



GÜZEL SANATLARDA POPÜLER YAKLAŞIMLAR

Editör: Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT



**GÜZEL SANATLARDA
POPÜLER YAKLAŞIMLAR**

Editör

Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT



GÜZEL SANATLARDA POPÜLER YAKLAŞIMLAR
Editör: Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT

Genel Yayın Yönetmeni: Berkan Balpetek
Kapak ve Sayfa Tasarımı: Duvar Design
Baskı: HAZİRAN 2024
Yayıncı Sertifika No: 49837
ISBN: 978-625-6069-10-7

© Duvar Yayınları
853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir
Tel: 0 232 484 88 68

www.duvar yayinlari.com
duvarkitabevi@gmail.com

İÇİNDEKİLER

Bölüm 14

Manisa Eski Karaköy Senti Sokak Çeşmeleri

İbrahim ERTÜRK

Bölüm 235

Sanat ve Tasarım İçin

Yeni Bir Üretim Aracı Olarak NFT

Öykü Eda ÖZDENİZ, Ekin BOZTAŞ

Bölüm 359

Tarihsel Perspektifte Tanbur ve Yapısal Değişimleri

Ezgi EJEYİT ZENGİN, Elif TEKİN GÜRGEN

Bölüm 1

Manisa Eski Karaköy Senti Sokak Çeşmeleri

İbrahim ERTÜRK¹

¹Sakarya Üniversitesi Yüksek Lisans Öğrencisi
erturkibrahim@outlook.com.tr, <https://orcid.org/0009-0002-0223-4161>

GİRİŞ

Su dünya üzerinde bulunan bütün türlerin ortak paydasıdır. Medeniyet ve kültürün temeli olmasının yanı sıra doğanın da temel elementlerinden biri olan su, her zaman bir gereklilik ve ihtiyaç olarak görülmüştür. Özellikle tatlı suyun insanlığa ve kültüre katkısı yadsınamayacak kadar büyüktür. Birçok medeniyetin ilk inanışlarında ve semavi dinlerde suyun yeri her vakit saygı duyulacak kadar yücedir. Türklerin eski inanışlarında dünyanın uçsuz bucaksız sular üzerinde olduğu düşünülmektedir. Semavi dinlerde ise su, berekliliği ve temizliği sembolize ederken, bir diğer açıdan suyun, bir toplumun helak edilişi esnasında yeryüzünü günahlarından arındırmak amacıyla tufan olarak gönderilmesi, yine suyun kötülüğü ve kirliliği temizleyen anlamını sürdürmesini sağlamıştır.² Su, insanların avcı toplayıcı yaşadığı yada yerleşik hayat düzeninde de oldukça mühim bir kaynaktır. Hayati fonksiyonlar, dini törenler, tarım, ses izolasyonu ve günümüzde olduğu gibi enerji sektörü ve sanayi olmak üzere birçok alanda aktif olarak kullanılmıştır. Su kaynağının yakınına kurulan şehirlerde insanlar çeşitli kanallar kazarak suya erişim sağlamıştır fakat antik dönemde kentler yamaçlara kurulduğundan dolayı suyu şehre getirmek için çeşitli yöntemler aranmıştır. Bu yöntemler bölgenin ve coğrafyanın özelliklerine göre çeşitlilik göstermiştir. Suyu, kaynağından başka bir yere taşımak için engebeli arazi koşullarını ve yükseltileri geçmek amacıyla, payeler ve kemerler üzerinde yükseltilmiş, üzerindeki kanallar vasıtasıyla suyun akışının devamlılığını sağlayan mimari birime “su kemeri” denmektedir. Tarihte bilinen ilk su kemeri Asurlular tarafından M.Ö. 494 yıllarında Irak’ta bulunan Nineva Jervan’da inşa edilmiştir.³ Sular yalnızca yeryüzünün yüzeyinde değil aynı zamanda yer altında da bulunmaktadır. Bu kaynaklara erişim için kuyular kazılmış ve bu kuyuların başına basit düzeyde makaralı bir sistem kullanılarak halata bağlı kovayı daldırıp almak suretiyle su elde etme işlemi gerçekleştirilmiştir. Yağmur sularının biriktirilmesi amacıyla kullanılan su yapısı örneği de sarnıçlardır. Sarnıçlar boyutlar olarak çok farklı şekilde inşa edilmiş olsalar da genellikle içleri sütunlarla desteklenen yerin altında inşa edilmiş birimlerdir.⁴ Sarnıçlar depolama yöntemleri göz önünde bulundurulduğunda iki başlık altında incelenmektedir. Bunlardan ilki, açık sarnıçlar; havuz tipinde bir birikintinin oluşabileceği birimlere sahiptirler. Kapalı sarnıçlar ise genellikle yerin altına inşa edilmiş üzerleri kapalı birimlerden meydana gelmektedir. Sarnıçların beslenmesi konusunda ise

²Osman Esin, “İnanç Temelinde Suyun Yaradılış Düşüncesi ve Geleneksel Yapı Üzerindeki Etkisi”, *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi* 11/58 (2018), 66.

³Enis Karakaya, “Su Kemerleri”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları 2009), 37/444.

⁴Ali Kerim- Veli Süme, “İstanbul’un Eski Su Kaynakları; Sarnıçlar”, *Türk Hidrolik Dergisi* 2 (2018), 2.

künkler vasıtasıyla şehirdeki suların kirlenmeden aktarılması, kemerlerden gelen suların depolanması gibi durumlar söz konusudur.⁵ Bir diğer önemli yapı ise su terazileridir. Su terazileri suyollarında oluşan havanın akışı sekteye uğratması sonucunda bir çözüm olarak uygulanmıştır. Genellikle kare planlı, tabanlardan yukarıya çıktıkça daralan kuleler formunda inşa edilmişlerdir. İçinde geliş ve gidiş yolları vardır. Üstte bulunan ve sandık olarak adlandırılan bölümün de üzeri açık mermer havuz geliş yolundan gelen sularla dolmaktadır. Ardından bir açılı ile yerleştirilmiş boru ile çıkış yoluna sevk sağlanır. Birden farklı yere su gönderen terazilerde ise istenen debi değerini veren farklı çaplardaki borular kullanılmıştır.⁶ Bir diğer önemli yapı ise “maksem”dir. Maksem “taksim edilen yer” anlamına gelir ve şehre kemerler ve suyolları aracılığıyla taşınıp su terazileri sayesinde yeniden basıncını kazanan suların depolandığı ve şehrin belirlenen bölgelerine dağıtımını sağlayan yapılardır.⁷ En önemli yapılardan biri, suyun yolculuğunun nihayeti sayılabilecek olan çeşmelerdir. Çeşmelerin bu kadar imar edilmesinde birden çok sebep vardır. Cami gibi daha büyük çaplı yapıların inşa maliyetinin yüksek olması ve İslam dini açısından da suyun önemi ve su hayratlarının karşılığı neticesindeki nasihatler, banileri bu yapıları inşa etmeye yöneltmiştir. Konum ve şekilleri temel alınarak farklı başlıklar altına kategorize edilmiştir. Meydan çeşmeleri, sokak çeşmeleri, cami çeşmeleri, duvar çeşmeleri, şadırvan çeşