerine ilham vermiştir. Türk halı sanatının önemli bir kolunu oluşturan Azerbaycan halıcılığı, tarihsel birikimini günümüze taşıyarak kültürel mirasın sürdürülebilirliğine katkı sunmaktadır (Yıldırım, 2004).

2.1.3. İran Halıları

İran halı sanatı, tarihsel süreçte göçebe kabilelerden saray atölyelerine kadar çeşitli sosyal gruplar tarafından üretilmiş ve sanat tarihinin önemli bir kolunu oluşturmuştur. Özellikle Safevîler döneminde (1588–1629) Şah Abbas tarafından kurulan saray atölyeleri, altın iplikli ve ipek halılarla İran halı sanatını zirveye taşımıştır (Ahani, Vande Shoari ve Yaghoobzade, 2016).

İran halılarında üretim, genellikle yün, pamuk ve ipek ipliklerle simetrik veya asimetrik düğüm teknikleriyle gerçekleştirilir. Kasaba, köy ve göçebe üretim biçimleri arasında motif, teknik ve desen farkları görülmektedir. Kasaba halıları daha özgün ve estetik detaylara sahipken, köy ve göçebe halıları, geleneksel desenleri ve sembolleriyle kültürel sürekliliği ortaya koymaktadır (Ticaret Bakanlığı İhracat Genel Müdürlüğü, 2020).

İran halılarında kırmızıdan siyaha, lacivertten krem tonlarına uzanan geniş bir renk paleti kullanılmaktadır. Motiflerde ise kıvrımlı bitkisel formlar, yıldız motifleri, geometrik figürler ve rumi bezemeler öne çıkmaktadır. (Özdinç, 2016). Bu halılar kimi zaman dini içeriklerle (ayetler, dualar) zenginleştirilmiş, kimi dönemlerde ise toplumsal temaları, şiirsel anlatımları ve resimsel ögeleri yansıtan bir sanat nesnesi niteliği kazanmıştır.



Resim 2. 18.yy İran Halısı (Atiş Özhekim, 2009).

Resim 2'de yer alan örnek 18. yüzyıldan bu zamana gelmiş İran'da dokunmuş Kürt "bahçe desenli" halısıdır. 266,7 x 822,96 cm boyutlarında ve halının görülen bölümünde iki madalyon bulunmaktadır. Madalyonlardan dışa doğru uzanan bordürler, zemini dikdörtgen alanlara bölmektedir. Bu bölümlerden her birinin içine dış bordür alanına yaslı olacak şekilde yerleştirilmiş ikişer kare alan yer almaktadır. Kare alanlardan birinde kartuş düzenlemeleri, diğerinde bitkisel motifler yer almaktadır (Atiş Özhekim, 2009).

Genellikle dekoratif amaç taşıyan resimli halılarda cennet tasvirleri, av sahneleri ya da hayvan mücadeleleri gibi figüratif kompozisyonlara yer verilmektedir. Bu sahnelerde görülen ejderha ve Anka kuşu gibi unsurlar çoğunlukla efsanevi hayvanlardan oluşmaktadır. Bunun yanı sıra bazı tarihi ve dini yapılar ile Kur'an ve şiir kitaplarında yer alan hikâyeler de halı dokumalarında kullanılmıştır.

Behram Gûr'un yaşamı ve maceraları, tarih boyunca şiir, hikâye ve minyatür gibi farklı sanat türlerinde sıkça işlenmiş temalardandır. Bu bağlamda Firdevsî'nin Şâhnâme'si, Genceli Nizâmî'nin Heft Peyker (Behrâmnâme – Yedi Güzel), Emîr Hüsrev-i Dihlevî'nin Heşt Bihişt, Ali Şîr Nevâî'nin Seb'a-i Seyyâre ve Hâtifî'nin Heft Manẓar adlı eserleri bu geleneğin önemli örneklerini oluşturmaktadır (Kunukçu, 2021).

2.1.4. Afganistan Halıları

Afgan el dokuması halılarının geçmişi yaklaşık iki bin yıllık bir tarihe dayanmaktadır. Halı dokuma sanatı, tarihsel süreç içerisinde Orta Asya kökenli göçmen topluluklar aracılığıyla Afganistan'a taşınmış ve burada yerel kültürle bütünleşerek özgün bir nitelik kazanmıştır (KCEC, 2018). Afganistan'daki halı dokuma geleneğinin temelleri, Moğol dönemine kadar uzanmaktadır. Tarihsel kayıtlarda, bu dönemde üretilen halıların

ilk olarak "İsfahan halıları", sonrasında ise "Horasan halıları" olarak anıldığı görülmektedir. Günümüzde ise bu zengin dokuma geleneği, genel bir ifade biçimiyle "Afgan halıları" adı altında tanımlanmaktadır (Banwal, 2005).

Afganistan'da halıcılık, toplumun en yaygın geleneksel uğraşlarından biri olup, ülke ekonomisinde yasal çerçevede önemli bir gelir kaynağı olarak öne çıkmaktadır. Halı, Afgan kültüründe yalnızca bir zanaat ürünü değil, aynı zamanda kültürel kimliğin ve gündelik yaşamın vazgeçilmez bir parçasıdır. Bu bağlamda İngiliz halı uzmanı ve koleksiyoncusu Robert Pinner, Afgan halkının çocukluk döneminden itibaren halı üzerinde yetiştiğini, çanta, çuval, bohça, torba ve heybe gibi neredeyse tüm eşyalarının halı dokumacılığıyla ilişkili olduğunu belirterek, böylesine iç içe bir yaşam biçimine sahip bir toplumun dünyanın en güzel halılarını üretmesinin son derece doğal olduğunu vurgulamaktadır (Moshkova, 1980, s. 17).

Afganistan'da halı üretimi özellikle kuzeydeki Faryab, Kabil, Herat ve Kunduz gibi şehirlerde yoğunlaşmıştır (Eltaf, 2021). Türk halılarından teknik açıdan bazı farklılıklar gösteren Afgan halılarında, genellikle "sennah" adıyla bilinen Fars düğüm tekniği kullanılmaktadır. Bu halılar, yatay tezgâhlarda çift atkı yöntemiyle hazırlanır ve çoğunlukla kadınlar tarafından yıl boyunca el emeğiyle dokunmaktadır. Halı yapımında kullanılan iplikler, Afganistan ve çevresinde yetişen "Karakul" koyunlarının uzun lifli dış yünlerinden elde edilmektedir. Yünün eğrilmesi ve iplik hâline getirilmesi süreci kadın ve erkeklerin ortak çalışmasıyla yürütülür; ipliklerin boyanması ise genellikle yerel pazar alanlarında gerçekleştirilmektedir. Afgan halıları, sıkı düğüm yapısı ve görece ağır dokusuyla tanınan geleneksel el sanatları örneklerindendir. Bu halılar, köklü bir geçmişe sahip olan Türkmen dokuma geleneğinin etkilerini belirgin biçimde taşımaktadır. Desen özellikleri bakımından iki temel motif öne çıkar, bunlardan ilki, yerel söylemde "Fil Ayağı" olarak adlandırılan sekizgen biçimli gül motifidir, diğeri ise genellikle "Tekke Gül" ya da "Buhara" olarak bilinen, daha küçük ölçülü gül desenidir. Bu karakteristik motifler, Afgan halılarının hem estetik hem de kültürel kimliğini belirleyen özgün unsurlar arasında yer almaktadır. Renkler, bölgeye özgü doğal boyalarla sağlanmaktadır. "Sparak" bitkisi, çivit otu ve kına gibi malzemeler yaygın olarak kullanılmaktadır (Soğancı, 2019).

2.1.5. Türklerde Halının Önemi

Halı, Türk kültür ve sanat tarihinde yalnızca bir eşya değil, aynı zamanda göçebe yaşam tarzından yerleşik medeniyete geçişi simgeleyen temel bir kültürel kod niteliği taşımaktadır. Orta Asya'nın zorlu iklim koşullarında gelişen bu sanat formu, yalnızca soğuktan korunma, yalıtım sağlama ve taşınabilirlik gibi temel işlevleri karşılamakla kalmayıp, aynı zamanda motifler aracılığıyla inanç sistemlerini, yaşam döngüsünü ve toplumsal kimliği kayıt altına alma işlevini de üstlenmiştir. Bu bağlamda, Türk halıları, kullanıldıkları coğrafyaların ve dönemlerin sosyo-kültürel yapısını yansıtan, zengin bir sembolizm içermektedir.

Halıcılık, kökeni milattan önceki yüzyıllara uzanan, dokumacılığın önemli bir dalı olarak köklü bir el sanatını temsil etmektedir. Dünya üzerinde pek çok milletin, kültürel kimliğini yansıtan el sanatları ürünleri bulunmaktadır. Türk kültüründe ise halı ve kilimler, bu kimliği en iyi temsil eden geleneksel ürünler arasında yer almaktadır. Halı yapımında temel hammaddesi olan koyunyünü, tarihsel süreçte içerisinde en önemli dokuma malzemelerinden biri haline gelmiştir. Neolitik dönemde koyunların evcilleştirilmesiyle birlikte, bu hayvanlardan elde edilen yün, dokumacılıkta yaygın biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Arkeolojik bulgulara göre, ilk insanların soyulabilen ağaç kabukları ve bitki liflerinden hasır ve sepet benzeri yaygılar ördüğünü, zamanla bu doğal malzemeleri kullanarak dokuma sanatının temellerini oluşturduğunu ortaya koymaktadır (Türktaş, 2011). Halı dokumacılığından önce, kilim üretiminin başladığı da bilinmektedir.

Orta Asya bozkırlarında yaşam süren Türk topluluklarının, göçebe hayat tarzları içinde geniş yaylalarda çobanlık yaptıkları ve koyun yetiştiriciliğiyle uğraştıkları bilinmektedir. Bu topluluklar, çadırlarında ve günlük kullanım eşyalarında süsleyici unsurlar olarak halı, kilim ve keçe gibi el sanatı ürünlerini geleneksel yöntemlerle üretmişlerdir (Çeliker, 2011, s. 2). Ayrıca Türklerin, keçe ve kilim dokuma tekniklerine dair derin bir birikime sahip oldukları, çadırlarında hem işlevsel hem estetik amaçlarla düz dokuma ürünleri (kilim, cicim, zili, sumak) kullandıkları da kaynaklarda belirtilmektedir (Deniz, 2005, s. 80).

Türklerin, Anadolu'ya yerleşmeleriyle birlikte geleneksel kültürel birikimlerini, halı ve kilim gibi yaygı türlerine yansıtmışlardır. Bu süreçte, boyalı yün ipliklerin üretiminde hem bulundukları bölgelere özgü bitkileri doğal boya hammaddesi olarak

kullanmışlar hem de kendilerine has boyama teknikleri geliştirerek uygulamışlardır (Benli, 2012, s. 19). Günümüze ulaşan kilimler, aynı teknikle dokunmuş olmakla birlikte, kalınlık, desen, ebat ve renk bakımından farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar, kilimlerin kullanım amacına (yer sergisi, çadır perdesi, örtü vb.) göre şekillenmiştir. Orta Asya'da hüküm süren Türk boyları ve devletlerinde halılar yalnızca işlevsel bir örtü ya da dekoratif bir unsur olarak değil, bazen de taht örtüsü gibi simgesel amaçlarla da kullanmışlardır (Deniz, 2005). Anadolu'nun köklü dokuma geleneği, kültürel derinliğin somut bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu gelenek içinde özellikle kadınlar tarafından üretilen dokumalar, toplumun inanç sistemini, yaşam biçimini ve estetik anlayışını sembolik motifler aracılığıyla yansıtmaktadır. Dokumalarda yer alan el, parmak, tarak, göz, pıtrak, akrep, kurtağzı, çengel, çakmak gibi figürler, kötü niyetli bakışlardan ve nazardan korunma amacı taşırken; eli belinde**,** koçboynuzu, bukağı, saç bağı, sandık, yıldız, kuş, bereket, küpe gibi motifler ise evlilik, doğurganlık, bereket ve mutluluk gibi olumlu temaları simgelemektedir. Böylece dokuma sanatı, yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda toplumun kültürel belleğini ve sembolik anlatım biçimlerini barındıran bir ifade aracına dönüşmüştür (Balkanal, 2019).

Zamanla dokuma tekniklerinde gelişmeler yaşanmış, dokumalara birkaç iplik bağlanarak "hopan" adı verilen uzun tüylü örtüler elde edilmiştir. Bu gelişmelerin devamında, dikey yönde yerleştirilen çözgülere sık düğümler atılması ve bu düğümlerin uçlarının kesilerek hizalanmasıyla halı dokumacılığı gelişim göstermiştir (Kalebek, Avcıoğlu, Vuruşkan ve Çoruh, 2014, s, 53). Halılar, yalnızca gündelik yaşamın bir parçası olmakla kalmayıp, ölüm sonrası inanç sistemlerinde de derin bir sembolik anlam taşımaktadır. Nasıl ki mezar taşlarına Tanrı'ya bağlılığı ifade eden çeşitli yazılar ve semboller işlenmişse, halılar da renk, desen ve motifler aracılığıyla inanç, gelenek ve kültürel değerlerin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, halı dokumalarında yer alan kuş figürleri, ruhun ebedîliğinin, ruhsal tesirlerin sezgi ve ilhamın, yer ile gök arasındaki irtibat ve aracılığın sembolleri olarak kullanılmıştır (Salt, 2006, s. 228). Benzer biçimde, yaşam ve ölüm döngüsünü temsil eden "hayat ağacı" motifi de Anadolu'daki mezar taşlarında sıkça kullanılan önemli bir sembol olarak dikkat çekmektedir (Bozkurt, 2020).

Yaklaşık iki bin yıllık geçmişe sahip olan Türk halı sanatı, ancak son yüzyılda sanat tarihi ve el sanatları üzerine çalışan araştırmacıların ilgisiyle bilimsel bir biçimde ele

alınmaya başlanmıştır. Bu konuda önemli çalışmalara imza atan Erdmann (1957), 15. Asır Türk Halısı adlı eserinde halı dokumacılığının coğrafi dağılımını ele almış halı sanatının ana vatanını "30-45 kuzey enlemleri arasında kalan ve bütün Asya'yı kapsayan bölge olarak belirtmiştir.

2.1.6. Türk Halılarının Tarihçesi

Bozkır kültürüne ait dokuma geleneğine ilişkin en somut bulgulardan biri, Pazırık Kurganının beş numaralı mezarında ortaya çıkarılan en eski halı örneğidir. Atların gömüldüğü ana mezar odasının dış bölümünde, keçe yaygıların yanında bütünlüğünü koruyarak günümüze ulaşan bu halı, bilinen en eski bozkır dokuma örneklerinden birini temsil etmektedir. Söz konusu halı, üzerindeki çeşitli hayvan figürleri ve motiflerle dikkat çekmekte, biçimsel yapısı ve süsleme özellikleri açısından günümüz halı dokuma geleneğiyle benzerlik göstermektedir (Narşap, 2024).

Türk halı sanatına dair bilinen bu eski örnek, 1947–1949 yılları arasında Rus arkeolog S. İ. Rudenko nun Altay Dağları'nda yapılan kazılarda ortaya çıkarılmıştır. 1924 yılında yine Rus arkeolog Rudenko tarafından Altay Dağları Pazırık Kurganı'nda yapılan kazılarda ise, M.Ö. 3–6. yüzyıllara tarihlenen keçe dokumalar, deri koşum takımları ve at süslemeleri gibi birçok sanat ürünleri bulunmuştur. Bu eserler göçebe Türk toplumlarına ait kültürel zenginliği ortaya koymaktadır (Balkanal, 2021).

Asya Hunları tarafından dokunduğu düşünülen Pazırık Halısı, inanılmaz inceliği, kalitesi ve özellikleriyle dikkatleri üzerine çekmektedir. Pazırık Halısı, 1,89 x 2 m ölçülerinde, 2 mm kalınlığında yünden dokunmuş olup, 10 cm² alanda 36.000 Gördes düğümü barındırmasıyla yüksek düzeyde bir teknik ustalığı yansıtmaktadır. Halının sanatsal kompozisyonu ise oldukça zengindir. Dış bordüründe süvari figürleri, ikinci geniş bordürde ise geyik figürlerine yer verilmiştir. İç ve dış dar bordürlerde grifon motifleri kompozisyonu tamamlamaktadır. Halının zemininde kırmızı arka plan üzerine yerleştirilmiş beyaz, sarı ve mavi renklerin hâkim olduğu, haçvari çiçeklerden oluşan dama tahtasını andıran 24 karelik bir düzen dikkat çekmektedir. Pazırık Kurganına özgü bu halı, doğadan esinlenen, canlı ve dinamik hayvan figürleriyle öne çıkmaktadır. Resim 3'de özellikle at ve geyik figürleri belirgin şekilde kullanılırken, grifonlar, dış bordürde ve lotus çiçeklerinin çevresinde dekoratif öğe olarak yer almıştır (Aslanapa, 1987, s. 99-110).



Resim 3. Pazırık Halısı, (Wikipedia,2025).

Pazırık'ta temelleri atılan bu köklü geçmişin ardından, halı sanatı Anadolu'da yeni bir kimlik kazanmıştır. Selçuklu Devleti döneminde halı dokumacılığı büyük gelişme göstermiş, düğüm tekniği ile yeni üsluplar ortaya çıkmıştır. Osmanlı dönemi ise daha zengin desen ve renk çeşitliliğiyle halı sanatını ileri taşımıştır. Osmanlı halı sanatı, 16. ve 17. yüzyıllarda gelişiminin en parlak dönemine ulaşmıştır. Bu süreçte iki temel üretim grubunun öne çıktığı görülmektedir: Saray halıları ve Uşak halıları. Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. yüzyılda dünya ipek ticaretinde söz sahibi olduğu dönemde dokunmaya başlanan saray halıları, yaklaşık bir yüzyıl boyunca varlığını sürdürmüştür. Buna karşılık, Gördes, Kula ve Milas yörelerinde 17. yüzyıldan 20. yüzyılın ortalarına kadar üretilen halılar, Smyrna (İzmir) halıları adıyla tanınmış ve İzmir Limanı aracılığıyla Avrupa pazarlarına ihraç edilmiştir. Avrupa'da büyük ilgi gören bu halılar, desen zenginlikleri ve teknik özellikleriyle Osmanlı dokuma sanatının uluslararası düzeyde tanınmasına önemli katkı sağlamıştır (Deniz, 2005; Yetkin, 1991).

Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'de birçok alanda olduğu gibi halıcılık alanında da dönüşümler yaşanmış, ancak geleneksel üretim yöntemleri, kırsal alanlarda uzun süre varlığını sürdürmüştür (Öztürk, 2020).

2.1.7. Anadolu Selçuklu Döneminde Halı Sanatı

Türkler Anadolu'ya geldiklerinde, bu coğrafyada yaşamış uygarlıkların gelenek ve göreneklerini harmanlayarak kendilerine özgü bir sanatsal ifade biçimi geliştirmişlerdir. Bu ifade biçimi ile ortaya koymuş oldukları sanat eserlerini en üst düzeye taşımışlardır.

Geleneksel Türk sanatlarında önemli bir gelişime ise Selçuklu döneminde yaşanmıştır. Bu gelişmede ahilik sisteminin katkısı oldukça büyüktür. Türk kültürüne uygun bir teşkilatlanma örneği olan ahilik birçok işlevi açısından geleneksel sanatların ileri düzeylere taşınmasını sağlamıştır (Balkanal, 2021).

Geçmişe dönük bir değerlendirme yapıldığında, sanatla ilgili bilgi ve becerilerin kuşaktan kuşağa genellikle usta-çırak ilişkisi yoluyla aktarıldığı görülmektedir. Anadolu Selçuklu halı sanatının gelişim sürecinde de bu geleneksel eğitim biçimi belirleyici bir rol oynamıştır. Halı dokuyucuları, sahip oldukları bilgi ve deneyimi kendilerinden sonraki nesillere aktararak bu sanat dalının sürekliliğini ve gelişimini sağlamışlardır (Öngen ve Atiş, 2022). Bu geleneksel aktarım sayesinde, Selçuklular zamanında Anadolu'ya yerleşen Türkmen toplulukları, Konya ve çevresinde el dokumacılığı alanında yüzyıllar boyunca benzersiz sanat eserleri ortaya koymuşlardır. Bu açıdan Konya orta çağdan günümüze kadar el dokumacılığı geleneğiyle Türk sanatında önemli bir yer edinmiştir (Aytaç, 2016, s. 228).

Selçuklu halılarının karakteristik özellikleri arasında büyük boyutlarda dokunmuş olmaları, zengin desen yapıları ve geometrik formlar yer almaktadır. Sekiz kollu yıldızlar, baklava dilimleri, gamalı haçlar ve uçları çengelli sekizgenler gibi figüratif-geometrik motifler ile stilize edilmiş bitkisel ögeler bu halıların belirleyici tasarım öğeleri arasında bulunmaktadır. Konya Selçuklu halılarına karakteristik özellik kazandıran en önemli unsur, bordürlerde yer alan iri kufi yazı dekorudur. Ancak bu yazılar, halının çevresini dolaşmak yerine her kenara ayrı ayrı yerleştirilmiş, köşe geçişleri sağlanamamıştır. Daha sonraki dönem dokumalarında ise bu sorun başarılı biçimde aşılmıştır. Alaeddin Camii'nden gelen sekiz Konya Selçuklu halısı, bugün Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir (Sürmeli, 2014, s. 361).

Konya, Selçuklu döneminde yalnızca idari değil, aynı zamanda dokumacılık alanında da bir merkez hâline gelmiştir. Özellikle Karapınar ilçesi, halıcılık üretimiyle öne çıkmış ve yöreye özgü desenlerle tanınan modeller geliştirmiştir. Direkli Karapınar,

Göbekli Karapınar ve Karapınar Ladik gibi halı örnekleri bu bölgenin geleneksel üretim biçimlerini yansıtmaktadır. Hayvancılıkla geçimini sağlayan halkın, koyunyününden elde ettikleri iplikleri halıya dönüştürerek oluşturduğu özgün kompozisyonlar, Orta Anadolu halıcılığına önemli katkılar sunmuştur (Karaçağ, 2011, s. 73).

2.1.8. Osmanlı Dönemi Halıları

Halı, çok eski zamanlardan bu yana Türk insanının yaşam alanlarının vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Göçebe çadırlarından köy evlerine, şehirdeki konaklardan saraylara kadar her mekânda halı, hem işlevsel hem de estetik bir unsur olarak yer almıştır. Bu bağlamda özellikle saraylar, en nitelikli malzemelerle ve üstün el işçiliğiyle dokunmuş en güzel halıların bir araya geldiği seçkin mekânlar olmuştur (Öztürk, 2016). Osmanlı toplum yapısında saray, ekonomik anlamda en güçlü konumda bulunduğundan, saray halıları estetik ve teknik açıdan gelişmiş örnekler arasında yer almıştır. Üretim süreci ise genellikle saraya bağlı atölyelerde ya da sipariş usulüyle halı merkezlerine verdirilerek gerçekleştirilmiştir (Görüney, 2010).

14. ve 15. yüzyıllarda Osmanlı halıcılığı, büyük ölçüde Selçuklu sanatının etkisinde kalmıştır. Ancak 16. ve 17. yüzyıllarda yeni kompozisyonlar ve motif türlerinin geliştirilmesiyle Osmanlı halıcılığı özgün bir kimlik kazanmıştır (Yetkin, 1991).

Özellikle 14.yüzyılda Osmanlı'nın dünya ipek ticaretinde önemli bir konum elde etmeye başlaması, saray halıcılığının gelişimi açısından önemli bir zemin oluşturmuştur. Bu ekonomik gelişim, saray halılarında kullanılan malzeme çeşitliliği ve teknik yenilikleri de beraberinde getirmiştir. Osmanlı saray halılarında çözgü, atkı ve ilmek materyali olarak yün, ipek ve pamuk kullanılmış, bu malzemeler İran kökenli "sine düğümü" ile dokunmuştur. Bu yönüyle saray halıları teknik anlamda, Anadolu'daki geleneksel üretimden ayrılmaktadır (Deniz, 2005).

Fatih Sultan Mehmet döneminden itibaren yaygınlaşan geometrik ve stilize bitkisel motifli halılar, Avrupa'da ressam Hans Holbein'in tablolarında yer almasından ötürü "Holbein Halıları" olarak adlandırılmıştır. 16. yüzyıldan itibaren geniş bir üretim hacmine ulaşan bu tür halılar, Osmanlı halıcılığının en parlak dönemini temsil etmektedir. Bu süreçte, halı üretimi iki ana gruba ayrılmıştır: Uşak halıları ve saray halıları. Özellikle

saray halılarında natüralist motif anlayışı gelişmiş; lale, karanfil, sümbül ve nar gibi bitkisel formlar zarif kompozisyonlarla işlenmiştir (Aslanapa, 1997).

Bununla birlikte Çanakkale bölgesine ait erken dönem Osmanlı halılarında daha sade ve geometrik motiflerin hâkim olduğu görülmektedir. Halk arasında bu halılar, tütün tabakasına benzetildikleri için "tabakalı halı" ya da "altın tabak halı" gibi adlarla anılmıştır (Deniz, 2010).

2.1.9. Kırşehir Halıları

Anadolu'nun halı kilim dokuma geleneği açısından önemli merkezlerinden biri olan Kırşehir, zamanla kendine özgü bir tarz geliştirerek dokumacılık alanında özgün bir kimlik kazanmıştır. Kırşehir halıları özellikle 17. 18. yüzyıllarda dokunmuştur. Gördes düğüm tekniğiyle ve tamamen yün malzeme kullanılarak seccade boyutlarında üretilen bu halılarda mavi, kırmızı, kahverengi, sarı, beyaz ve yeşil tonlar ağırlıklı olarak tercih edilmiştir. Tasarım yönünden dar ve enli bordürler bu bordürler arasında yer alan ince kuşaklar dikkati çekerken, zeminde tek yöne ya da çift tarafa bakan mihrap tasvirleri yer almaktadır. Mihrap kemerinin iki tarafında bulunan üçgen biçimli köşe boşlukları ile kemerin üst ve alt bölümlerine yerleştirilen dikdörtgen çerçeveler, bu halılara özgün bir kompozisyon kazandırmaktadır (Karaçay, 2023).

Kırşehir halılarında mihrap düzeni genellikle merkezde yer almakta, mihrap kemerinin üst ve alt bölümlerinde "sandık" adı verilen dikdörtgen panolar bulunmaktadır. Bu panolarda, bitkisel bezemelerle birlikte yatay şekilde yerleştirilen "S" formunda ejder motifleri kullanılmıştır. Bazı örneklerde mihrap alanı sade bırakılmışken, kimi örneklerde mihrap köşelerine ibrik motifleri eklenmiştir. Halılar, içten dışa doğru geniş ve dar bordür şeritleriyle tamamlanmaktadır (Deniz, 2000, s. 46).

Mihraplı ve mihrapsız örneklerde dikkat çeken bir diğer süsleme öğesi ise manzara kompozisyonlarıdır. Bu kompozisyonlarda yer alan motifler, genellikle şematik biçimde düzenlenmiş olup, doğayı ya da mimari unsurları gerçekçi bir biçimde yansıtma amacı taşımaz. Manzara betimlemeleri, çoğunlukla geometrik, bazı örneklerde ise kısmen natüralist üslupta işlenmiş ağaç figürleri ile bu ağaçların arasında yer alan şematik evlerden oluşmaktadır. Ağaç ve ev motiflerinin ön kısmında yer alan yatay veranda, kompozisyona

derinlik kazandırırken bu öğeler, halının zemininde ya da mihrap bölümünde birkaç sıra halinde tekrarlanarak düzenlenmiştir (Karaçay, 2015).

Kırşehir yöresinde halı ve kilim dokuma geleneği, yalnızca estetik bir kültürel üretim biçimi değil, aynı zamanda yerel kimliğin ve toplumsal hafızanın önemli bir taşıyıcısı olarak öne çıkmaktadır (Erdoğan, 2021).

19. yüzyılda Kırşehir halılarının teknik özellikleri, büyük ölçüde önceki yüzyıllarla benzerlik göstermiştir. Yün malzeme ve Gördes düğümünün kullanımı devam etmiştir. Seccade tipi halıların dar bordürlerinde "gelin ağlatan" olarak bilinen motifler, çiçek formları ve zikzak desenler yer alırken, geniş bordürlerde "devetabanı", dört bölümlü çiçek tasarımları ve 18. yüzyıl örneklerini hatırlatan "demet çiçek" motifleri kullanılmıştır (Deniz, 1984).

Kırşehir halıları içinde Mucur yöresi ise ayrı bir önem taşımaktadır. 19. yüzyıl sonrasında bu bölgede halı çeşitliliğinde artış gözlenmiş; seccadelere ek olarak taban halıları, sedir halıları ve yastık halıları da üretilmeye başlanmıştır (Deniz, 1987).

20. yüzyıla gelindiğinde, Kırşehir halıcılığında kullanılan malzeme ve boyama tekniklerinde değişimler yaşanmıştır. Dokumalarda, atkı ve çözgüde kullanılan yün ipliğin yerini pamuk ipliği almış; doğal bitkisel boyaların yerine kimyasal boyalar uygulanmıştır. Özellikle kırmızı renk bu dönemin halılarında baskın bir öğe olarak karşımıza çıkmakta; mihrap nişlerinde zemin rengi olarak sıklıkla tercih edilmektedir. Kırmızının yanı sıra beyaz, siyah, gri, kahverengi, krem, yeşil, mavi ve sarı renkler de kompozisyonlarda önemli yer tutmaktadır (Karaçay, 2023).

Zamanla üretimde hızlı kazanç elde etme arayışı, halı kalitesinde gerilemelere sebep olmuş; bu durum çeyizlik halılarla ticari amaçlı üretilen halılar arasında belirgin farkların oluşmasına yol açmıştır. Kaliteyi koruma amacıyla 1925–1950 yılları arasında çeşitli girişimlerde bulunulmuş; halıcılığı desteklemek amacıyla kurslar açılmış, kooperatifler kurulmuş ve Isparta'dan desen ve boya ustaları getirilmiştir. Ancak bu çabalara rağmen beklenen düzeyde başarı sağlanamamıştır (Türkiye Ticaret Odaları, Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği, 1959).

1950 sonrası dönemde halı dokumacılığı giderek azalmış, 1960'lı yıllarda ise Avrupa'ya gerçekleşen işçi göçleriyle birlikte üretim büyük ölçüde durma noktasına gelmiştir.

2.1.10. Uşak Halıları

Orta Asya'daki Türk boylarında gelişme gösteren dokuma kültürü bu boyların Batı'ya göç etmeleriyle birlikte farklı coğrafyalarda da gelişimini göstermiştir. Anadolu'ya göç eden Türk boylarının, bölgenin çeşitli mahallerine yerleşmeleri, dokumacılığın bu alanlarda erken dönemlerden itibaren gelişmesine zemin hazırlamıştır. Göç eden Türk boyları arasında yer alan Kaçar, Karakeçili, Kızılkeçili, Kınıklı ve Tekeli gibi boyları Uşak'a yerleşerek burada halıcılık ve dokumacılık sanatının kökleşmesine katkıda bulunmuştur (Atalay, 1967).

Orta Çağ'dan itibaren Uşak gibi yerleşim alanlarında dokumacılığın gelişmesi, Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve klasik dönemlerinde de halıcılık geleneğinin sürdürülmesini mümkün kılmıştır. Osmanlı dönemi Türk halıları genel olarak üç grupta incelenmektedir. 1. Erken dönem Osmanlı halıları, 2. Klasik dönem Osmanlı halıları, 3. Geç Osmanlı devri halıları olarak ifade edilmektedir (Deniz, 1999).

Erken dönem Osmanlı halıları ise kendi içerisinde dört farklı gruba ayrılmaktadır. Bu gruplardan birinci ve ikinci gruba dâhil edilen halılar, İtalyan ressam Lorenzo Lotto'nun16. yüzyılda yaptığı tablolarda yer almış, sanatçı bu eserlerinde Uşak halılarına özel bir yer vermiştir (Perdahcı, 2010). Klasik dönemde ise iki temel Osmanlı Türk halı tipi öne çıkmaktadır. Uşak halıları ve saray halıları. Bu dönemde Uşak halılarını ayırt eden en önemli özellik, desenlerde geometrik motif yerine bitkisel motiflerin tercih edilmesi ve madalyon motifi ilk kez 16. yüzyılda görülmeye başlanmış, daha önceki dönemlerde bu motife rastlanmamıştır (Yetkin, 1991).

16. yüzyılda öne çıkan "Madalyonlu Uşak Halıları" zeminlerinde genellikle büyük bir merkezî madalyon, köşelerde ise çeyrek veya yarım madalyonlara yer verilmesiyle tanınmaktadır. Halının büyüklüğüne bağlı olarak, merkezde bir tam, kenarlarda ise iki yarım ya da üç tam madalyon bulunmaktadır (Emese, 2007). Orta eksende yuvarlak, yan eksenlerde sivri dilimli madalyonlar sıralanmaktadır. Zamanla madalyon formları ovalleşmiş, uzamış veya yuvarlaklaşarak farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Madalyonlu

Uşak halılarının bir alt grubu olan "Yıldızlı Uşak Halıları", sayıca daha az olmakla birlikte, 17. yüzyıl sonlarına kadar varlığını sürdürmüştür (Yetkin, 1991).

Aynı dönemde, "Beyaz Zeminli Uşak Halıları" olarak adlandırılan başka bir halı grubu daha gelişmiştir. Çintemanili olarak adlandırılan bu tür, zemininde beyaz veya beyaza yakın renk üzerinde yer alan, iki yaprağın arasında oluşan desenin kuş figürüne benzemesi sebebiyle "Kuşlu Uşak Halısı" olarak adlandırılmaktadır (Yayman, 2024).

Beyaz zeminli halı grubuna ait bir başka örnek de "Benekli Uşak Halılarıdır. Bu halılarda çintemani motifleri halının genel zeminine yayılmış biçimde düzenlenmiştir. Zemin rengi sadece beyazla sınırlı kalmayıp, kırmızı, parlak mavi ve sarı gibi farklı renklerde de dokunmuştur. Kenar bordürlerinde en yaygın görülen süsleme ögeleri arasında bulut motifleri yer almaktadır. Resim olarak bulut ve şimşek biçimine benzese de, bu motiflerin aslında kaplan veya leopar beneklerini simgelediği kabul edilmektedir (Yetkin, 1991, s. 108).

17.yüzyılın ortalarından 18. yüzyıl sonlarına kadar uzanan süreçte, "Transilvanya Halıları" olarak bilinen başka bir Uşak halı grubu daha ortaya çıkmıştır. Bu grup, İslam dünyası dışında yer alan en büyük Osmanlı halı koleksiyonlarından birini oluşturmaktadır. Transilvanya halıları; Uşak, Manisa, Lâdik, Gördes ve Kula yörelerinde üretilmiş olup, "Erdel halıları" olarak da adlandırılmaktadır. 1914 yılında Budapeşte'de düzenlenen bir sergide bu halılar "Erdel-Türk Halıları" adı altında sergilenmiş ve Avrupa sanat çevrelerinde büyük ilgi uyandırmıştır. Günümüzde bu halılar, bölgedeki müzelerde, tarihi kiliselerde ve özel koleksiyonlarda korunmaktadır. Bu halıların Transilvanya'ya ticaret yolları aracılığıyla ulaştığı, bir kısmının bölge halkı tarafından sahiplenilerek burada kaldığı, bir kısmının ise zamanla diğer Avrupa ülkelerine taşındığı düşünülmektedir. Söz konusu ticari ve kültürel etkileşim 15. yüzyıl ortalarından 18. yüzyıl sonlarına kadar devam etmiştir. Bu dönem, klasik Türk halıcılığının Avrupa'da tanınırlık kazandığı ve sanatsal değerinin yükseldiği bir sürece işaret etmektedir. Transilvanya halıları, Osmanlı halı sanatının estetik anlayışını, teknik birikimini ve kültürel etkisini sınırların ötesine taşıyan önemli örnekler arasında yer almaktadır. Dolayısıyla, bu koleksiyonlar yalnızca sanatsal açıdan değil, aynı zamanda kültürel mirasın korunması ve tarihsel ticaret ilişkilerinin anlaşılması bakımından da büyük bir öneme sahiptir (Aksoy, 2020).

Her ne kadar Uşak halıları, Türk halı sanatının en önemli gruplarından birini oluştursa da, bu halıların tamamı yalnızca Uşakta üretilmemiştir. Batı Anadolu'nun çeşitli merkezlerinde dokunan halılar da genel olarak "Uşak halısı" olarak adlandırılmış ve her yöre kendi yerel özelliklerini dokumalara yansıtmıştır.

18. yüzyılda bölgeyi ziyaret eden seyyahlar arasında yer alan Pococke ve Oberhummer, Avrupa'da "Smyrna halıları" olarak bilinen ürünlerden söz etmişlerdir. Oberhummer, 1892 tarihli seyahat notlarında, İzmir limanından Avrupa'ya ihraç edilen halıların Kütahya, Uşak, Kula, Gördes ve Karaman gibi merkezlerde üretildiğini belirtmektedir. Bu halılar, İzmir'de yerleşik Avrupalı, özellikle Hollandalı tüccarlar tarafından sipariş edilerek Avrupa pazarına sunulmuştur (Aslanapa,1999:24).

19. yüzyılda halıcılık sanatında belirli bir duraklama görülmekle birlikte, dokumacılar klasik desenlere bağlılıklarını sürdürmüş, yeni motif ve renk düzenlemeleriyle geleneği devam ettirmişlerdir. Böylece geçmişle kurulan sanatsal süreklilik kopmamış, geleneksel dokuma anlayışı korunmuştur. Ancak günümüzde, geleneksel dokumacılığın giderek ihmal edildiği, modern üretim anlayışının ön plana çıktığı görülmektedir (Aslanapa, 1999).

Günümüzde Uşak yöresinde hâlâ halı ve kilim üretimi yapılmakla birlikte, kök boyayla boyanmış yün halı ve kilimin maliyetinin yüksek olması nedeniyle eski halıların toplanarak geri dönüşüm yoluyla değerlendirilmesi daha yaygın hale gelmiştir (Yayman, 2024).

2.2. Halı Motifleri ve Sembolizm

Motifler, kültürel belleğin somutlaşmış öğeleri olarak, halı sanatında sözlü olmayan bir iletişimin aracı niteliği taşır ve tarihsel mirasın aktarımında önemli bir işlev üstlenir. Bu bölümde, halı motiflerinin kavramsal çerçevesi ele alınmakta, motiflerin taşıdığı sembolik anlamlar ile sembollerin diğer sanat disiplinlerindeki uygulama alanları incelenmektedir.

2.2.1. Motifin Tanımı

2.2.2. Kavramı ve Sembollerin Kökeni

İnsanlık tarihi boyunca bireyler, doğayla kurdukları ilişki çerçevesinde karşılaştıkları güçlükleri anlamlandırmaya ve bu güçlüklerle baş etmeye çeşitli semboller geliştirmişlerdir. Zamanla kültürel hafızada yer edinen bu semboller, efsane, mit, menkıbe, masal ve türkü gibi sözlü kültür ürünlerine kaynaklık etmiş, böylece "motif" adı verilen görsel simgelerin oluşumuna zemin hazırlamıştır (Aydın, 2022).

Türk halı ve kilimlerinde yer alan motifler, tarihsel süreç içerisinde biçimsel açıdan bazı değişimlere uğramakla birlikte, günümüze kadar korunmuş olmaları bakımından, geçmişle olan kültürel bağın güçlü bir şekilde sürdüğünü göstermektedir Türk dünyasının farklı coğrafyalarındaki halı ve kilim örnekleri incelendiğinde, bu motiflerin ortak bir kültürel mirası yansıttığı ve Türk toplulukları arasında birleştirici bir unsur olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır.

Günümüz halılarında da varlığını sürdüren bu ortak motifler, farklı bölgelerde yaşayan Türk topluluklarının kültürel bütünlüğünü ortaya koymakta ve ortak kimlik bilincini pekiştirmektedir. Motiflerin çeşitliliği, ise halı ve kilim sanatına özgü sembolik anlatım dilini zenginleştiren temel bir unsurdur. Her motif, belirli bir anlamı ya da duyguyu temsil etmekte, bu yönüyle halının yüzeyinde, görsel bir anlatı oluşturulmaktadır.

Her bir motifin sembolik anlamı çözümlendiğinde, halının kendine özgü bir ifade biçimi ortaya çıkmakta, böylece her dokuma, dokuyucusunun yaşamından, inanç dünyasından veya toplumsal değerlerinden izler taşıyan bir hikâye niteliği kazanmaktadır. Bu yaklaşım, geleneksel Türk halı ve kilimlerinin sanatsal, kültürel ve tarihsel açıdan daha kapsamlı şekilde tanıtılmasına katkı sağlamaktadır (Balcı, 2012).

2.2.3. Motifin İşlevi ve Anlamı

Tarih boyunca insanlar, doğa olaylarını anlamlandırma, açıklaması güç durumları ifade etme ve gözle görülemeyen olgulara anlam yükleme ihtiyacı duymuştur. Ölüm, yaşam, doğurganlık, bereket, güç ve kutsallık gibi soyut kavramlar, sembolik imgeler aracılığıyla somutlaştırılarak kültürel hafızada yer edinmiştir. Bu doğrultuda sözlü ve

görsel anlatımlar, sembollerin kuşaktan kuşağa aktarılmasında temel iletişim araçları olarak önemli bir rol üstlenmiştir. Zengin tarihsel ve kültürel birikimiyle Anadolu coğrafyası ise, farklı dönemlerde pek çok sembolik motifin ortaya çıktığı ve geliştiği önemli bir kültür havzası niteliği taşımaktadır (Alp, 2009).

Motifler, bir kültürün kimliğini yansıtan, toplumsal hafızayı temsil eden ve nesiller boyunca aktarılan estetik ve sembolik yapılardır. Başka bir ifadeyle motifler, kültürel kodların görsel ifadesi olup, geleneksel hafızanın simgesel yapı taşlarını oluşturmaktadır (Öznur, 2016). Tasarım bileşenleri içerisinde motif, kompozisyonun karakterini belirleyen, özgünlük kazandıran, desen bütünlüğünü sağlayan temel birim olarak değerlendirilmektedir. Nokta gibi basit öğelerden madalyona kadar uzanan geniş bir biçim yelpazesinde karşımıza çıkan bu birimler, kompozisyonun ana temasını oluşturan biçimsel düzeni meydana getirir.

Motifler, farklı bağlamlarda tekrar edilerek veya yeniden düzenlenerek sayısız tasarım varyasyonu oluşturabilen esnek yapılardır. Geleneğe bağlı, sade ya da karmaşık, doğaya yakın ya da soyut formlarda ortaya çıkabilen bu görsel ögeler, dönemin estetik anlayışına, üretim tekniklerine ve sanatçının bireysel tercihine bağlı göre yalınlaştırılabilir, detaylandırılabilir veya yeniden yorumlanabilir. Bu özellikleriyle motifler, hem kültürel devamlılığın sürdürülmesine katkı sağlamakta tasarım sürecinde yaratıcı dönüşümlere imkân tanıyan önemli bileşen olarak değerlendirilmektedir.

2.2.4. Türk Halılarında Kullanılan Sembolik Motifler ve Kadının Rolü

Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan tarihsel süreçte, Türk toplumlarında aile, toplumsal yapının en temel kurumu olarak kabul edilmiştir. Bu yapının merkezinde yer alan kadın ise hem koruyucu hem de sürdürücü bir rol üstlenmiş, kültürel sürekliliğin sağlanmasında önemli bir konuma sahip olmuştur. Doğayla mücadele eden erkeğin en büyük destekçisi olarak görülen kadın, onun zaman bulamadığı ya da düşünemediği alanlarda yaratıcılığını ve estetik duyarlılığını ortaya koymuştur. Bu yaratıcılığın en belirgin örneklerinden biri geleneksel dokuma sanatıdır, Dokumacılık, Türk kültüründe yalnızca bir zanaat değil; duyguların, düşüncelerin, inançların ve estetik değerlerin somut bir ifadesi olarak değerlendirilmiştir. Kadınlar, yüzyıllar boyunca renkler ve motifler aracılığıyla duygu ve düşüncelerini aktarmış, böylece dokumalar aracılığıyla sözsüz bir iletişim dili oluşturmuşlardır (Koyuncu Okca ve Genç, 2015, s. 240).

Anadolu'nun farklı bölgeleri, kendilerine özgü desen, renk ve dokuma özellikleriyle dikkat çekmektedir. Bu çeşitliliğin temel nedenlerinden biri, sert iklim koşullarının Anadolu kadınının yaşam biçimini, doğrudan etkilemesi ve bu yaşam deneyimlerinin dokumalara yansımasıdır (Züber, 1972, s. 39). Dolayısıyla bölgesel dokuma geleneği, hem çevresel koşulların hem de kültürel birikimin bir sonucu olarak şekillenmiş, her yöreye göre özgü motif ve semboller, kadınların toplumsal ve bireysel deneyimlerinin bir ifadesi haline gelmiştir.

2.2.5. Koruyucu ve Tılsımsal Motifler

Geçmişten günümüze bir halı ve kilim dokumalarında kullanılan desenler, motifler ve renkler dokuyucuların duygu ve düşüncelerinin ifade biçimi olmuştur. Bu bağlamda özellikle korunmak nazardan sakınma ve kötü güçlerden uzak durma amacıyla geliştirilen motifler, geleneksel dokuma sanatının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

Nazar ve olumsuz etkilerden korunmak amacıyla kullanılan motifler arasında tarak, el, muska, nazarlık, haç, göz, akrep ve çengel gibi semboller yer almaktadır. Türk halı sanatında görülen hayvan figürlü halıları dokuyan kadınlar, herhangi bir sanat eğitimi almamış olmalarına rağmen, zaman içinde estetik duyarlılıklarını geliştirerek görsel anlatımın kavramsal özelliklerini halıların yüzeylerine yansıtmayı başarmışlardır. Bu doğrultuda özellikle hayvan figürlü halılarda, geyik, kuş, ejder gibi çeşitli hayvan motifleri geometrik bir üslupla halı yüzeyine aktarılmıştır (Özkartal, 2012).

Hayatın sürekliliği, varoluş ve gücü simgeleyen motifler arasında ise hayat ağacı, koçboynuzu, yılan, ejder, kurtağzı ve kurt izi öne çıkmaktadır (Erbek, 2002, s. 47). Nitekim Ergenekon, Türeyiş, Bozkurt destanlarında kurt figürü, Türkler kültüründe özgürlüğün, gücün ve yol göstericiliğin simgesi olarak önemli bir yer edinmiştir.

Halk arasında "evren" olarak adlandırılan büyük yılan figürü de korkutucu yönüyle doğrudan tasvir edilmiş ve bu niteliğiyle halı yüzeylerine yansıtılmıştır (Balcı, 2012). Akrep motifi ise yine koruyucu bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu motifin, ev halkını zararlı etkilerden koruyacağına inanılmıştır (Erbek, 2002; Sürmeli, 2014).

Bu anlamda dünyasında dikkat çeken sembollerden bir diğeri de akrep motifidir. Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan kültürel miras içinde akrep, yalnızca kötülük ve tehlike ile ilişkilendirilen bir figür olmayıp, aynı zamanda koruma, dayanaklılık, acı ve keder gibi

duygularında temsilcisidir. Bu nedenle akrep motifi, halı ve düz dokumalarda kötü niyetli varlıklardan korunmak amacıyla kullanılmıştır (Nişancı, 2018: 31).

2.2.6. Sosyal ve Duygusal Motifler

Anadolu halıcılığında kullanılan motifler, yalnızca dekoratif öğeler olarak değil, aynı zamanda toplumun duygu dünyasını, yaşam felsefesini ve kültürel kimliğini yansıtan sembolik ifadeler olarak değerlendirilir. Bu doğrultuda, Anadolu halılarında sıkça karşılaşılan pek çok motif, toplumsal ve duygusal anlamlar taşımaktadır.

Anadolu kültüründe önemli bir diğer sembol koçboynuzu motifidir. Bereket, kahramanlık, güç ve erkekliği simgelemektedir. Ana Tanrıça kültü ve koçun boynuzlarından alan güçlü bir ifadeye sahiptir. Türk dokuma sanatında sıkça kullanılan koçboynuzu motifi, doğurganlık ve erkek gücü gibi anlamları temsil ederek geleneksel sembolik dilin önemli bir parçası haline gelmiştir (Sürmeli, 2014, s. 363).

Ejder motifi ise Türk mitolojisinin en dikkat çekici efsanevi sembollerinden biridir. Su, bolluk ve yeniden doğuşu simgelediğinden ejder motifi bu anlamlarla ilişkilendirilmiştir. Günümüze ulaşan en erken örnekler 15.yüzyıla ait motiflerdir. Ejder motifi Türk sanatına Çin kültürü aracılığıyla geçtiği, özellikle Azerbaycan, Çin, İran ve Anadolu örneklerinde yaygınlık kazandığı bilinmektedir. Anadolu'da bu figür ejder, şahmeran, ejderha, yılan, eyri, kıvrım, dolaşık, evren gibi çeşitli adlarla anılmakta olup, bu adlandırmalar dokumaların yöresel karakterine göre değişmektedir (Deniz, 1998).

Geyik motifi de Türk mitolojisinde kutsal kabul edilen bir diğer hayvan sembolüdür. Kökleri buzul çağına kadar uzanan geyik figürü, Türk inanç sisteminde ruhun rehberi, kutsal elçi ve doğanın döngüsünü simgeleyen bir varlık olarak değerlendirilmiştir. Efsanelerde çoğunlukla dişi geyik şeklinde görülen bu figür, doğurganlığı ve anaçlığı temsil etmektedir. Sibirya tundralarında yaşayan topluluklarda ren geyiğine ilişkin türeyiş efsaneleri, bu inancın köklü bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir. Pazırık Halısında realist bir üslupla betimlenen geyik figürleri ise bu inanç sisteminin sanata yansıyan güçlü örnekleri arasında yer almaktadır (Balcı, 2012, s. 39–41).

2.2.7. Motiflerin Uygulandığı Alanlar

Geleneksel Türk halı motifleri, taşıdıkları sembolik anlamlar sayesinde yüzyıllar boyunca yalnızca dokumalarda değil, farklı sanat disiplinlerinde de varlığını sürdürmüştür. Motiflerin bu çok yönlü kullanım alanı, onların kültürel kimliğini yansıtan birer estetik ve sembolik araç olma niteliğini güçlendirmektedir.

2.2.8. Halı ve Kilim Motiflerinin Çağdaş Takı Sanatında Yorumlanması

Kültürel miras, bir toplumun tarihsel süreç içerisinde oluşturduğu maddi ve manevi birikimlerin bütününü ifade etmekte olup, kuşaklar arası aktarım yoluyla sürekliliğini koruyarak gelişimini sürdürmektedir (Akça, 2017: 577-596). Literatürde kültürel miras kavramı, toplulukları bir arada tutan ortak değerler ve paylaşılan bağlar çerçevesinde ele alınmakta, geçmiş, bugün ve gelecek arasında süreklilik sağlayan bir köprü işlevi üstlendiği vurgulanmaktadır (Tunçer, 2017, s. 3). Bu bağlamda, kültür mirasın önemli unsurlarından biri olan halı motifleri, yalnızca estetik değer taşıyan bezeme öğeleri değil, aynı zamanda toplumların inançlarını, yaşam biçimlerini ve sembolik anlatılarını yansıtan kültürel göstergeler olarak değerlendirilmektedir. Halı motiflerinin çağdaş takı tasarımı alanında yeniden yorumlanması, geleneksel kültürel birikimlerin güncel estetik anlayışıyla buluşturulmasına olanak sağlamakta ve bu mirasın gelecek kuşaklara aktarılmasına yönelik önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Halı ve kilim motiflerinin sahip olduğu sanatsal potansiyel, dokuma tekniğiyle üretilen giyim-kuşam ürünlerinin ve ev eşyalarının yanı sıra takı tasarımlarına da yansıtılmıştır. Dokuma sanatı ile diğer sanat disiplinleri arasındaki etkileşim, söz konusu alanların sanatsal çeşitliliğini artırmakta ve ifade biçimlerini zenginleştirmektedir. Geleneksel dokuma tekniklerinin çağdaş sanat anlayışıyla buluşturulması ise yeni bir estetik ve kavramsal dilin oluşmasına katkı sağlamaktadır (Özkan, 2011, s. 88).

Sanatçılar üretim süreçlerinde yaşadıkları kültürden ve toplumsal belleğin izlerinden beslenmektedir. Yerel motiflerden ilham alan sanatçıların bu yaklaşımı, hem kültürel kimliğin görünür kılınmasına hem de evrensel sanat anlayışına katkı sunmaktadır. 1980'li yıllardan itibaren sanatçılar, geçmişle estetik ve etik bir hesaplaşma içerisine girerek kültürel motifleri yeniden yorumlama eğilimi göstermiştir (Yücel, 2021).

Halı ve takı, hem işlevsel hem de estetik nitelikleriyle tarih boyunca insan yaşamında önemli bir yere sahip olmuştur. Bu ürünlerin üzerinde yer alan motifler ise bireysel kimliğin ve kolektif kültürel belleğin taşıyıcısı niteliğindedir. Dolayısıyla motiflerin anlam dünyasını bilmeden kültürel kimliğe ilişkin kapsamlı ve doğru değerlendirmelerde bulunmak mümkün değildir.

Günümüzde çağdaş sanatçılar, etnografik nesneleri sanatsal üretim süreçlerinde farklı amaçlarla yeniden değerlendirmektedir. Bazı sanatçılar bu nesneleri, kendi kültürel kimliklerini görünür kılmak, aidiyet duygusunu güçlendirmek veya kültürel mirasın sürekliliğine dikkat çekmek amacıyla kullanmaktadır. Diğer bir grup sanatçı ise bu nesneleri modern sanatın estetik ve kavramsal diliyle yeniden yorumlayarak, toplumsal yaşamın dinamiklerine, tarihsel belleğe ya da politik ve felsefi temalara yönelik eleştirel bir söylem geliştirmektedir (Zengin, 2024).

2.2.9. Uyarlama ve Çağdaş Sanat

Anadolu halı motifleri, taşıdıkları sembolik anlamlar sayesinde yüzyıllar boyunca yaşatılmıştır. Bu motiflerin çağdaş takı tasarımına aktarılması hem kültürel mirasın devamlılığı hem de sanatın yenilenme kapasitesi açısından önem taşımaktadır. Bu aktarım sürecinde, gelenekselden çağdaşa geçişin teorik "uyarlama" kavramıyla açıklanmaktadır. Uyarlama kavramı genellikle edebiyat, sinema ve tiyatro alanlarıyla ilişkilendirilse de, plastik ve geleneksel sanatlarda da önemli bir kavramsal araç olarak kullanılmaktadır. Türk Dil Kurumu'na göre uyarlama, "bir yapıtın başka bir dile, biçime ya da ortama dönüştürülmesi" olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda tasarımcıların, esinlendikleri kültürel unsurlara sadık kalmakla birlikte özgün tasarım dili oluşturmaları beklenmektedir (Zorlu ve Yeşilmen, 2022, s. 387).

Geleneksel Türk sanatının çağdaş yorumlarla yeniden şekillendirilmesine ilişkin çeşitli eleştiriler bulunmaktadır. Bu eleştirilerden biri, geleneksel sanatların değişime kapalı ve tutucu bir yaklaşım sergilediği yönündedir. Samed Karagöz, çağdaş sanatın ulusal ve uluslararası düzeyde ilgi görmesiyle geleneksel sanatların etkisinin azaldığını ileri sürmektedir (Bereketli, 2016).



Resim 4. FaigAhmed Liquid, 2014, yün, 200x290 cm, (Hoffman, 2016).

Resim 4'de sanatçı, halının özgün yapısal özelliklerini koruyarak dokuma sanatını çağdaş bir anlayışla yeniden yorumladığı görülmektedir. Kullanılan dokuma tekniği, malzeme seçimi ve halının kenarlarında yer alan püsküller, ortaya koyduğu kompozisyonların yalnızca bir yüzey düzenlemesi olarak değil, aynı zamanda izleyici tarafından halı olarak algılanmasını sağlamaktadır. Böylece sanatçı, halının fiziksel işlevini korumasa bile, onun sembolik, kültürel ve estetik anlam dünyasını yaşatmayı sürdürmüştür.

Her ne kadar halının işlevsel yönü ortadan kalkmış gibi görünse de taşıdığı semboller, motifler ve görsel dil aracılığıyla "halı olma" niteliği devam etmektedir. Bu durum, sanatçının eserlerinde hem geleneksel kimliği hem de modern ifade biçimlerini bir arada kullandığını göstermektedir. Başka bir ifadeyle, sanatçı, halının standart biçimlerini geleneksel resim sembollerine dönüştürmüş bu şekilde onların anlam katmanlarını ve kültürel belleğini korumayı başarmıştır. Azerbaycan'ın tarihsel ve kültürel birikiminden beslenen bu eserler, sanatçının yorumuyla çağdaş sanatın bir formuna dönüşmüş, böylece geleneksel halı sanatı yeni bir estetik boyut kazanmıştır (Baydemir, 2022).

Dokuma motiflerinin farklı sanat alanlarına uyarlanması da bu dönüşüm sürecinin önemli bir boyutudur. Seramik sanatçısı Canay, geleneksel "bukağı" motifini çağdaş

seramik formuna dönüştürerek raku tekniğiyle yorumlamıştır (Sevim ve Canay, 2013, s. 64–66).

Uluslararası ölçekte, halı motiflerini çağdaş formlarla buluşturan sanatçılardan biri de Cecula ise porseleni şeffaf sırlarla tamamlayarak halı motiflerini modern seramik eserlerinde yeniden üretmiştir (Aslan, 2011, s. 53).

Japon sanatçı Teppei Yamashita ise Türkiye ve Japonya'ya özgü motifleri seramik karolar üzerinde bir araya getirerek, "Anatolia" adlı çalışmasında sgrafitto ve sür-sil tekniklerini kullanmıştır (Taylan, 2013, s. 164).

Uşak halıları üzerine yaptığı araştırmalar sonucunda elde ettiği verileri seramik çalışmalarına yansıtan Fatma Nur Taylan, yüksek lisans tezinde bu ilişkiyi kapsamlı biçimde ele almıştır. Sanatçı, çeşitli seramik şekillendirme ve dekor tekniklerinden yararlanarak geleneksel motifleri çağdaş bir yorumla yeniden üretmiştir. Bu çalışmaları, Uşak halı desenlerinin seramik sanatında hem biçim hem dekor açısından ilham verici kaynaklar olabileceğini göstermektedir. Aynı zamanda sanatçının bireysel yorumları, bu tasarımların farklı estetik ve teknik alternatiflere dönüştürülebileceğini de ortaya koymaktadır (Marmara ve Sevim, 2020).



Resim 5. Oyman (2017) tarafından tasarlanıp dokunmuş kolye



Resim 6. Oyman (2017) tarafından tasarlanarak dokunmuş kolye tasarımı

Resim 5 ve 6'da yer alan takılar, Oyman (2017) tarafından tasarlanmış ve dokuma tekniği kullanılarak üretilmiştir. Bu takı tasarımlarında, Anadolu kilim motiflerinden esinlenerek oluşturulan geometrik basamaklı kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Dokuma

süresinde doğal taşlar kullanılmış, takıların uç kısımları ise boncuk ve metal unsurlarla oluşturulan saçak detaylarla tamamlanmıştır. Tasarımlarda boyuna asma biçiminde gümüş kuyum veya boncuklu asma sistemleriyle işlevsel ve estetik bir bütünlük sağlanmıştır.

Türkiye'de dokuma takı alanında öne çıkan önemli isimlerden biri olan Doç. Dr. Naile Rengin Oyman, hem akademik hem de sanatsal üretimleriyle bu alana özgün katkılar sunmaktadır. Sanatçının "Dokuma Takılar" başlığı altında geliştirdiği geniş koleksiyon, Anadolu'nun geleneksel kilim motiflerinden beslenmekte, bu motifler çağdaş malzeme ve tekniklerle yeniden yorumlanmaktadır. Oyman, geleneksel dokuma anlayışını modern takı tasarımlarıyla bir araya getirerek kendine özgü bir estetik dil oluşturmuş ve dokuma tekniğinin çağdaş takı sanatındaki ifade olanaklarını başarıyla ortaya koymuştur (Ekinci, 2020).

2.2.10. Motiflerin Diğer Uygulama Alanları

Halı motiflerinin uygulama alanlarından biri de kitap kapaklarıdır. Kirkitli dokuma desenleri, kitaplarda hem görsel hem de dilsel bir anlatı aracı olarak kullanılmıştır (Demiral, 2021).

Halı motifleri oryantalist resimlerde de yer almış, kimi zaman halı ve seccade üzerinde dua eden figürler aracılığıyla, kimi zamanda çarşı sahnelerinde yer alan dekoratif bir unsur olarak karşımıza çıkmıştır (İleri, Adanır ve Özkavruk, 2013).

Motiflerin en yoğun biçimde kullanıldığı alanlardan bir diğeri ise tekstildir. Özellikle Osmanlı dönemi kumaşlarında ay, güneş, Mührü Süleyman, çintemani gibi sembolik figürlerin yanı sıra lale, sümbül, karanfil ve şakayık gibi bitkisel motifler geniş yer tutmuştur (Tezcan, 1993, s. 51). Bu uygulamalar, Türk kültüründe nesilden nesile aktarılan köklü bir geleneğin sürekliliğini göstermektedir.

Yerel halı ve düz dokuma örnekleri, bulundukları coğrafyanın renk, desen ve etnografik karakterini yansıtmaktadır (Soysaldı, 2020, s. 120–230). Halı sanatı yalnızca estetik değil, aynı zamanda doğumdan ölüme kadar yaşamın tüm evrelerinde sembolik roller üstlenmiştir. Anadolu coğrafyasında, cami ve mescit gibi ibadet mekânlarının zeminine halı, kilim veya cicim, zili, sumak gibi düz dokuma yaygıların serilmesi, köklü bir geleneğin günümüze ulaşmış örneklerindendir. Camilerdeki halı ihtiyacının karşılanmasında en yaygın uygulamalardan biri ise hayır kazanma düşüncesiyle

gerçekleştirilen halı bağışıdır. Bu bağış pratiği, toplumun kültürel yapısında yer alan belirli örf ve âdetlere dayanmaktadır. Söz konusu geleneklerden biri, ölüm ritüelleriyle ilişkilidir. Cenaze törenlerinde ölen kişinin üzerine serilen dokumalar, defin işleminin ardından mezarlıkta yapılan tören sonrasında camilere bağışlanmakta ve böylece hem dini hem de kültürel bir anlam taşımaktadır (Türkmen, 2018).

Bugün hâlâ Anadolu'daki dokuma merkezlerinde Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı döneminden miras kalan gelenekler yaşatılmaktadır. Geleneksel teknikler, usta-çırak ilişkisi aracılığıyla yeni nesillere aktarılmakta ve bu sayede kültürel süreklilik korunmaktadır (Deniz, 2000, s. 201).

2.3. Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nin Tarihçesi

"Müze" kelimesi etimolojik olarak "bir araya getirmek" anlamına gelmektedir (Öztekin, 2014). Günümüzde müzeler yalnızca tarihî eserlerin sergilendiği mekânlar olmaktan çıkmış, toplumların kültürel belleğini oluşturan, geçmişten günümüze uzanan maddi ve manevi değerlerin korunduğu ve aktarıldığı önemli kurumsal yapılar haline gelmiştir.

Müzeler, bir toplumun tarihsel süreç içerisinde ürettiği kültürel mirası koruma, sergileme, araştırma ve eğitim yoluyla gelecek kuşaklara aktarma işlevini üstlenmektedir. Bu yönüyle müzeler, yalnızca sanat ve tarih objelerinin saklandığı mekânlar değil, aynı zamanda kültürlerarası diyalogun geliştiği, kolektif hafızanın inşa edildiği ve eğitimin sürdürüldüğü çok yönlü kurumlardır.

Toplumların geçmişini anlaması ve kültürel kimliğini tanımlaması açısından müzeler önemli bir araç niteliği taşımaktadır. Müzeler; eser toplama, koruma ve onarım, sergi tasarımı, tanıtım ve izleyiciyle etkileşim gibi alanlarda sürekli olarak kendini yenilemek durumundadır. Bu bağlamda, müzenin temel varlık amacı ve felsefesi belirlenmeli, içerik oluşturulmalı ve izleyici katılımını artıran sergileme yöntemleri geliştirilmelidir. Özellikle çağdaş müzecilik anlayışında, katılımcı sergi tasarımları, farklı yaş gruplarına yönelik eğitim programları ve etkileşimli sunum teknikleri önemli bir yer tutmaktadır.

Günümüzde müzeler yalnızca tarihsel bilgi sunan yerler değil, aynı zamanda ziyaretçiyi aktif bir katılımcı haline getiren, sorgulama ve düşünme becerilerini teşvik eden

öğrenme alanları olarak da değerlendirilmektedir. Bu nedenle müzeler, geçmişin izlerini bugüne taşıyan ve toplumsal hafızayı canlı tutan dinamik kültürel merkezleri olarak görülmelidir.

Bu anlayış doğrultusunda Vakıflar Genel Müdürlüğü, elinde bulunan halı ve kilimlerin sergilendiği küçük salonun yetersiz kalması üzerine, Türkiye'nin farklı bölgelerinden toplanan eserlerin sergileneceği nitelikte bir müze kurulmasına karar vermiştir. Ankara'nın Ulus semtinde bulunan yapı önceleri Ankara Kız Sanat Mektebi ile Ankara Yükseköğrenim Vakıf Kız Öğrenci Yurdu olarak kullanılmış, ilerleyen yıllarda ise Ankara Müftülüğü bünyesinde aşevi hizmeti vermiştir (Özkavruk ve İleri, 2012).

Ayrıca yapı 1928–1941 yılları arasında Hukuk Mektebi olarak işlev görmüş, daha sonra Vakıf Genel Müdürlüğünün almış olduğu kararla müze amaçlı kullanılmak üzere 7 Mayıs 2007 tarihinde Ankara Vakıf Eserleri Müzesi olarak ziyarete açılmıştır. Bu bağlamda müze günümüzde değişen ve gelişen çağdaş müzecilik anlayışıyla vakıf kültürünü tanıtmayı ve bu kültürel mirası geniş kitlelere aktarmayı amaçlamaktadır (Sezer, 2010, s. 134).

3. TASARIM VE TAKI SANATI

3.1. Tasarım Kavramı

Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre tasarım kelimesi, "tasar" kökünden türeyen "tasarı" sözcüğüne dayanmaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2022). Tasarı, bir kişinin yapmayı düşündüğü şeyin, zihinsel bir süreç sonucunda biçim kazanmış hali olarak tanımlanmaktadır (Demirarslan, 2006). Bu doğrultuda tasarım, soyut bir düşüncenin ya da niyetin, somut bir plan hâline getirilme süreci olarakta kabul edilmektedir.

Tasarım kavramı, farklı disiplinlerde çeşitli biçimlerde tanımlanmış olsa da genel olarak bir sorunun çözümüne yönelik planlama süreci olarak değerlendirilmektedir. Bu çerçevede tasarım, yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda işlevsel, düşünsel ve yaratıcı boyutlarıyla bir problem çözme sürecidir (Demirarslan, 2006).

Tasarımın temelinde düşünme, planlama, öngörme ve uygulama gibi zihinsel ve teknik süreçler yer almaktadır. Bu süreçte bir fikir, belli bir ihtiyaç ya da sorun doğrultusunda biçimlenir ve estetik, işlevsellik, teknik uygunluk gibi çeşitli kriterler gözetilerek somut bir ürün ya da çözüm önerisine dönüştürülmektedir. Dolayısıyla tasarım, yalnızca görsel ya da fiziksel bir ürünün yaratımı değil, aynı zamanda düşüncenin biçimsel bir dille ifade edilme sürecidir (Bayazit, 2004).

3.1.1. Tasarımın Gelişimsel Süreci

Tasarım olgusu, insanlık tarihinin en erken dönemlerine kadar uzanan bir gelişim sürecine sahiptir. İlk çağlarda mağara duvarlarına yapılan resimlemelerle başlayan bu görsel iletişim biçimi, zamanla kültürel ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle evrimsel bir dönüşüm geçirmiştir (Bağcıvan ve Erkan, 2018). Bu evrimsel süreçte, insanı diğer canlılardan ayıran temel unsur, düşünebilme ve bu düşünceyi somutlaştırarak yeni şeyler ortaya koyabilme yetisidir.

Bu yaratıcı süreç, bireyin yalnızca varlığını sürdürmesini değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel gelişimini de mümkün kılmaktadır. İnsan, yeni şeyler ürettikçe ve tasarladıkça daha anlamlı bir yaşam sürebilmekte, bu durum ise tasarımın insan varoluşunun ayrılmaz bir parçası olduğunu ortaya koymaktadır.

Tasarımcı, yalnızca estetik objeler yaratan biri değil; aynı zamanda karşılaşılan bir problemi çözümlemeye yönelik farklı bilim alanları ve uzmanlık disiplinlerinden yararlanan, çok yönlü düşünebilen kişidir. Bu bağlamda tasarımcı, yalnızca kendi meslek alanıyla sınırlı kalmayıp farklı disiplinlerin sorunlarına da çözüm üretebilme potansiyeline sahiptir. Bu yaklaşım, tasarım sürecinin hem bireysel hem de kolektif bilgi birikimiyle desteklenen bütüncül bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir (Demirarslan ve Demirarslan, 2020).

3.1.2. Dünyada Tasarımın Önemi

Öztürk (2007), tasarımı "zihinde oluşan bir fikir olarak var olduğuna göre, var olmayana ulaşma biçimi" şeklinde tanımlamaktadır. Benzer biçimde Papanek (1978)'de tasarımın insan doğasının ayrılmaz bir parçası olduğunu vurgulayarak "Tüm insanlar tasarımcıdır; çünkü tasarım, insana özgü temel bir özelliktir. Yaptığımız her şey, her zaman tasarımdır." ifadesini kullanmıştır. Bu doğrultuda, bilinçli tasarım eylemleri düşünsel bir sürecin ürünü olarak ortaya çıkmakta, tasarımın oluşumu, fikir süreciyle eşzamanlı şekilde gerçekleşmektedir.

Tasarım alanına yönelik felsefi yaklaşımlar, çoğunlukla tasarımı bir insanın yaratıcı bir faaliyet biçimi olarak değerlendirmektedir. Ortaya çıkan ürünlerin kendine özgülüğü ve bu ürünlerin yaratım süreçleri, sanatçılar tarafından farklı biçimlerde ifade edilen karşıt ilkelerin bir bileşimi olan, bir tür dualiteyi oluşturur. Bu dualite; fayda–güzellik, teknoloji–sanat, maddi–manevi, faydacı–estetik, pratik–sanatsal, doğal–sosyo-kültürel, rasyonel–sezgisel, araçsal–sembolik, somut–aşkın, gündelik–kutsal gibi karşıtlıkları kapsamaktadır. Söz konusu karşıtlıklar, tasarımın hem nesneye (malzeme, doğa, obje, insan bedeni vb.) hem de özneye (tasarımcıyı veya kullanıcıyı) eş zamanlı olarak etki eden çift yönlü işlevini tanımlar (Cross, 1999; Frayling, 1993; Schön, 1983). Başka bir ifadeyle, tasarım süreci estetik bir duygu yaratma amacı güderken, aynı zamanda biçimsel ve işlevsel mükemmelliğe ulaşmak adına sürekli bir çaba gerektirir. Bu çaba, insan doğasının temel bir parçası olarak yaşamın her alanına nüfuz etmektedir.

Modern toplumlarda tasarım, bireyin hem kişisel hem de toplumsal yaşamının tüm alanlarına yayılan önemli bir yaratıcı ve profesyonel faaliyet biçimine dönüşmüştür. Günümüzde tasarıma yönelik yaklaşımlar, çoğu zaman zıt kutuplar arasında şekillenmektedir. Bir yandan, tasarımın modern nesne dünyasını ve görsel çevreyi

dönüştürme gücü övgüyle karşılanırken; diğer yandan, insan bilinci ve toplumsal değerler üzerindeki etkisi eleştirel bir biçimde sorgulanmaktadır. Bu durum, tasarımın hem estetik hem de ekonomik işlevler taşıyan çok yönlü doğasından kaynaklanmaktadır (Aypek Arslan, 2021). Dolayısıyla tasarım, işlevsel gereksinimleri karşılamanın ötesinde duygusal, kültürel ve sembolik anlamlar da üretmektedir.

3.2. Takı Sanatı

Takı sanatı ve özellikle kuyumculuk sanatı insanlık tarihinin bilinen en eski dönemlerinden günümüze kadar uzanan zengin bir geçmişe sahip sanat dallarından biridir. Bu sanat dalı uygarlıkların kültür ve geleneksel birikimlerinin en önemli yansıtıcıları arasında yer almaktadır. Takı sanatında geçmişin izleri gizlidir ve özünde anılar, yaşanmışlıklar barındırır.

Toplumlar, tarihsel süreçte kendi bildiği teknikler ve kullandıkları materyaller aracılığıyla özgün takılar üretmişlerdir. Günümüzde ise farklı toplumlardan edinilen bilgi ve malzemelerle üretim çeşitlenmiş, böylece kültürel etkileşim sonucunda ortaya çıkan takılar, farklı unsurların bir araya getirilmesiyle daha zengin ve evrensel bir yapı kazanmıştır. Kuyumculuk bu bağlamda gelişen bir sanat dalına dönüşmüştür.

Roma, Yunan ve Helen dönemlerinde yapılmaya başlanan ve günümüzde de halen devam eden imitasyon taşlar ile düşük değerdeki metallerden yapılan takıların kullanımı, kuyumculuk sanatının evriminde yeni bir aşamayı temsil etmektedir. Her ne kadar bu durum kalite açısından belirli bir gerilemeyi beraberinde getirse de pazarlama yönünden geniş kitlelere hitap etme olanağı yaratmıştır (Şaman ve Duru, 2015). Bu gelişme, kuyumculuğun sadece sanatsal yönünü değil, aynı zamanda ekonomik ve toplumsal boyutlarını da yeniden şekillendirmiştir.

3.2.1. Takının Tarihsel Gelişimi

Takının insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahip olduğu kabul edilmektedir. Takılar, kimi zaman kötü ruhlardan korunma, kimi zaman güç, statü veya aidiyet gösterme, bazen de yalnızca süslenme amacıyla kullanılmıştır. İlk çağlarda insanlar, avladıkları hayvanların kemiklerini, dişlerini ve tüylerini; deniz kabukları ile taşları delerek takıya dönüştürmüşlerdir. Madenin keşfi, işlenmesi ve teknolojik gelişmelerle birlikte

kuyumculuk sanatı ortaya çıkmış ve zamanla gelişerek özgün bir sanat dalı haline gelmiştir (Kaplanoğlu, Kavşut, Gündüz ve Başaran, 2022).

Sanat, insanlık tarihi boyunca bireylerin duygusal, estetik ve düşünsel birikimlerini ifade etmede temel bir araç olarak işlev görmüştür. Bu ifade biçimi, toplumların kültürel, sosyal ve teknolojik dönüşümleriyle birlikte sürekli değişim göstermiştir. Her dönemde farklı estetik anlayışlar ve sanatsal yaklaşımlar ortaya çıkmış; bu çeşitlilik, modern sanat akımlarının doğuşuna ve gelişimine zemin hazırlamıştır. Modern sanat akımları, yalnızca resim, heykel ya da mimari gibi geleneksel sanat dallarını değil, aynı zamanda uygulamalı sanat alanlarını da etkilemiştir. Bu bağlamda takı sanatı, 19. ve 20. yüzyıllarda gelişen sanat hareketlerinden önemli ölçüde etkilenmiş, geleneksel biçim ve teknik anlayışlarının ötesine geçerek özgün ifade biçimleri kazanmıştır. Böylece takı, yalnızca bir süsleme unsuru olmaktan çıkarak, sanatçının estetik ve düşünsel dünyasını yansıtan bir anlatım aracına dönüşmüştür (Keten, 2023).

Üst Paleolitik Çağ'a ait takı buluntuları, o dönemde takıların günümüzdeki anlamıyla bir süs eşyası olarak kullanılmadığını göstermektedir. Bu dönemde takıların, bireyin toplumsal konumunu, gücünü ya da ruhani inançlarını simgeleyen anlamlar taşıdığı düşünülmektedir. Arkeolojik veriler, takıların estetikten ziyade simgesel ve işlevsel bir amaca hizmet ettiğini ortaya koymaktadır (Şaman ve Duru, 2013). Bu nesnelerin, bireyin doğa olaylarına, çevresel tehditlere veya bilinmeyen güçlere karşı korunma arzusunu temsil ettiği değerlendirilmektedir.

Üst Paleolitik insanlarının ürettiği takıların önemli bir bölümünü, genellikle delinmiş hayvan dişlerinden yapılan kolyeler oluşturmaktadır. Özellikle tilki ve diğer etçil hayvanların dişlerinin tercih edilmesi, bu materyallere atfedilen sembolik değerin bir göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Büyüsel düşünce sistemine göre bir bütünün parçası, o bütünün temsil ettiği güç ya da özelliklerle ilişkilendirilmiştir. Paleolitik çağdan itibaren takılar kötü ruhlara karşı koruyucu olarak kullanılmış, zamanla estetik ve statü göstergesi hâline gelmiştir. Altın, gümüş ve doğal taşlar, kuyumculuk sanatında temel malzeme olarak kullanılmıştır (Yalval, 2009, s. 62). Takı, sadece süs değil, aynı zamanda kimlik, yaşam tarzı ve inanç sistemlerinin de bir yansımasıdır.

Neolitik Dönem' de ise yerleşik yaşamla birlikte sosyo-ekonomik yapıda meydana gelen dönüşümler, takının işlevselliğinde de önemli değişikliklere yol açmıştır. Bakır ve

taş ocaklarının işletilmeye başlanması, döküm tekniklerinin gelişmesi ve metalin eritilerek şekillendirilmesi bu dönemde takı üretiminde devrim niteliğinde yenilikler ortaya çıkarmıştır. İran'daki arkeolojik kazılarda ele geçen süs taşı işleme aletleri, kuyumculuğun zanaatkârlıktan öte bir sanat haline geldiğini göstermektedir (Şaman ve Duru, 2013). İnsanlığın doğaüstü güçlerden korunma ihtiyacına yönelik geliştirdiği sembolik nesneler, takının tılsımsal ve büyüsel işlevlerini doğurmuştur. Zamanla gelişen teknik ve kültürel birikim, takının sadece bir süs eşyası değil; aynı zamanda inanç, kimlik ve sosyal aidiyet göstergesi olduğunu ortaya koymuştur (Öner, 2020).

3.2.2. Toplumlara Göre Takılar

Yaklaşık 140 bin yıl önce, henüz yerleşik yaşama geçmemiş olan avcı-toplayıcı topluluklar, doğada buldukları çeşitli nesneleri bedenlerinde taşımaya başlamışlardır. Bu uygulama, günümüzde "takı" olarak adlandırdığımız olgunun en erken biçimlerini temsil etmektedir. Her ne kadar bu objelerin kullanım amacı estetikten ziyade simgesel, ritüel ya da toplumsal anlamlar taşıyor olsa da takı kültürünün temelleri bu dönemde atılmıştır. Takının tarihsel gelişim süreci incelendiğinde, Mezopotamya'dan başlayarak Anadolu coğrafyasına ve oradan da farklı kültürlere yayılan zengin bir mirasla karşılaşılmaktadır. Bu süreç, takının yalnızca bir süsleme aracı değil, aynı zamanda kültürel kimliği, toplumsal statüyü ve inanç sistemlerini yansıtan bir ifade biçimi olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla takı, tarih boyunca hem işlevsel hem de sanatsal yönleriyle insanlığın kültürel gelişiminde önemli bir yer edinmiştir (Yeşilmen, 2025).

Takı, her kültürde farklı anlamlarla kullanılmış, ancak çoğunlukla toplumsal statü, yaş, cinsiyet ve inanç sistemleriyle ilişkilendirilmiştir. Örneğin Fransa'daki Laudes bölgesinde bulunan 25 bin yıllık fildişi kadın heykeli, takının sembolik işlevini yansıtan erken örneklerden biridir. Aynı şekilde Sibirya'da mamut dişinden yapılan kolyeler ve Sungir bölgesinde bir çocuk iskeletinin yanında bulunan binlerce boncuk, bu nesnelerin yalnızca süsleme değil, aynı zamanda törensel anlamlar taşıdığını göstermektedir (Şaman ve Duru, 2013).

Kalkolitik Dönem ile birlikte sosyal örgütlenmenin artması, kuyumculuğun gelişimini hızlandırmıştır. Metalurjik faaliyetlerin yaygınlaşması, özellikle döküm teknikleri, sulama sistemleri gibi teknolojik gelişmelerle birlikte, takı sanatı daha kapsamlı bir üretim alanına dönüşmüştür (Şaman ve Duru, 2013).

3.2.3. Türkiye'de Takının Tarihsel Gelişimi

Anadolu coğrafyası, tarih boyunca farklı medeniyetlerin yerleşim yeri olmuş: bu durum, takı sanatının söz konusu uygarlıklar aracılığıyla zenginleşmesine olanak sağlamıştır. Frigler döneminde "tapetes" olarak adlandırılan halılar gibi takılar da kültürel kimliğin ayrılmaz parçası haline gelmiştir (Demirarslan, 2011). Kaniş Karumu (Kültepe) kazılarında ortaya çıkarılan mezarlarda, M.Ö. 2. binyıla ait zengin takı buluntuları dönemin mücevher sanatını ve estetik anlayışını yansıtmaktadır. Bu buluntular, Asurlu tüccarların Anadolu'daki ticaret kolonileri aracılığıyla yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda kültürel etkileşimlerin de yoğunlaştığını göstermektedir. Söz konusu koloniler, Anadolu'nun yerel kültürel unsurlarını Kuzey Suriye ve Mezopotamya kültürleriyle buluşturarak yeni bir sentezin oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu süreçte, farklı bölgesel etkilerin harmanlanmasıyla kendine özgü bir Anadolu üslubu gelişmiş ve bu üslup dönemin sanat ve zanaat üretiminde belirgin bir kimlik kazanmıştır (Mandacı, 2016).

Anadolu'nun bu köklü estetik mirası, Türklerin bölgeye yerleşmesiyle birlikte Türkmen sanatının karakteristik özellikleri içinde yeniden hayat bulmuştur. Kadim dönemlerden itibaren usta-çırak ilişkisi aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılan Türkmen el sanatlarından biri olan kuyumculuk, tarih boyunca yalnızca bir zanaat dalı olarak değil, aynı zamanda kültürel kimliğin ve estetik anlayışın önemli bir ifadesi olarak görülmüştür. Bu sanat dalı, "zerger" olarak adlandırılan ustaların elinde hem ince bir sanat biçimine hem de toplumsal yaşamda ekonomik bir gelir kaynağına dönüşmüştür. Osmanlı Türkçesinde kuyumcu karşılığında zerger (altın işleyen) terimi kullanılırken, kuyumculuk faaliyeti zergeri kavramıyla ifade edilmiştir. Arapçada ise kuyumculuk, "kalıba dökmek" anlamına gelen "şavğ" kökünden türeyen "sıyağa" (döküm) ve "savvağ/saiğ" (kuyumcu) terimleriyle karşılık bulmuştur Türkiye Diyanet Vakfı. (2018). Bu kavramsal çerçeve, kuyumculuğun tarihsel süreç içerisinde yalnızca teknik bir üretim alanı değil, aynı zamanda sanatsal yaratıcılık ve geçim ekonomisiyle bütünleşen çok yönlü bir el sanatı olarak geliştiğini göstermektedir.

20. yüzyılda kültür ve sanat alanında yaşanan köklü dönüşümler, çağdaş takı tasarımı başta olmak üzere, heykel ve diğer üç boyutlu sanat biçimleri üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan yeni estetik anlayışlar ve biçimsel yenilikler, takının yalnızca bir süsleme unsuru olmaktan çıkarak sanatsal bir ifade aracına dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Özellikle yüzyılın ilk yarısında sanat dünyasında öne

çıkan biçimsel arayışlar, ilerleyen dönemlerde de etkisini sürdürmüş ve günümüz çağdaş sanat yaklaşımlarının biçimsel ve kavramsal temellerini oluşturmuştur (Lewin, 1994, s. 59). Farklı disiplinlerden gelen takı tasarımcıları ve sanatçıları, bireysel sanat anlayışını ürettikleri takılar üzerinden insanlara aktarmışlardır. Bu yaklaşım ile takının hem biçimsel hem de kavramsal boyutlarına yeni yorumlar kazandırmış, böylece takının bir sanat nesnesi olarak değerlendirilmesine önemli katkı sağlamıştır (Ayata, 2015).

3.3. Takı Yapımında Kullanılan Malzemeler ve Teknikler

Takı tasarımı, tarihsel süreç içerisinde hem kullanım amacı hem de üretiminde tercih edilen malzemeler açısından önemli değişimlere uğramıştır. Madenlerin keşfi, toplumsal ve kültürel dönüşümler, ekonomik gelişmeler, göçler ve ticaret gibi etkenler, takı sanatının biçimlenmesinde belirleyici rol oynamıştır. Bu gelişim süreci, malzemenin doğasından zanaatkârın tekniğine kadar uzanan çok katmanlı bir yapı arz etmektedir.

Takılar, insanların duygu, düşünce ve inançlarının biçime dönüşmesi hali olarak değerlendirilebilir. Tarihsel süreçte taştan-bronza, gümüşten-altına, safir ve pırlantadan cam ve plastiğe kadar birçok farklı malzemeden takı örnekleri üretilmiştir. Yeni madenlerin keşfiyle birlikte bu madenleri işleyebilmek için geliştirilen teknikler de takı yapımında kullanılan malzemelerin çeşitlenmesine neden olmuştur. Örneğin, bakır ile kurşunun birleşmesinden oluşan bronzun kullanımı sayesinde, kakma, telkâri, damlatma ve kalem işi gibi teknikler gelişmiştir (Genç, 2019). Antik çağlardan itibaren altın ve gümüş gibi madenler, yumuşak yapıları sayesinde kolay şekil alabildiğinden dolayı takı üretiminde yaygın olarak kullanılmıştır. Bu madenler, estetik ve sembolik değerleri nedeniyle tarih boyunca farklı kültürlerde önemini korumuştur (Güney, 2022).

Takı üretimi, sadece malzeme seçimiyle sınırlı kalmayıp, tasarım aşamasından son dokunuşa kadar farklı uzmanlık alanlarının iş birliğini gerektirmektedir. Sadekârın metali şekillendirmesiyle başlayan süreç; mıhlayıcının değerli taşları yerleştirmesi ve cilacının son parlaklığı vermesi gibi ardışık evrelerle tamamlanır (Demirbağ, 1996). Dolayısıyla bir takı nesnesi, hem malzemenin fiziksel imkânlarının hem de zanaatkârın teknik becerisinin birleştiği bütünsel bir sanat eseridir (Demirbağ, 1996).

3.3.1. Telkâri Sanatı ve Teknik Uygulamaları

El sanatları, insanın doğa ile mücadelesi sürecinde yaşamını sürdürebilmek amacıyla geliştirdiği temel araç ve gereçler aracılığıyla ortaya çıkmıştır. Zaman içerisinde toplumsal ve kültürel gelişmelere paralel olarak biçimsel ve işlevsel değişimler geçiren bu sanatlar, ait oldukları toplumun yaşam tarzını, dünya görüşünü, geleneklerini ve estetik anlayışını yansıtan önemli kültürel değerler hâline gelmiştir.

Geleneksel el sanatlarına bağlı olarak geleneksel mesleklerde üretim süreci, genellikle basit el aletlerinin ve insan gücünün kullanıldığı bir yapıya sahiptir. Bu meslekler, çoğunlukla atölye ortamlarında, usta-çırak ilişkisi temelinde sürdürülmektedir. Mesleğe dair bilgi ve beceriler, formel eğitim kurumundan ziyade, deneyim ve gözlem yoluyla ustalardan çıraklara, çıraklardan ise kalfalara aktarılmakta; böylece geleneksel bilgi kuşaktan kuşağa aktarılarak devamlılık kazanmaktadır (Akengin, Büyükyazıcı ve Demir, 2021).

Geleneksel sanatlar, bir kentin kültürel kimliğinin şekillenmesinde ve tarihsel sürekliliğinin korunmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Taş ve gümüş işçiliğiyle öne çıkan kadim kentlerden biri olan Midyat, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış zengin kültürel dokusuyla dikkat çekmiştir. Çok kültürlü bir yapıya sahip olan Midyat'ta Müslüman, Süryani ve Yezidi toplulukları yüzyıllardır bir arada yaşamaktadır. Bölgedeki gayrimüslim topluluklar, tarihsel süreçte çeşitli sanat dallarıyla yakından ilgilenmiş ve bu alanlarda önemli ustalar yetiştirmiştir. Söz konusu sanatlar arasında en dikkat çekici olanlardan biri, ince işçilik gerektiren gümüş işlemeciliği yani "telkâri" sanatıdır (Kamiloğlu, 2009, s. 39).

Anadolu'da, özellikle Midyat bölgesi telkâri tekniğiyle tanınır. Farsça "tel" (ince metal tel) ve "kâr" (iş) kelimelerinden türeyen bu sanat, Latince'de "filigran" olarak karşılık bulmaktadır. Arkeolojik veriler, telkâri tekniğinin Mezopotamya ve Mısır'da M.Ö. 3. binyıla, Anadolu'da ise M.Ö. 2500'lü yıllara kadar uzandığını göstermektedir (Erginsoy, 1978, s. 38). Telkârinin temel uygulaması, ince tel parçalarının şekillendirilerek ana form üzerine kaynaklanmasıyla oluşmaktadır (Arlı, 1989, s. 4). Midyat'ta Süryani ustaların elinde gelişen bu teknik, taş işçiliği, çömlekçilik ve bakırcılık gibi el sanatlarıyla birlikte varlığını sürdürmüştür. Osmanlı Devleti'nin 17. yüzyıl sonlarından 20. yüzyıl başlarına

kadar yaşadığı sosyal ve ekonomik çöküntülere rağmen, telkâri sanatı Midyat'ta süreklilik kazanmayı başarmıştır (Büyükyazıcı, 2008, s. 33).

3.3.2. Temel Kuyumculuk Teknikleri

Tarihsel süreçte malzemelerin çeşitlenmesi, bu materyalleri işleyebilecek yöntemlerin de uzmanlaşmasını beraberinde getirmiştir. Takı üretiminde formun estetik ve yapısal bütünlüğünü sağlamak adına başvurulan bazı temel teknikler şunlardır:

- **Tel ve Levha Hazırlama:** Metal levhalar dövme ya da haddeleme yöntemiyle şekillendirilir, tavlama işlemiyle metale esneklik kazandırılır.

- **Zincir Yapımı:** Teller halka haline getirilerek birbirine eklenir ve kaynak yöntemiyle birleştirilir.

- **Granülasyon (Güherse):** İnce metal parçalarının küçük topçuklar haline getirilerek yüzeye kaynaklanmasıyla oluşan bir tekniktir (Kökkılıç, 2010).

- **Döküm:** Kayıp mum veya silikon kalıplar ile model hazırlanarak döküm işlemi gerçekleştirilir (Ergün, 2022).

- **Ajur Tekniği:** Özellikle Anadolu Selçuklu döneminde minberde ve korkuluk süslemelerinde yaygın olarak kullanılan bu teknik ahşap yüzeylerde kafes görünümünde boşluklar oluşturmayı amaçlar. Ahşap çıtaların, geometrik bir kompozisyon oluşturmak için birbirine çakılması ile ajur boşluklarının elde edilir (Özsan, 2020). Ajur kesimi, mermer, ahşap, kumaş, deri metal, taş, seramik ya da fildişi gibi malzemelerle delikler açılarak yapılan bir oymacılık yöntemidir. Bu işlemde testereler, matkaplar, zımba ve keskiler gibi mekanik aletler de kullanılır (Parlak 2021).

4. MATERYAL ve YÖNTEM

Bu araştırma, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi koleksiyonunda yer alan 2038 ve 2029 envanter numaralı halıların motiflerinin incelenmesi ve bu motiflerin güncel takı tasarımlarına aktarılması amacıyla yürütülmüştür. Çalışma, nitel araştırma yaklaşımı temel alınarak, sanat ve tasarım alanına özgü analitik ve uygulamalı yöntemlerin birlikte kullanıldığı bir araştırma olarak yürütülmüştür. Araştırma sürecinde, geleneksel halı motiflerinin biçimsel ve sembolik özellikleri analiz edilmiş; elde edilen veriler, çağdaş takı tasarımı ilkeleri doğrultusunda yorumlanarak somut tasarım ürünlerine dönüştürülmüştür.

4.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın genel evrenini, Türk dokuma sanatı içerisinde yer alan ve kültürel belleğin taşıyıcısı olan Anadolu halıları oluşturmaktadır. Araştırmanın çalışma evrenini ise, bu geleneğin seçkin örneklerini barındıran Ankara Vakıf Eserleri Müzesi Halı Koleksiyonu oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise, söz konusu koleksiyon içerisinden amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenen 2038 ve 2029 envanter numaralı iki adet halı oluşturmaktadır. Bu halıların örneklem olarak seçilmesinde;

- Motiflerinin görsel zenginliği ve okunabilirliği,
- Geometrik formların takı tasarımına uyarlanabilirliği,
- Dönemsel ve yöresel karakteristikleri yansıtma niteliği, temel kriterler olarak belirlenmiştir.

Araştırma kapsamında, Vakıf Eserleri Müzeleri koleksiyonlarında yer alan halı motiflerinin tasarım odaklı biçimde ele alındığı çalışmaların sınırlı olduğu tespit edilmiş, bu doğrultuda, seçilen örneklerin motiflerinin hem biçimsel hem de anlamsal yönleriyle incelenmesi amaçlanmıştır.

4.2. Araştırmanın Materyalleri

Araştırmanın temel materyallerini, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi koleksiyonunda bulunan Kırşehir ve Uşak yörelerine ait 2038 ve 2029 envanter numaralı halılar

oluşturmaktadır. Bu halılara ait müze kayıtları, arşiv bilgileri ve fotoğraf dokümantasyonları araştırmanın birincil kaynakları arasında yer almaktadır.

Bunun yanı sıra, motif çözümlemeleri sürecinde oluşturulan elle çizilmiş eskizler, dijital çizimler, renklendirme çalışmaları ve takı tasarım eskizleri araştırma materyali olarak kullanılmıştır. Takı tasarımlarının oluşturulmasında kullanılan görsel çizimler ve nihai ürünler de çalışmanın uygulama materyalleri kapsamındadır. Ayrıca, halı sanatı, motif analizi ve takı tasarımı konularına ilişkin yerli ve yabancı akademik yayınlar, tezler ve makaleler araştırmanın kuramsal altyapısını destekleyen ikincil kaynaklar olarak değerlendirilmiştir.

4.3. Veri Toplama Araçları

Araştırma sürecinde öncelikle halılarda yer alan motifler görsel inceleme yöntemiyle tespit edilmiş ve bu motiflerin ait oldukları yöreler belirlenmiştir. Ardından konu ile ilgili tezler, akademik makaleler ve güvenilir internet kaynaklarına erişim sağlanarak, bu kaynaklardan elde edilen yazılı ve görsel veriler karşılaştırılmalı olarak değerlendirilmiştir. Toplanan veriler doğrultusunda motifler, benzerlikleri açısından incelenmiştir. Görsel tanımların doğruluğunu sağlamak amacıyla alan uzmanlarının görülerine başvurulmuş, böylece motiflerin anlamları bilimsel bir çerçevede netlik kazanmıştır.

Araştırmanın örneklemini oluşturan halılar, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nden alınan resmi izinler doğrultusunda yerinde incelenmiştir. Bu aşamada, halıların teknik özellikleri (boyut, iplik, düğüm cinsi ve sıklığı)ile estetik unsurları (renk paleti, desen tekrarı, kompozisyon düzeni) ayrıntılı biçimde kaydedilmiştir. Motif çözümlemelerinde kullanılmak üzere yüksek çözünürlüklü fotoğraflar ve çizimlerle görsel dokümantasyon oluşturulmuştur.

4.4. Veri Toplama Süreci ve Motif Analizi

Araştırma verileri, nitel veri toplama teknikleri doğrultusunda elde edilmiştir. İncelenen halılara ilişkin veriler, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi tarafından araştırma izni kapsamında sağlanan dijital görseller ve arşiv kayıtları üzerinden değerlendirilmiştir. Halı yüzeyinde yer alan motifler, müze tarafından temin edilen görsel materyaller esas alınarak, kompozisyon bütünlüğü içerisinde analiz edilmiştir. Motiflerin yerleşimi, tekrar düzenleri

ve oranları dikkate alınmış; biçimsel özellikleri ve renk ilişkileri belirlenerek motif detayları ayrıştırılmış ve çizim aşamasına aktarılmıştır.

Halıların motif analizi sürecinde, konuya ilişkin yayınlanmış makale, tez ve diğer bilimsel kaynaklarda yer alan yazılı bilgiler ile görsel verilerden yararlanılmıştır. Motiflerin biçimsel özellikleri ve sembolik anlamlarının doğru biçimde belirlenebilmesi amacıyla ilgili literatür kapsamlı şekilde incelenmiş, elde edilen bulgular, alan uzmanlarının görüşleri doğrultusunda değerlendirilerek motiflerin anlamları bilimsel bir çerçevede netleştirilmiştir.

Yapılan değerlendirmeler sonucunda motiflerin özgün biçimleri belirlenmiş ve bu biçimler, takı tasarımına aktarım süreci için biçimsel bir yol haritası oluşturmuştur. Her motif, kullanım potansiyeli açısından ayrı ayrı ele alınmış, uygun olduğu belirlenen motifler bir araya getirilerek yeni tasarım kompozisyonları oluşturulmuştur.

4.5. Tasarım ve Uygulama Süreci

Tasarım sürecinde, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nden resmi izinle temin edilen fotoğraflar temel alınmıştır. Çalışma iki aşamada gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, halı motiflerinin form yapısını analiz etmek amacıyla kurşun kalemle kâğıt üzerine el çizimleri ve etütler yapılmıştır. İkinci aşamada ise bu çizimler, takı tasarımlarının net bir şekilde sunulması amacıyla grafik tablet kullanılarak dijital ortama aktarılmıştır. Bu süreçle birlikte geleneksel motifler, özgün yapıları korunarak dijital ortamda yeniden yorumlanmış ve güncel takı tasarımlarına dönüştürülmüştür. Tasarımların gerçek takılara dönüştürülmesi sürecinde pirinç levhalar kullanılmıştır.

4.6. Araştırmanın Tutarlılığı

Araştırmanın sanatsal ve akademik tutarlılığı, kullanılan materyallerin müze koleksiyonuna dayalı olması, motif analizlerinin literatürle desteklenmesi ve tasarım sürecinin aşamalı ve belgelenebilir biçimde yürütülmesiyle sağlanmıştır. Takı tasarımına uyarlanacak motiflerin bilimsel geçerliliğini desteklemek amacıyla alanında uzman iki kişi tarafından motifler incelenmiş ve anlam ve adlandırmalarının doğruluğu onaylanmıştır.

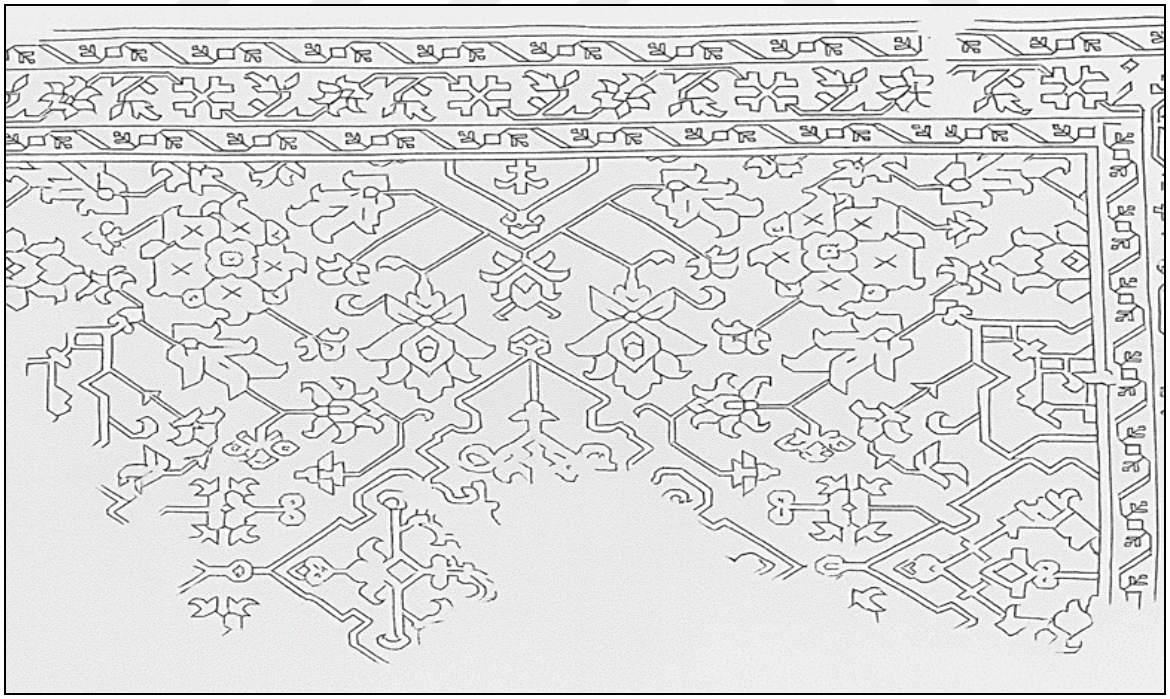
Bu yönüyle araştırma, geleneksel el sanatlarının çağdaş tasarım uygulamalarıyla ilişkilendirilmesine yönelik nitelikli ve uygulanabilir bir yöntem sunmaktadır.

5. BULGULAR ve ANALİZ

5.1. 2038 Envanter Numaralı Halı İncelemesi



Resim 7. Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde Bulunan 2038 Envanter Numaralı Uşak Halısı.



Çizim 1. Resim 7' de yer alan halının araştırmacı tarafından yapılan dijital çizimi.

Eserin Adı: Uşak Halısı

Bulunduğu Yer: Ankara Vakıf Eserleri Müzesi

Depo Envanter Numarası: 2038 (37.1523 Parça)

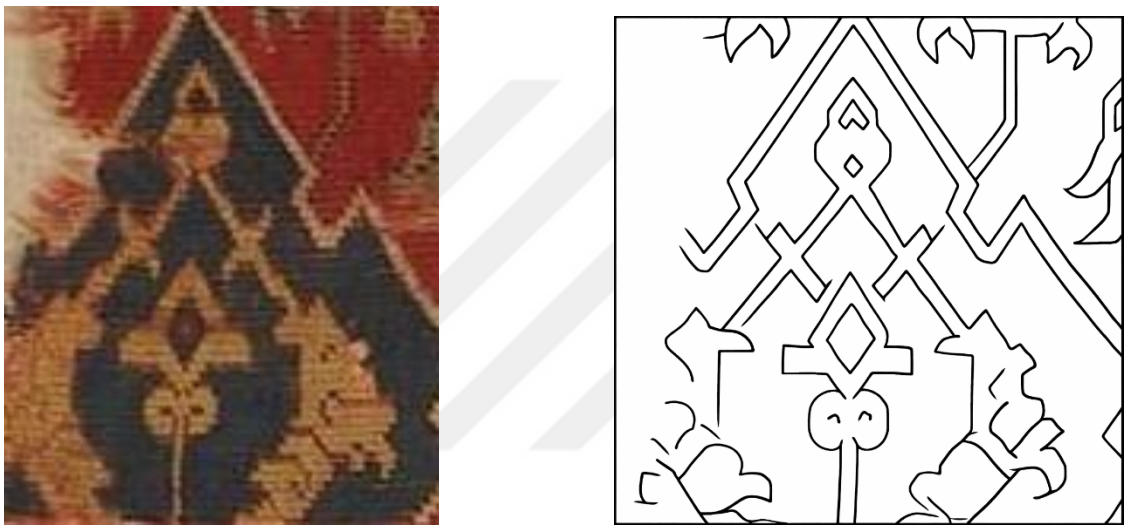
Yöresi: Uşak.

Tarih: 16.yy.

Eni Boyu: 65x121 cm.

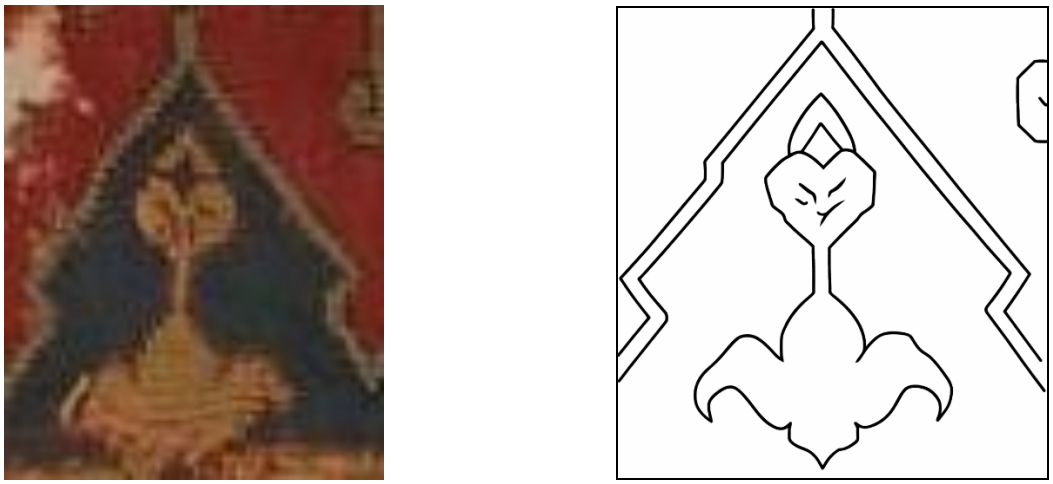
Geldiği Yer: Kastamonu, Nasrullah Camii.

5.1.1. 2038 Envanter Numaralı Halının Motif Çözümlemeleri



Çizim 2. Resim 7' ye ait detay motif (solda), motifin dijital çizimi (sağda).

Uşak halılarında sıkça rastlanan yıldız madalyonlu kompozisyonlar bu halıların karakteristik özelliklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Çizim 2'de görüldüğü üzere, bu tür kompozisyonlarda zemin genellikle kırmızı renkte tasarlanmıştır. Yıldız madalyonların çevresinde yer alan küçük baklava motifleri ise koyu mavi tonlarıyla desenin bütünlüğünü desteklemektedir. Özellikle sekiz köşeli yıldız formu, yalnızca merkezî bir öğe değil, aynı zamanda kolları aracılığıyla desenin ritmini belirleyen önemli bir tasarım unsuru olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, yıldız madalyonun bir kolu olarak değerlendirilen ilgili motif, Uşak halılarının kompozisyon şemasında hem estetik hem de simgesel bir işlev üstlenmektedir (Aslanapa, 1999).



Çizim 3. Resim 7'de bulunan yıldız madalyon motifinin tek kolunun içinde yer alan motif detayı (solda), motifin dijital çizimi (sağda).

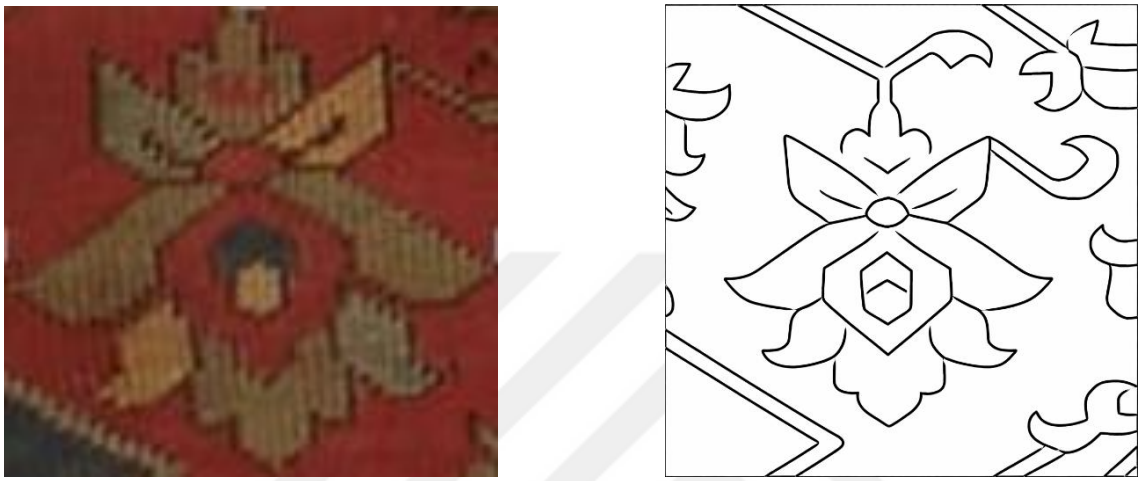
Bazı Uşak halısı örneklerinde, sekiz köşeli yıldız madalyonun tamamı yerine yalnızca bir köşesi veya uç kısmı kompozisyona dâhil edilmiştir. Bu tür uygulamalarda motif, kırmızı zemin üzerinde halının kenar bordürüne bitişik şekilde konumlandırılmıştır. Kullanılan renklerde koyu mavi ve krem tonlarının hâkimiyeti dikkat çeker. Bu sayede, zeminde belirgin bir kontrast yaratılmış, desenin kenar kuşaklarıyla görsel bir uyum sağlanmıştır. Bu yaklaşım, Uşak halılarında madalyonların yalnızca merkezî öğeleri değil, kenar kompozisyonlarında da kullanılabilecek esnek tasarım unsurları olduğunu göstermektedir. Çizim 3'te halının orta kısmında bulunan madalyonun bir kolu içerisinde yer alan motif ele alınmış, bu motif incelenerek takıya uygulanabilirliği değerlendirilmiştir.



Çizim 4. Resim 7'deki halının ince kenar bordüründe yer alan eli belinde motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda).

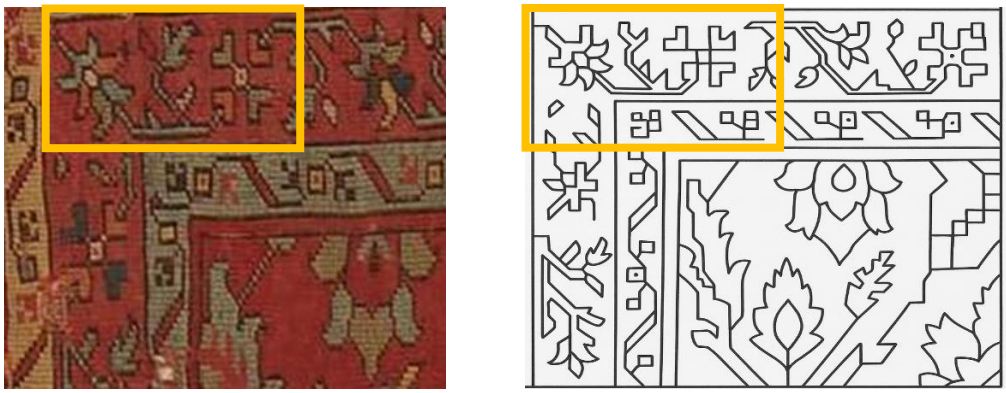
Çizim 4'te yer alan halının ince kenar bordüründe, geleneksel Türk halı ve kilim sanatında sıkça kullanılan "eli belinde" motifi kullanılmıştır. Bu motif, Türk halı ve kilim sanatında en sık kullanılan süsleme unsurlarından biridir. Anadolu'nun farklı bölgelerinde karşılaşılan bu motif, genç kız, eli belinde oturtma, eli böğründe, eli koynunda, aman kız, eli belinde kız gibi çeşitli adlarla anılmaktadır (Yılmaz, 2021). Motifin anlamı üzerine

yapılan yorumlarda kadını, bereketi, doğurganlığı temsil ettiği ifade edilir. Kaba çuvallar üzerinde sıralar halinde dokunması Allah-u Teâlâ'nın bereketi arttıracağına işaret sayılmıştır. Bunun yanı sıra, kadının sinirli halini de sembolize ettiği belirtilmiştir (Gadanaz, 2007, s. 47). Anadolu sanatında yaygın olarak kullanılan bu motif, günümüzde de geleneksel değerlerin yaşatıldığını göstermesi bakımından önemini korumaktadır (Çoban, Kınacı ve Mütiş, 2025, s. 36).



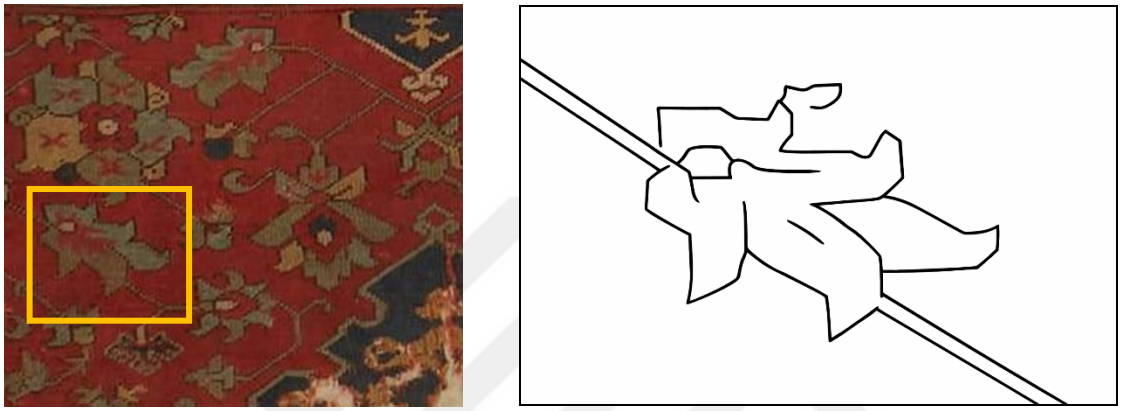
Çizim 5. Resim 7'de yer alan çiçek motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda).

Resim 7' ye ait halının merkezi alanında, kırmızı renk tonlarıyla belirginleştirilmiş dairesel, dikkat çekici bir çiçek formu yer almaktadır (Çizim 5). Bu merkezî form, çevresine yerleştirilen ve altıgene yaklaşan düzenlemeleriyle yaprak ya da taç yaprak görünümü veren bütünlük kazanmıştır. Çiçeğin ortasında çiçek göbeği bulunmaktadır. Çevresindeki çok parçalı yaprak düzeni doğanın çeşitliliğini ve zenginliğini sembolize etmektedir.



Çizim 6. Resim 7'de bulunan halının bordüründeki çiçek motifi detayı (solda), motifin dijital çizimi (sağda).

Türk süsleme sanatının gelişiminde doğanın gözlemlenmesi önemli bir başlangıç noktası olmuştur. Sanatçılar, gözlemledikleri doğal formları doğrudan taklit etmek yerine kendi üsluplarıyla yorumlayarak sanatsal bir dil oluşturmuşlardır. Başka bir ifadeyle, bitki ve hayvan figürleri doğadaki halleriyle değil, çizgisel bir sadelik içinde yeniden tasarlanarak simgesel bir anlatıma dönüştürülmüştür. Bu yaklaşımın somut bir örneği, Çizim 6'da yer alan çiçek motifinde görülebilir. Söz konusu motif, stilize edilerek orijinal yapısı bozulmadan halı bordüründe estetik bir biçimde kullanılmıştır.



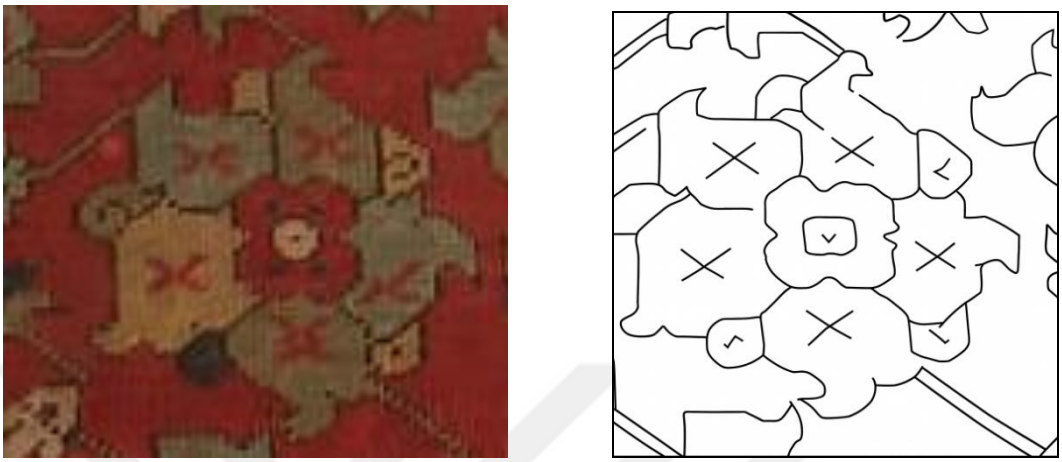
Çizim 7. Resim 7'de yer alan yaprak motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda).

Tabiat öğeleri Türk sanatkârlarının elinde sonsuz bir süsleme kaynağı haline gelmiştir. Doğa, doğrudan taklit edilmemiş, sanatçının yorumu ve estetik anlayışı doğrultusunda çeşitli süsleme motiflerine dönüştürülmüştür. Bu anlayışın bir yansıması olarak, Çizim 7'de yer alan yaprak motifi, dallarıyla birlikte orijinal yapısı korunarak kompozisyon içerisinde estetik bir bütün olarak kullanılmıştır.



Çizim 8. Resim 7'de yer alan üç dilimli yaprak motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda).

Çizim 8’de yer alan motif, üç dilimli dala bağlı olarak oluşturulmuş yaprak formudur. Söz konusu motif, içi boş bir yapıda tasarlanmış ve stilizasyon yöntemiyle orijinal formuna sadık kalınarak kompozisyonda estetik bir unsur olarak değerlendirilmiştir.



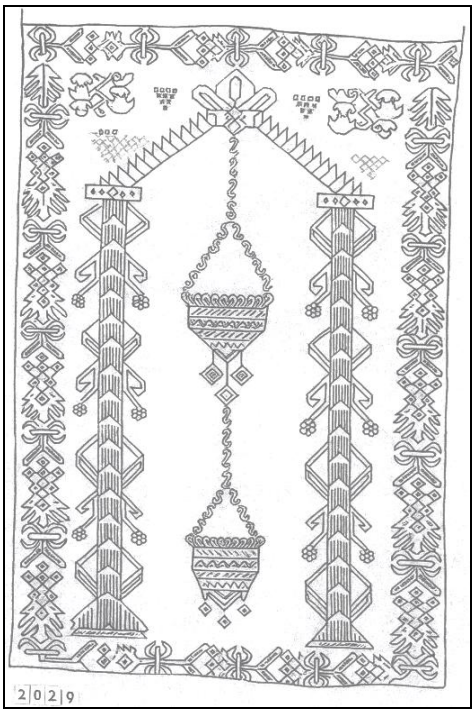
Çizim 9. Resim 7'de bulunan çiçek motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda).

Çizim 9’da halının zemininde bulunan çiçek motifi doğada var olan çiçek formlarından esinlenerek özgün yapıları korunmuş, kırmızı zemin üzerinde çevresini saran dallarla birlikte stilize bir biçimde kompozisyona dahil edilmiştir. Doğadan ilham alınarak geliştirilen bu çiçek motifleri; hatâyî, gonca ve penç gibi kategoriler altında sınıflandırılarak adlandırılmıştır (Özsoy, 2021, s. 5).

5.2. 2029 Envanter Numaralı Halı İncelemesi



Resim 8. Ankara Vakıf Eserleri Müzesinde bulunan 2029 envanter numaralı halı.



Çizim 10. (Resim 8)' de yer alan halının araştırmacı tarafından yapılan dijital çizimi.

Eserin Adı: Kırşehir Halısı.

Halının Bulunduğu Yer: Ankara Vakıf Eserleri Müzesi.

Envanter Numarası: 2029 (37.623).

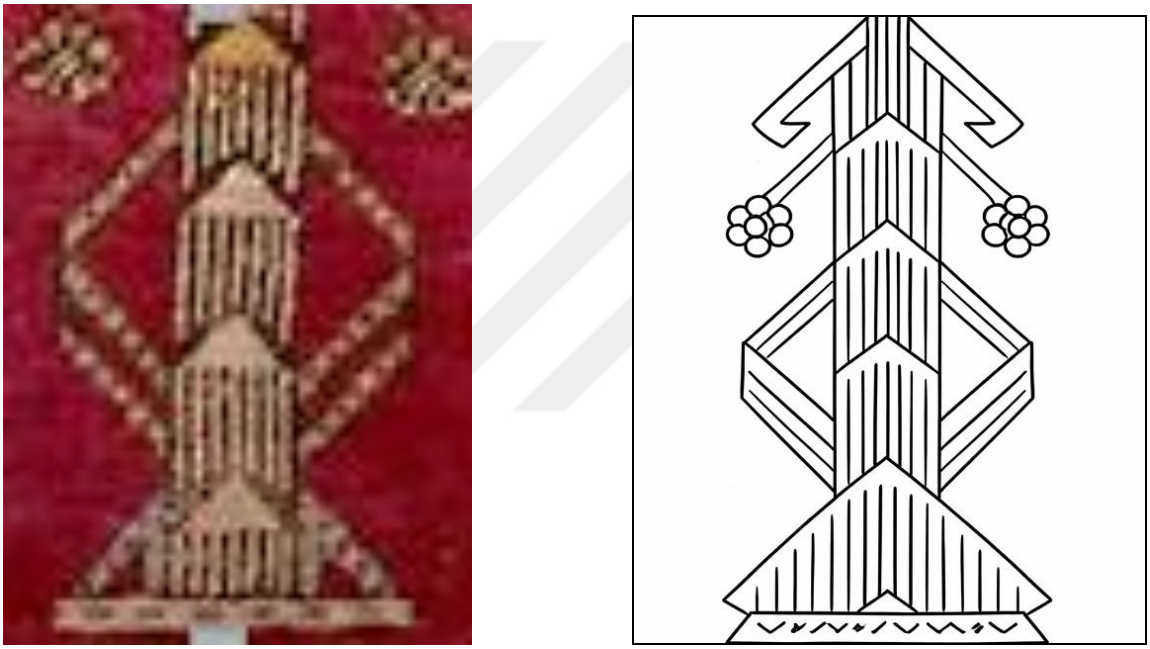
Yöresi: Kırşehir.

Tarihi: 19.yy.

Boyutları En x Boy: 158x97cm.

Geldiği Yer: Kastamonu Nasrullah Camii.

5.2.1. 2029 Envanter Numaralı Halı Seccadenin Motif Çözümlemeleri



Çizim 11. Resim 8' de bulunan sütun motifi (solda), motifin dijital çizimi(sağda).

Çizim 11'de yer alan motif, genellikle mihrabı çevreleyen ve onun iki yanında konumlandırılmış uzun sütunlar biçiminde tasvir edilmiştir. Bu sütunlar, arka arkaya devam eden bir düzen içerisinde işlenerek seccadenin kompozisyonuna mimari bir bütünlük kazandırmakta, böylece ibadet mekânını hatırlatan sembolik bir yapı oluşturmaktadır. kenar suyundan itibaren devam eden karşılıklı iki sütun, alınlık (sandık) kısmında kemerle birleşmektedir. Sütunların kenarları ise iki taraflı çiçek motifleriyle zenginleştirilmiştir.



Çizim 12. Resim 8'de halının bordüründe yer alan çiçek motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda).

Çizim 12'de yer alan halı örneği Kırşehir seccade halılarının kompozisyon ve motif düzenlemeleri açısından karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Bu tür halıların tasarım özellikleri incelendiğinde, kompozisyonun farklı genişliklerdeki düzenlenmiş bordürlerle çevrelendiği görülmektedir. Dar ve ince kuşaklara da yer verilerek görsel bütünlük pekiştirilmiştir. Zemin düzenlemelerinde genellikle tek yönlü veya çift mihraplı yerleşimler tercih edilmiş, mihrap kemerinin iki yanında oluşan üçgen boşluklar köşe alanlarını tanımlamıştır. Mihrap kısmının üst ve alt bölümlerinde dikdörtgen çerçeveler yer almakta, bu alanlar özellikle enli bordürlerde yoğun olarak işlenen stilize çiçek ve yaprak motifleriyle süslenmektedir. Bu düzenleme, hem dekoratif hem de simgesel anlatım açısından anlamlı bir kompozisyon sunmaktadır (Karaçay, 2023).



Çizim 13. Resim 8' de halının ortasında bulunan kandil motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda).

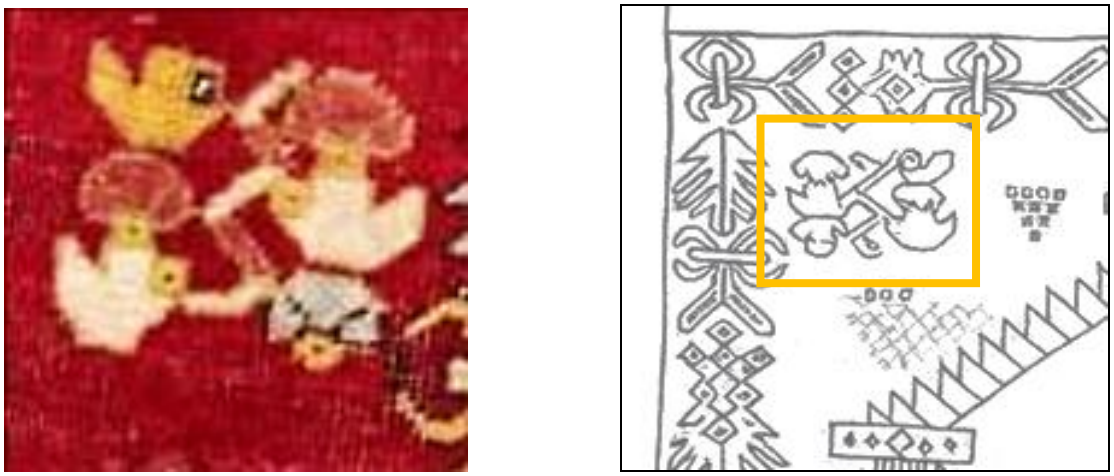
Kandil, İslam sanatında önemli bir motif olarak kabul edilmektedir. Müslümanlar, kandil motifini cami mihraplarında, mihraplı seccadelerde ve mezar taşlarında ya gerçekçi bir üslupla ya da sadeleştirilmiş biçimde sıkça kullanmışlardır. Bu çalışmada incelenen kandil, yalnızca ışık veren bir nesne olmasının ötesinde, Allah'ın nurunu ve manevi aydınlanmayı simgelemektedir. Kandil, fiziksel bir ışıktan ziyade, Kur'an'dan feyz alma, imanla aydınlanma ve manen olgunlaşma anlamlarını taşımaktadır.

Çizim 13'de yer alan halıda, kandil motifi bu sembolik anlamları yansıtacak şekilde yerleştirilmiştir. Kandil ve askısı kompozisyonun ortasında konumlanmakta olup, kandil yere oldukça yakın bir mesafede betimlenmiştir. S biçiminde kıvrılmış bir zincirle sarkıtılan kandil, hem görsel dengeyi sağlamış hem de dini sembolizmi vurgulamıştır.



Çizim 14. Resim 8'de halının mihrabında yer alan tarak ve fiyonk motifi (solda), motifin dijital çizimi (sağda).

Geç döneme ait bu halılarda, mihrap tasviri halı zemininde yer alan sütunlar ve bu sütunların taşıdığı testere dişi şeklindeki kemerlerden oluşmaktadır. Kemerlerin birleştiği noktada, fiyonk motifiyle kompozisyon tamamlanmaktadır (Karaçay, 2019). Bu yapısal düzenleme Çizim 14' te yer alan halı örneğinde de açıkça görülmektedir. Sütunların taşıdığı testere dişi formlu kemerlerin kesiştiği noktada, fiyonk motifini andıran bir öğe dikkat çekmektedir.



Çizim 15. Resim 8'de yer alan karanfil motifi (solda) motifin dijital çizimi (sağda).

Çizim 15'de bulunan halının her iki sütun kenarında, mihraba yakın konumlandırılmış stilize edilmiş karanfil motifleri yer almaktadır. Bu motifler, orijinal yapıları bozulmadan kompozisyona dâhil edilmiş ve estetik bütünlüğe katkı sağlamıştır.

Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde yer alan 2038 ve 2029 envanter numaralı halılara yönelik motif analizleri ve tanımlarının bilimsel geçerliliğini desteklemek amacıyla, alanında uzman iki kişi arafından motifler incelenmiş ve doğruluğu yönünde onaylanmıştır. Analiz sürecinde, konuya ilişkin çeşitli literatür araştırmaları yapılmış, akademik kaynaklardan yararlanılmış, ayrıca uzman görüşü alınarak motiflerin biçimsel, sembolik ve anlamsal özelliklerine yapılan yorumların güvenilir bilimsel temele dayandırılması sağlanmıştır.

5.3. Yorumlanan Motiflerin Takı Tasarımına Aktarılması



Çizim 16. Resim 8' de bulunan halının motifinden (solda), esinlenerek kara kalem tekniğiyle tasarlanan kolye (sağda).



Çizim 17. Çizim 16' da bulunan tasarım kolyenin renklendirilmiş hali.



Resim 9. Tasarım kolyenin bitmiş hali.

Ankara Vakıf Eserleri Müzesi envanterinde yer alan 2029 numaralı halı seccadede bulunan kandil motiflerindeki “S” biçimli çengel motifi, bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Resim 8’ de yer alan söz konusu motif, biçimsel özellikleri bakımından incelenmiş ve stilize edilerek çağdaş bir yorum kazanmıştır. Özgün yapısı korunarak üst kısmına bir çiçek motifi eklenen bu tasarım, günümüz estetik anlayışına uygun biçimde modern bir kolye formuna dönüştürülmüştür. Bu uygulama, geleneksel motiflerin çağdaş takı tasarımıyla yeniden yorumlanmasına yönelik örneklerden biri olarak

değerlendirilmektedir. Tasarım uygulamasında pirinç levha kullanılmış, parçalar kıl testere yardımıyla kesilip, kaynak yöntemiyle birleştirilerek Resim 9’ da görülen son formuna ulaştırılmıştır.



Çizim 18. Resim 7 'de bulunan halının motifinden (solda) esinlenerek kara kalem tekniğiyle tasarlanan kolye (sağda).

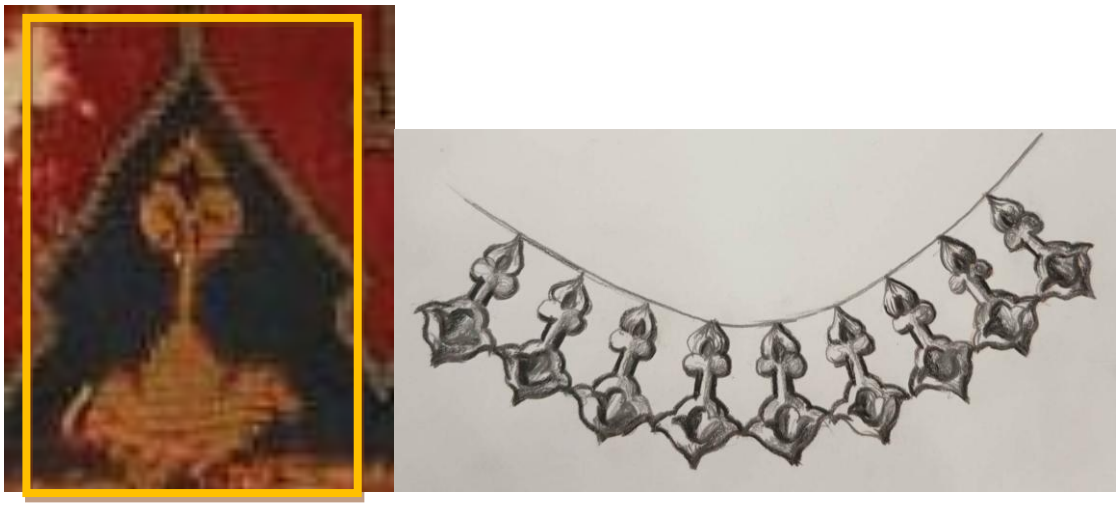


Çizim 19. Çizim 18' deki tasarım kolyenin boya kalemleriyle renklendirilmiş hali.



Resim 10. Tasarlanan kolyenin bitmiş hali.

Resim 7'de yer alan halıda bulunan çiçek kompozisyonu, bu çalışmanın tasarım sürecine temel oluşturmuştur. Halıda yer alan çiçek motifi, özgün yapısı korunarak ele alınmış, simetrik düzen yapısına bağlı kalınarak farklı boyutlardaki çiçek unsurlarının bir arada kullanılmasına özen gösterilmiştir. Takıda metal pirinç malzeme tercih edilmiş, motifin merkez bölümü ise "göverse" tekniğiyle estetik bir biçimde oluşturulmuştur. Bu yaklaşımı sonucunda, günümüz estetik anlayışına uygun modern bir kolye formu geliştirilmiştir. Çalışma geleneksel motiflerin çağdaş takı tasarımıyla yeniden yorumlanmasına yönelik özgün bir örnek teşkil etmektedir.



Çizim 20. Resim 7'de bulunan halının motifinden (solda) esinlenerek karakalem tekniğiyle tasarlanan kolye (sağda).



Çizim 21. Çizim 20' de bulunan tasarım kolyenin renklendirilmiş hali.



Resim 11. Tasarlanan kolyenin bitmiş hali.

Resim 7’de bulunan Uşak halısının merkezinde, kırmızı zemin üzerinde yer alan sekiz köşeli yıldız madalyonlar, bu çalışmanın tasarım sürecine ilham kaynağı olmuştur. Madalyon kolları içerisinde yer alan motif, özgün biçimi muhafaza edilerek ele alınmış, biçimsel sadelik ve çağdaş tasarım anlayışına uygunluk amacıyla belirli düzeyde stilzasyon uygulanarak sadeleştirilmiştir. Elde edilen bu stilize motif, tekrarlama (repetisyon) prensibiyle arka arkaya dizilerek bir bütünlük oluşturmuştur. Bu yaklaşım, geleneksel Türk halı motiflerinin biçimsel özelliklerinden yararlanarak modern takı tasarımına aktarılmasına yönelik özgün bir örnek teşkil etmekte, kültürel mirasın güncel tasarım anlayışıyla harmanlanmasını amaçlayan disiplinlerarası bir yönteme işaret etmektedir.



Çizim 22. Resim 7' de yer alan motiflerden (solda) esinlenerek karakalem tekniğiyle tasarlanan kolye (sağda).



Çizim 23. Çizim 22'deki tasarım kolyenin boya kalemleriyle renklendirilmiş hali.



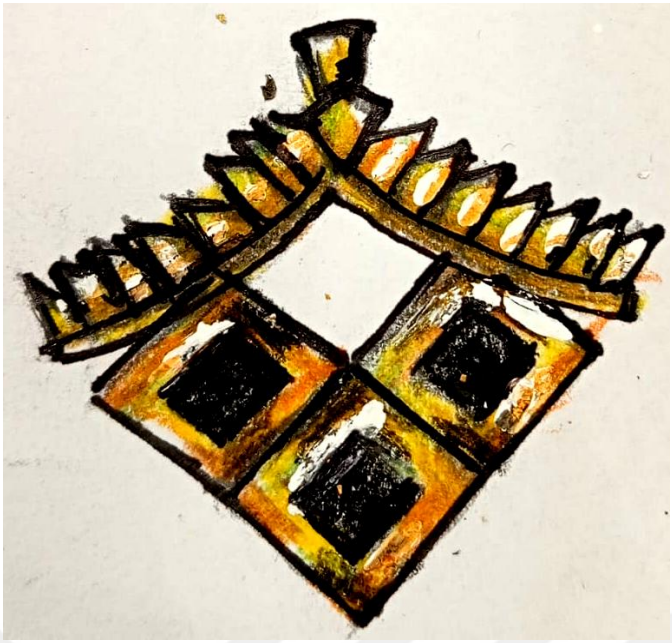
Resim 12. Tasarım kolyenin bitmiş hali.

Resim 7’de yer alan Uşak halısının merkezinde bulunan madalyonun sekiz kolundan biri, bu çalışmanın tasarım sürecine ilham kaynağı olmuştur. İlgili madalyon kol, özgün formu korunarak değerlendirilmiş, biçimsel yapısına müdahalede bulunulmaksızın,

kıl testere tekniği kullanılarak, iç bölümü ajur yöntemiyle kesilerek boşaltılmıştır. Elde edilen stilize motif tekrarlama prensibi doğrultusunda arka arkaya dizilerek bütünlüklü bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu yaklaşım, geleneksel Türk halı motiflerinin biçimsel özelliklerinden yararlanılarak modern takı tasarımına aktarılmasına yönelik özgün bir örnek teşkil etmekte, aynı zamanda kültürel mirasın güncel tasarım anlayışıyla harmanlanmasını hedefleyen disiplinlerarası bir yöntemi yansıtmaktadır.



Çizim 24. Resim 8'de bulunan iki motifin kullanılmasıyla oluşan tasarım kolyenin karakalem tekniğiyle çizilmiş hali.



Çizim 25. Çizim 24' de bulunan tasarım kolyenin boya kalemleriyle renklendirilmiş hali.



Resim 13. Tasarım kolyenin son hali.

Resim 8’de bulunan Kırşehir halı seccadesi incelenmiş, seccadenin kenar suyolu üzerindeki motif ile mihrabında bulunan testere dişi formunu andıran motif, biçimsel ve estetik açıdan değerlendirilmiştir. Söz konusu motifler, özgün karakteristik nitelikleri korunarak günümüz tasarım anlayışı doğrultusunda yeniden yorumlanmış ve bu doğrultuda

çağdaş bir takı tasarımı ortaya konulmuştur. Tasarım sürecinde, geleneksel motiflerin sembolik anlamları ve biçimsel özellikleri, modern tasarım ilkeleriyle bütünleştirilerek kültürel mirasın çağdaş bağlamda yeniden yaşatılması hedeflenmiştir. Bu yaklaşım, sürdürülebilir bir tasarım anlayışı çerçevesinde değerlendirilmiş, geleneksel sanat ögeleri, günümüz estetik değerleriyle uyumlu biçimde ele alınmıştır. Takı yapımında pirinç metal malzeme kullanılarak, kıl testere kesim tekniğiyle kesilip şekillenen tasarım, kaynak yöntemiyle birleştirilerek son haline kavuşturulmuştur.



Çizim 26. Resim 8'de yer alan iki motifin birleşmesiyle oluşan tasarım küpenin karakalem tekniği çizimi.



Çizim 27. Çizim 26' da bulunan tasarım küpenin boyalarla renklendirilmiş hali.



Resim 14. Tasarlanan küpenin son hali.

Bu çalışmada, Kırşehir yöresine ait ve Ankara Vakıf Eserleri Müzesi envanterinde 2029 numara ile kayıtlı halı örneği incelenmiştir. Resim 8'de yer alan halının mihrap kısmında bulunan S şeklinde çengel motifi, kompozisyonun merkezinde büyük ölçekte

kullanılarak tasarımın ana unsuru oluşturulmuştur. Ayrıca, halının kenar bordüründeki motifin üst kısmında bulunan C biçimindeki form seçilerek, tekrarlama (repetisyon) ilkesi doğrultusunda düzenlenmiş ve tasarımın bütünlük kazanması sağlanmıştır. Bu yaklaşımla, yöresel halı motiflerin biçimsel özelliklerinden yararlanılarak, geleneksel dokuma estetiğiyle uyumlu ve özgün nitelikler taşıyan çağdaş bir tasarım kompozisyonu oluşturulmuştur.



Çizim 28. Resim 8' de yer alan motiften (solda) esinlenerek oluşturulan tasarım küpenin karakalem tekniğiyle tasarlanmış hali (sağda).



Çizim 29. Çizim 28'de yer alan tasarımın boya kalemleriyle renklendirilmiş hali.



Resim 15. Tasarım küpenin son hali.

Resim 8’de yer alan halının bordüründeki motif incelenmiştir. İlgili motifin özgün formu temel alınarak, kompozisyonun belirli bir bölümü seçilmiş, sadeleştirilip stilize edilmiştir. Elde edilen bu yeni tasarım, çağdaş takı tasarımı anlayışı doğrultusunda yeniden yorumlanmış ve modern estetik değerlere uygun bir takı formuna dönüştürülmüştür. Bu süreçte, geleneksel motiflerin biçimsel mirası korunarak, çağdaş tasarım anlayışıyla bütünleştirilmiştir. Son aşamada, motif pirinç metal levhaya aktarılıp, kıl testereyle kesilip kaynak yöntemiyle birleştirilerek son formuna ulaştırılmıştır.

6. SONUÇ ve TARTIŞMA

Bu çalışmada, Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde yer alan 2038 ve 2029 envanter numaralı iki halının motifleri biçimsel özellikleri açısından incelenmiş, bu motiflerin çağdaş tasarım bağlamında yeniden yorumlanma potansiyeli tartışılmıştır. Yapılan analizler, söz konusu halı motiflerinin özgün yapılarının korunarak stilize edilebildiğini ve güncel takı tasarımına başarılı bir şekilde entegre edilebildiğini ortaya koymaktadır.

Anadolu'nun farklı yörelerine ait bu iki halının motiflerinin bir araya getirilerek yeni tasarım kurgularının oluşturulması, kültürel mirasın modern tasarım anlayışıyla bütünleştiğini göstermektedir. Geleneksel el sanatlarının çağdaş tasarım dünyasında yeniden anlam kazanması, kültürel sürekliliğin tasarımsal dönüşüm yoluyla sürdürülebileceğini göstermektedir. Bu noktada, motiflerin, takıya dönüştürülmesi süreci yalnızca biçimsel bir aktarımdan değil, aynı zamanda kültürel, sembolik ve duygusal bir yeniden üretim süreci olarak değerlendirilmelidir. Bu durum, geleneksel motiflerin günümüz tasarım anlayışı içerisinde sürdürülebilir bir ifade aracına dönüşebildiğini göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Dolayısıyla uluslararası ve yerel sanatçıların geleneksel halı ve kilim motiflerini farklı sanat disiplinlerinde yeniden yorumlayarak kullanmaları da bu dönüşümün çok yönlülüğünü gözler önüne sermektedir.

Bu bağlamda Can (2023) göçebe yaşam biçiminin gereği olarak taşınabilirliği yüksek dokumaları Yörük kültüründe temel eşya grubunu oluşturduğunu vurgulayarak, yok olmaya yüz tutmuş bu kültürel mirası görünür kılmada en etkili anlatım aracının söz konusu dokumalar olduğunu ifade etmektedir. 2018 yılında gerçekleştirdiği kişisel sergisinde yer alan çalışmalarının büyük bölümünü bu malzemelerle üretirken, sergiyle aynı adı taşıyan ve kişisel belleğinde özel bir yere sahip olan "Evvel Zaman İşi" adlı yapıtında kültürel süreklilik ve hatırlama olgusunu öne çıkarmaktadır. Benzer biçimde Can'ın halıları beton bloklar arasına sıkıştırarak kültürel belleğin aşınma ve yok oluş süreçlerine göndermede bulunduğu çalışmaları, halının estetik değerinin ötesinde toplumsal ve belgesel bir işlev üstlenebildiğini ortaya koymaktadır.

Günümüzde halı-kilim motiflerinin çağdaş tasarım anlayışı içerişinde nasıl yeniden yorumlanabileceğine ilişkin çok sayıda araştırma bulunmaktadır. Motiflerin kullanımındaki bir diğer uygulanma alanı mobilya süsleme sanatıdır. Bu bağlamda Dizel ve Özkaya (2019), seçili kilim motiflerini kakmacılık tekniği ile ahşap yüzeylere uygulanması konusunda bir çalışma yürütmüş ve bu yöntemle özgün Türk mobilya tasarımlarının geliştirilebileceğini ortaya koymuştur. Söz konusu çalışmada kakma tekniği, taş, ahşap ya da benzeri yüzeyin belirli bölümleri oyularak bu boşluklara daha değerli malzemeden kesilen parçaların yerleştirilmesi yoluyla yapılmıştır(Dizel ve Özkaya,2019, s. 263).

Bir diğer sanatçı Doğan (2019) hiperrealistik seramik çalışmalarıyla öne çıkmaktadır. Sanatçı, bir çalışmasında halı motif seramik yüzeylere aktararak bu motifleri çağdaş bir yorumla ele almıştır. Doğan, halı motiflerini kullandığı seramik çalışmalarında kâğıt katkılı çamur tercih etmiş, serbest el ile şekillendirdiği heybe formu üzerinde kumaş dokusunu başarıyla yansıtmıştır. Üç boyutlu form üzerine Anadolu kilim motiflerinden seçilen desenler sıraltı boyalarla renklendirilmiş ve fırınlanarak tamamlanmıştır.

Bu çalışmada ortaya konan takı tasarımları da tıpkı seramik, mobilya veya güncel sanatta olduğu gibi, kültürel mirasın yeni bir malzeme ve teknikle (kuyumculuk) güncellenmesi çabasıdır. Ancak bu çalışma, motifleri "mekân" ölçeğinden "beden" ölçeğine (takı) taşıması bakımından diğer disiplinlerden ayrılmaktadır. Anadolu'nun farklı yörelerine ait motiflerin bir araya getirilerek giyilebilir formlara dönüştürülmesi, kültürel mirasın gündelik yaşamın içine dahil edilmesine olanak sağlamıştır. Elde edilen bulgular, kültürel kökenli motiflerin çağdaş tasarım alanlarında sürdürülebilir, yaratıcı ve anlamlı biçimlerde değerlendirilebileceğini göstermektedir.

Bu araştırma, müze koleksiyonlarında yer alan geleneksel halı motiflerinin çağdaş takı tasarımına aktarılabileceğini ortaya koyarak, geleneksel sanat ile güncel tasarım anlayışı arasındaki ilişkiye somut bir örnek sunmaktadır. İncelenen motiflerin biçimsel ve sembolik özellikleri korunarak yeniden yorumlanması, kültürel mirasın yalnızca korunabilir değil, aynı zamanda dönüştürülebilir ve sürdürülebilir bir tasarım kaynağı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda çalışma, müze koleksiyonlarının yalnızca sergilenen nesneler değil, aynı zamanda çağdaş tasarım üretimlerine ilham veren dinamik kaynaklar olarak değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır.

7. ÖNERİLER

Geleneksel halı motiflerinin, tasarım disiplinleri içerisinde çağdaş estetik anlayışına uygun biçimde değerlendirilmesi, kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından önemli olanaklar sunmaktadır. Tasarım sürecinde motiflerin özgün biçimsel ve simgesel nitelikleri korunarak, dengeli ve sadeleştirilmiş çağdaş kompozisyonlar oluşturulması önerilmektedir.

Bu bağlamda, Anadolu'nun zengin kültürel mirasını yansıtan halı ve kilim motiflerinin; takı, tekstil, seramik, grafik tasarım, cam sanatı ve benzeri farklı tasarım alanlarında yeniden yorumlanarak kullanılması, geleneksel değerlerin estetik açıdan güncel tasarım diliyle bütünleştirilmesine katkı sağlayacaktır.

Araştırma kapsamında elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki öneriler geliştirilebilir:

- Kültürel semboller, çağdaş tasarım anlayışı doğrultusunda yeniden yorumlanarak güncel tasarım ürünlerinde kullanılabilir; bu sayede hem maddi hem de manevi kültürel mirasın sürekliliği desteklenebilir.
- El sanatları, sanat eğitimi ve tasarım alanları arasında kurulacak disiplinlerarası yaklaşımlar, kültürel üretimin çeşitlenmesine ve zenginleşmesine katkı sağlayacaktır.
- Müze koleksiyonlarında yer alan diğer geleneksel sanat eserleri, benzer yöntemlerle analiz edilerek çağdaş tasarım uygulamalarına dönüştürülebilir.
- Takı tasarımcıları, halı, kilim, seramik ve çini gibi geleneksel sanat dallarına ait motiflerden yararlanarak kültürel temalı özgün koleksiyonlar geliştirebilirler.
- Kültürel mirasın korunması ve aktarılması süreci, yalnızca akademik çalışmalarla sınırlı kalmamalı; kamu farkındalığı, yerel yönetimler ve sanat endüstrisi arasındaki iş birlikleriyle desteklenmelidir.
- Bu tür tasarım temelli çalışmalar, yerel kültürel kimliğin ulusal ve uluslararası sanat platformlarında temsil edilmesine katkı sağlayacaktır.

Sonuç olarak, bu tez çalışması, halı motiflerinin çağdaş takı tasarımında kullanımı aracılığıyla gelenek ile günümüz arasında estetik ve kültürel bir bağ kurmuş, Türk el sanatlarının yeniden yorumlanmasına yönelik yaratıcı ve sürdürülebilir bir yaklaşım ortaya koymuştur.

8. KAYNAKLAR

Ahani, L., Vande Shoari, A., & Yaghoobzade, A. (2016). The study of lyric poetry in Qajar pictorial carpets (Case study: stories of Bahram Gūr). *Jelve Honar (Glory of Art), 7*(2), 65–78.

Akça, S. (2017). Kültürel miras yönetimi: İstanbul Tarihi Yarımada örneği değerlendirme ve öneriler. *İdealkent Dergisi*, *8*(22), 577–596.

Akengin, G., Büyükyazıcı, M. ve Demir, T. (2021). Midyat telkâri ustaları. Turkish Academic Research Review, 6(2), 752-771.

Aksoy, E. (2020). Avrupalı ressamların tablolarında resmedilen Transilvanya halıları olarak adlandırılan Batı Anadolu halıları. *Sanat ve Tasarım Dergisi, (26),* 211–235.

Alkan, F. (2008). *Dünya halı pazarları ve Türkiye'nin durum tespiti*. İstanbul Tekstil ve Konfeksiyon İhracatçı Birlikleri (İTKİB), Ar-Ge ve Mevzuat Şubesi.

Allak, F. (2022). Anadolu'daki kilim motiflerinin gümüş telkâri alanına uygulanması: Mardin Olgunlaşma Enstitüsü örneği. *International Journal of Mardin Studies*, *3*(1), 55–72.

Alp, K. Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya kültürel sembollere giriş*. Eflatun Yayınevi.

Arlı, M. (1989). *Beypazarı'nda telkâri üzerinde bir araştırma*. Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları.

Aslan, P. Ş. (2011). Çağdaş seramik sanatında gündelik nesneler. *5. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiri Kitabı*.

Aslanapa, O. (1987). Türk halı sanatı. *Erdem, 3*(7), 99–110.

Aslanapa, O. (1997). Türk halı sanatının tarihî gelişmesi. https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.98

Aslanapa, O. (1999). 17. yüzyılda Türk halı sanatının gelişmesi. *Erdem, 10*(28), 23–26.

Atalay, B. (1967). *Türk Halıcılığı ve Uşak Halılar.* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Atiş Özhekim, D. (2009). Özel koleksiyondaki bir halının kaynağı hakkında araştırma. *Erdem*, (*53),* 43–54.

Ayata, E. N. (2015). 20. yüzyılda sanatsal takının gelişim sürecinde heykel sanatının etkisi. *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, (14),* 91–99.

Aypek Arslan, A. (2021). Kimlik, kültür etkileşiminde tasarım. *D-Sanat,* (1), 63-70.

Aydın, H. (2022). Anadolu dokuma kültürünün tarihsel süreci ve motif zenginliği. *Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, *5*(2), 57–74.

Aydın, N. (2018). Nitel Araştırma Yöntemleri: Etnoloji. *Uluslararası Beşeri ve Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi, (2),* 60–71.

Aytaç, A. (2016). Selçukludan günümüze Konya'da halıcılık örneğinde bir Selçuklu halısında renk analizi. *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, (*5)*, 227–238.

Aytaç, Ç. (1982). *El dokumacılığı*. Milli Eğitim Basımevi.

Bağcıvan, H. A. ve Erkan, M. U. (2018). İkon tasarımının gelişim süreci ve arayüz tasarımlarına etkileri. *Sosyal Bilimler Dergisi,* (*31),* 272-279.

Balcı, N. (2012). Türk halı sanatında mitolojik kaynaklı bazı motifler. *Arış*, (*8),* 47–48.

Balkanal, Z. (2019). Türk kültürünün değer yargılarını yansıtan kilim motiflerine tasarım açısından alternatif bir yaklaşım. https://doi.org/10.30794/Pausbed.450535

Balkanal, Z. (2021). Osmanlı'dan gelen kültür mirasımız geleneksel Türk sanatları. *Folklor Akademi Dergisi*, *4*(2), 218–226.

Baltacı, A. (2019). Nitel araştırma süreci: Nitel bir araştırma nasıl yapılır*? Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 5(2), 368-388.

Banwal, A. B. (2005). *Sectoral study on handicrafts with emphasis on carpet weaving*. Kas–Kabul Office.

Bayazit, N. (2004). Investigating design: A review of forty years of design research. *Design Issues*, *20*(1), 16-29.

Baydemir, E. (2022). Azerbaycan'ın çağdaş sanatçısı Faig Ahmed'in sanat anlayışı ve eserlerinin dokuma sanatındaki yeri. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, *9*(3), 726–747.

Benli, H. (2012). Türk halılarında kullanılan kök boya ve cehri ile boyanmış yün ipliklerin haslıklarının iyileştirilmesi. *Arış Dergisi*, (*7),* 18–25.

Bereketli, E. (2016). Geleneksel sanatlar, yeniden. *ArtfulLiving.* https://artfulliving.com.tr/sanat/geleneksel-sanatlar-yeniden-i-6933, 14 Şubat 2024.

Bozkurt, S. (2020). Geleneksel Türk halı sanatında kullanılan motiflerin anlamları. https://doi.org/10.19145/E-Gifder.641272

Bunyatov, T. (1988). Rodina drevnego tkaçestva. In *İskusstvo vostoçnıh kovrov* (ss. 89–93). Baku.

Büyükyazıcı, M. E. (2008). *Trabzon ilinde altın ve gümüş işlemeciliği* [Doktora tezi. Ankara Üniversitesi].

Can, M. (2013). Geleneksel Türk el sanatlarının turizme ve ekonomiye katkısı. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, (5),* 259–266.

Can, R. (2023). 21. Yüzyıl Çağdaş Türk sanatında bir ifade aracı olarak halı ve kilim. *Sanat ve Tasarım Dergisi (31),* 239-260.

Cross, N. (1999). Design research: A disciplined conversation. Design Issues, 15(2), 5

10.

Çelik, H. (2014). *Eski Çağ'da Anadolu'da dokuma* [Yüksek lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi].

Çeliker, D. (2011). *Göller Bölgesi'nde yorgancılık sanatı* [Yüksek lisans tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi].

Çevik, M. (1999). Hayat ağacı motifinin sembolik anlamı ve tarihsel gelişimi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, (11),* 331–345.

Çoban, Z., Kınacı, F.ve Mütiş, Z. (2025). Mersin Olgunlaşma Enstitüsünde yer alan ürünlerde "eli belinde" motifinin gelenekten geleceğe yolculuğu. *UFÜ Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, (2),* 32–48. https://doi.org/10.29329/ufusobed.2025.1337.3

Demiral, B. (2021). Kitap kapaklarında yer alan kirkitli dokumalar ve motifler. *Arış Halı Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, 68–87.

Demirarslan, D. (2006). *İç mimarlık öğrencileri için iç mekân tasarımına giriş* (1. Baskı). Kocaeli Üniversitesi Yayınları.

Demirarslan, D. (2011). *Tarih öncesi dönem ve antik çağ uygarlıklarında mekân ve mobilya tasarımı*. KOÜ Yayınları.

Demirarslan D, Demirarslan O. (2020). *Tasarım ve tasarım süreci* (1. Baskı). Ankara, İksad Yayınevi, 1-113.

Demirbağ, İ. B. (1996). *Türk geleneksel giyiminde takı ve aksesuar* [Sanatta yeterlik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi].

Deniz, B. (1984). Kırşehir halıları. *Sanat Tarihi Dergisi, 3*(3), 25–81.

Deniz, B. (1987). Mucur halıları. *Bilim Birlik Başarı, (48),* 20–24.

Deniz, B. (1998). Anadolu Türk dokumalarında ejder motifi. *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri* içinde (ss. 102–108). Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Deniz, B. (1999). Osmanlı dönemi halıları. *Osmanlı Ansiklopedisi* (Cilt 11, ss. 381-394) içinde. Yeni Türkiye Yayınları.

Deniz, B. (2000). *Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygıları*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Deniz, B. (2005). Anadolu Türk halı sanatının kaynakları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 79–103.

Deniz, B. (2007). Azerbaycan ve Anadolu-Türk halılarının benzer özellikleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *(18)*, 17–61.

Deniz, B. (2010). Anadolu Türk halı ve düz dokuma yaygılarında bazı motiflerin isimlendirilmesi. https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27652/291410

Dinç, A. ve Çakır, R. (2010). Türkmenlerde kuyumculuk sanatının ve takıların tarihî gelişimi ve Türkmen kadını. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi /Journal of Turkish World Studies*, *10*(1), 23–34.

Dizel, T. ve Özkaya, K. (2019). Geleneksel Türk motiflerinin mobilya süslemeciliğindeki uygulama örnekleri. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 261-279. https://doi.org/10.30794/pausbed.441816

Doğan, F. (2019*). Hiperrealizmin seramik sanatına yansımaları* [Yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi].

Dölen, E. (1992). *Tekstil tarihi: Dünyada ve Türkiye'de tekstil teknolojisi ve sanayinin tarihsel gelişimi*. Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.

Ekinci, E. (2020). Kilim dokuma geleneğinin takı sanatında yorumlanması üzerine bir çalışma. *Folklor Akademi Dergisi*, *3*(4), 144–158.

Eltaf, H. (2021). *Afganistan halı ve kilim dokumacılığı sektör analizi: Herat ili örneği* [Yüksek lisans tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi]. https://www.proquest.com/docview/2559453904?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses, Erişim Tarihi: 16 Mart 2024.

Emese, P. (2007). *Ottoman Turkish carpets*. Museum of Applied Arts.

Er, B. ve Hünerel Sarıkaya, Z. (2012). Bir iletişim aracı olarak el sanatları. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 1*(1), 169–177.

Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Erdmann, K. (1957). *15. Asır Türk halısı* (H. Taner, Çev.). Eti Fakültesi Yayınları.

Erdoğan, S. (2021). Kırşehir yöresi dokumacılık terimleri. *Türklük Bilimi Araştırmaları, (50)*, 69–93.

Erginsoy, Ü. (1978). *İslam maden sanatının gelişmesi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ergün, B. (2022). Kuyumculukta döküm tekniği ile yapılan ürünün üretim aşamaları. *Erciyes Akademi*, 1149–1155.

Fendoğlu, O. (2021). Kuyumculuk ve takı tasarımında sanatın önemi. *Sanat ve İnsan*, 419–429.

Frayling, C. (1993). Research in Art and Design. Royal College of Art Research Paper, 1(1), 1-5.

Gadanaz, M. (2007). Balıkesir Yüncü Yörükleri havsız kirkitle dokumaları. *Uluslararası Türk El Dokumaları Kongresi* bildirileri içinde (ss. 44–50).

Genç, M. (2019). Tarihsel süreçte takı tasarımında kullanılan malzemelerin değişimi. *Uluslararası Disiplinler arası ve Kültürlerarası Sanat, 4*(9), 167–178.

Genç, M. ve Öztürk, G. (2024). *Dokuma araştırmaları – I.* Paradigma Akademi Yayınları. https://www.paradigmaakademiyayinlari.com/kitap/dokuma-arastirmalari-1, Erişim Tarihi: 02 Eylül 2024.

Golubkina, T. (1988). Arkeologiya i kovrovıy omament Azerbaydjana. In *İskusstvo vostoçmh kovrov* (ss. 97–104). Baku.

Görüney, S. A. (2010). Osmanlı saray dokumacılığının şaheseri. *Sanat Dergisi, 7*, 17–23.

Güney, H. (2022). Tombak, savat mine kuyumculuk: Takı tasarımı süsleme tekniklerinin kimya ile ilişkisi. *Kalemişi-Türk Sanatları Dergisi*, *10*(20), 66-78.

Güneydoğu Anadolu Halı İhracatçıları Birliği. (2011). *Türkiye dokuma makine halıcılık sektörü: Envanter, projeksiyon ve analiz*. Güneydoğu Anadolu Halı İhracatçıları Birliği.

Hoffman, K. S. (2016). An ecstatic collapse: A re-thinking of Faig Ahmed's carpet series [Doctoral Dissertation]. The Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin

İleri, B. ve Adanır Özkavruk, E. (2013). Oryantalist resimlerde Türk halıları. *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 71–80.

Kahvecioğlu Sarı, H. (2017). El halı dokuyucularının kullandıkları ekipmanlar ve dokuma kaynaklı bedensel rahatsızlıklar. *Mühendislik Bilimleri ve Tasarım Dergisi, (5),* 301–308.

Kalebek, N., Avcıoğlu, N., Vuruşkan, D. ve Çoruh, E. (2014). Türk halıcılığının tarihçesi. *Tekstil Teknolojileri Elektronik Dergisi*, 52–61.

Kamiloğlu, İ. E. (2009). *Mardin ili gümüş işlemeciliği ve yörede yapılan ürünlerin bazı özellikleri* [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi].

Kaplanoğlu, V., Kavşut, V., Gündüz, E. ve Başaran, A. (2022). Telkâri ve kilim dokuma sanatının birlikteliğinden oluşan telkâri-kilim takı koleksiyonu. *Folklor Akademi Dergisi, 5*(2), 231–249.

Karaçağ, A. (2011). Karapınar (Konya) yöresi göbekli halıları. *Arış Dergisi, (5),* 72–87.

Karaçay, Ç. (2015). Kırşehir manzaralı halılar üzerine bir inceleme. *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *1*(2), 141–155.

Karaçay, Ç. (2019). 20. yüzyıla ait bir grup Gördes halısının motif özellikleri. *Arış Dergisi, (14),* 52–64.

Karaçay, Ç. (2023). Ankara Etnografya Müzesi koleksiyonundaki Kırşehir seccade halıları. *Arış Dergisi, (23),* 21–44.

Karoğlu, A. ve Kara, S. (2014). Estetik bir obje olarak takı. *İdil Dergisi,* 3 (13), 69–79.

Kaya, M. A. (2012). *Türkiye tarihi ve uygarlıkları I: Türkiye'nin eski tarihi ve uygarlıkları*. İlya Yayınevi.

KCEC. (2018). Export of Afghan Carpet and Rugs https://www.kcec.af/afghan-carpets

Kerimov, L. (1983). *Azerbaycan halıları*. Bakü: Azerbaycan Devlet Yayınları.

Keten, M. (2023). *Modern sanat akımlarının takı tasarımına etkileri*. Ulakbilge, *11*(90).

Koyuncu Okca, A. ve Genç, M. (2015). Anadolu halı ve kilimlerinde renk. *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi, 2*(4).

Kökkılıç, Ö. (2010). *Anadolu medeniyetlerinde takının kullanılması* [Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi].

Kunukçu, E. (2021). Behrâm-ı Gûr. TDV İslâm Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/behram-i-gur., Erişim: 23 Mart 2025.

Lewin, S. G. (1994). *One of a kind: American Art jewellery today*. Harry N. Abrams.

Mandacı, E. (2016). Asur Ticaret Kolonileri Çağı ve Hititler Devri'nde Anadolu'da kuyumculuk. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 5*(8), 3193–3213.

Marmara, T. ve Sevim, S. S. (2020). Selçuklu halı motiflerinin çağdaş Türk seramik sanatında kullanımı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 13*(31), 1175–1192.

Martin, Ö. S. (2022). *Giyim kuşam ve çıplaklık: Tarihöncesi çağlarda Yakındoğu'da giyim kültürü*. Sakin Kitap.

Mehmethanova, M. M. A. (1998). Azerbaycan'da halıcılık sanatının gelişimi. *Arış Dergisi, (4),* 78–82.

Moshkova, V. G. (1980). Tribal göl in Turkoman carpets. In R. Pinner & M. Franses (Eds), *Turkoman Studies I: Aspects of the Weaving and Decorative Arts of Central Asia*. Oguz Press.

Mülayim, S. (1998). Tanımsız figürlerin ikonografisi. İçinde. *Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri*. Kayseri.

Narşap, M. (2024). Bozkır kültür tarihi araştırmalarında Pazırık kurganları. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 8*(1), 71–88.

Nişancı, F. T. A. (2018). Türk halı sanatında hayvan figürlü halıların tahlili [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi].

Oyman, N. R. (2017). Takı sanatında iğneli dokumalar. *İdil Dergisi,* 6 (31), 1019-1044.

Öner, İ. (2020). *Takı sanatında çağdaş yaklaşımlar* [Yüksek lisans tezi, Yakın Doğu Üniversitesi].

Öngen, A. ve Atiş, K. D. (2022). Anadolu Selçuklu halı tasarımında zemin-şekil ilişkisi. *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, *5* (Özel Sayı 3), 1–16.

Özçelik, N. (2009). *İlkçağ tarihi ve uygarlığı*. Nobel Yayın Dağıtım.

Özdinç, Ö. (2016). Halı ve motif. *Sosyal Bilimler Dergisi*, *6*, 524–528.

Özkan, Ş. (2011). *Sanatsal dokumalarda geleneksel dokuma tekniklerinin kullanımı* [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Üniversitesi].

Özkartal, M. (2012). Türk destanlarında geçen halı anlatımları, halılardaki hayvan motifleri ve renklerinin dili. *Arış Dergisi, 8*, 92–101.

Özkavruk, E. ve İleri, B. (2012). Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde bulunan bir grup etütlük madalyonlu Uşak halısının incelenmesi. *Arış Dergisi, 7*, 86–101.

Özkendirci, B. (2016). Geleceğin zemin tekstillerini tasarlamak. *İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *1*(1).

Özmenli, M. (2017). Ortaçağ Türk dünyasında halı. *MAEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9*(20), 338–351.

Öznur, Ö. (2016). Halı ve motif. *Sosyal Bilimler Dergisi, 3*(6).

Özsan, M. (2020). Ajur tekniğinin kullanım alanları. *The Journal of International Social Research, 13*(72), 814–826.

Özsoy, H. N. (2021). Geleneksel sanatlarda kullanılan stilize çiçek motiflerinin tarihçesi, [Sanatta yeterlik tezi]. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.

Öztekin, O. A. (2014). *Müze kavramı ve müze yapılarının iç mekânlarının incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi].

Öztürk, B. (2016). Tezgâhtan saraya: Osmanlı saray halıları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,* 16, 121–127.

Öztürk, B. (2020). Cumhuriyet Türkiye'si halıcılığı–I. *Arış: Halı Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi*, 17, 44–61.

Öztürk, Ö. B. (2007). *İmgesel aritmetik yöntemiyle mekân tasarımı ve bir tasarım örneği* [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi].

Pala, Z. (2016*). Konya Etnografya Müzesi ve Mevlana Müzesi'nde bulunan Kırşehir halıları* [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi].

Papanek, V. (1978). *Design for the real world: Human ecology and social change*. Granada Publishing.

Parlak, Y. (2021). Kuyumculukta Erzurum işi kesme ajur teknikleri. *Kalemişi*, *9*(18), 75–88.

Paşayeva, V. (2003). Azerbaycan halı sanatı tarihine bir bakış. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 11, 77–94.

Perdahcı N., (2011). XVI-XVIII. Yüzyıl Avrupa Resim Sanatı'nda Uşak Halıları. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 13(1), 275-291.

Perdahcı, N., (2010). Rönesans Resim Sanatında Lorenzo Lotto ve Uşak Halıları, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 12(2), 311.

Salt, A. (2006). *Neo-spiritüalist yaklaşımlarla ezoterik bilgilerin ışığında semboller*. Ruh ve Madde Yayıncılık ve Sağlık Hizmetleri A.Ş.

Schön, D. (1983). The reflective practitioner: how professionals think in action. Basic Books.

Selçuk, K. (2015). Nahcıvan Devlet Halı Müzesi'nde Sergilenen ve Azerbaycan Halılarının Bir Grubunu Oluşturan Tebriz Halıları. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* (32), 39-54.

Sevim, K. ve Canay, A. (2013). Anadolu'da üretilen kilim motiflerinden bukağı motifi. https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1354739839.pdf, Erişim Tarihi: 06 Mayıs 2024.

Sezer, H. İ. (2010). Bugünden düne ve yarına bir yolculuk: Ankara Vakıf Eserleri Müzesi. *Vakıflar Dergisi*, *34*, 241–246.

Soğancı, Ö. İ. (2019). Savaş temalı Afgan halıları: Yün, ilmik, sekizgen çiçekler ve mühimmat. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*, *2*(2), 26–39.

Soysaldı, A. (2020). Türk-İslam hayat tarzında halıların yeri ve önemi. A. Soysaldı (Ed.), *Cumhuriyet dönemi Türk halıcılığı* (Cilt 1, ss. 217–246) içinde. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Sürmeli, K. (2014). Konya Selçuklu halı motiflerinin ekslibrislerde yorumlanması. *Tarih Okulu Dergisi*, 7(17), 359–374.

Şaman, N. ve Duru, M. N. (2013). İnsanın varoluşundan Demir Çağına kadar takı ve takının kalitesi. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, *31*, 51–64.

Şaman, N. ve Duru, M. N. (2015). Yirminci yüzyıldan günümüze takı. *ABMYO Dergisi*, *40*, 95–112.

Tatar, M. ve Harmanci, A. (2025). Türk halılarında kültür-üretim-renk ilişkisi bağlamında renklerin sembolik kullanımı. *Art Vision*, *31*(54), 103-112.

Taylan, F. N. (2013). *Uşak halı motiflerinin seramik yüzeylerde uygulanabilirliği* [Yüksek lisans tezi, Uşak Üniversitesi].

Tezcan, H. (1993). Atlaslar atlası: Pamuklu, yün ve ipek kumaş koleksiyonu. 1. Baskı. Yapı Kredi Yayınları. ISBN:975-363-252-5.

Ticaret Bakanlığı İhracat Genel Müdürlüğü. (2020). Halı sektör raporu. https://ticaret.gov.tr, Erişim Tarihi: 22 Aralık 2024.

Toker, G. (2017). Ortaçağ halılarında üretim, desen analizi ışığında kadın ve tek boynuzlu at duvar halıları. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art,* 2(2), 55–72.

Tunçer, M. (2017). Dünden bugüne kültürel miras ve koruma. Gazi Kitapevi, Ankara.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2022). Güncel Türkçe sözlük. https://sozluk.gov.tr/, Erişim Tarihi: 20 Ocak 2024.

Türkiye Diyanet Vakfı. (2018). TDV İslâm Ansiklopedisi (Dijital sürüm). https://islamansiklopedisi.org.tr, Erişim Tarihi: 11 Nisan 2024.

Türkiye Ticaret Odaları, Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği. (1959). *Kırşehir vilayetinde halıcılık, kilimcilik, yapağı ve tiftik*. Türkiye Ticaret Odaları, Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği Yayınları.

Türkmen, N. F. (2018). Türk ölü gömme geleneklerinde dokumanın önemi. *Journal of Turkish Studies*, 13(10), 657–668.

Türktaş, Z. (2011). Anadolu'da hasır dokuma ve sepet kullanımına ilişkin eski bir örnek: Çatalhöyük (ve günümüzde görülen uzantıları). *Akdeniz Sanat*, 4(7), 28-36.

Tütüncüler, Ö. (2006). Çorum-Resuloğlu Eski Tunç Çağı mezarlığında kumaş kullanımına ilişkin yeni bulgular. *Anadolu*, 30, 137–148.

Uğurlu, A. (1985). Antik Çağ Anadolu dokuma sanatı. *İlgi Dergisi*, 19(43), 11–17.

Wikipedia. (2025). *Pazırık halısı*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Pazırık_halısı. Erişim Tarihi: 8 Mayıs 2025.

Yağan, Y. (1978). *Türk dokumacılığı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yalval, Ç. (2009). Anadolu'da takı sanatı ve kuyumculuk. İçinde. *I. Uluslararası Katılımlı Mücevher Takı Tasarımı ve Eğitimi Sempozyumu*, Aydın–Karacasu.

Yayman, S. (2024). Uşak halısı ve kilimi örnekleminde ipliğin desene dönüşümü. https://www.folkloredebiyat.org/DergiTamDetay.aspx?ID=2717, Erişim Tarihi: 5 Şubat 2025.

Yeşilmen, N. (2018). *Takının tarihsel gelişim süreci ve 21. yüzyılda takı anlayışı: Seramik-metal kili ile çağdaş takı yorumlamaları* [Sanatta yeterlik tezi]. Anadolu Üniversitesi.

Yeşilmen, N. (2025). Sanatsal bağlamda takılar ve günümüz takı haftaları. *ART/icle: Sanat ve Tasarım Dergisi, 5*(1), 171-186.

Yetkin, Ş. (1991). *Türk halı sanatı* (2. baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yıldırım, M. (2004). Dünya müzelerindeki Azerbaycan halılarından bazı örnekler. *Necmettin Erbakan İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18, 91–113.

Yılmaz, S. (2021). *Anadolu'da geleneksel sanatlar*. Ege Üniversitesi Yayınları.

Yücel, Ş. (2021). Çağdaş sanatın objesi olarak kültür. *Fine Arts (NWSAFA), 16*(1), 24–41.

Zengin, M. H. (2024). Çağdaş sanatta ifade aracı olarak etnografik nesne. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 17*(48), 2334-2357

Zorlu, İ. ve Yeşilmen, N. (2022). Sanattan sanat üretimi ve takı sanatına yansımaları. *Tykhe: Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(13), 387–402.

Züber, H. (1972). *Türk süsleme sanatı* (2. baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

9. EKLER

Halı ve Kilim Motiflerine Ait Detaylı Görselleri





Ankara Vakıf Eserleri Müzesi İzin Belgesi

T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
Vakıflar Genel Müdürlüğü

Sayı : E-87772441-150.05-338124 04.11.2022

Konu : Araştırma İzinleri

GENEL MÜDÜRLÜK MAKAMINA

İlgi : Banu ALTUNBAŞ'ın 02.11.2022 tarihli başvurusu.

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Görsel İletişim Anabilim Dalı yüksek lisans programı öğrencisi Banu Altınbaş'ın Dr. Öğr. Üyesi Seçil Kartopu'nun danışmanlığında yürütmekte olduğu *Ankara Vakıf Eserleri Müzesi'nde Bulunan 2038 ve 2029 Envanter Numaralı Halı Motiflerinin İncelenmesi ve Güncel Takı Tasarımları* konulu tez çalışması için ilgi dilekçe ile araştırma izni talep etmektedir.

Yapılacak araştırmanın bir suretinin Kültür ve Tescil Daire Başkanlığı ile Basın ve Halkla İlişkiler Müşavirliğine gönderilmesi şartıyla, 28.05.2020 tarih ve 2020/23 sayılı genelge çerçevesinde adı geçene belirtilen konularda araştırma izni verilmesi hususunu;

Tensiplerine arz ederim.

Mevlüt ÇAM
Kültür ve Tescil Daire Başkanı

OLUR
Rifat TÜRKER
Genel Müdür Yardımcısı

Dağıtım:

Ankara Vakıf Eserleri Müzesine

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.
Doğrulama Kodu: 94D1AB43-2897-4593-9727-FC0BCED86577 Doğrulama Adresi: https://www.turkiye.gov.tr/vgm-ebys

Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür ve Tescil Daire Başkanlığı Atatürk Blv. No:10, 06050 Altındağ/Ankara
Telefon No: (0312) 509 6000 Faks No: (0312) 324 4722
İnternet Adresi: www.vgm.gov.tr
KEP Adresi: vgm@vgm.hs01.kep.tr

Bilgi için:Ayhan TERZİOĞLU
Bilgisayar İşletmeni
Telefon No:(312) 509 60 72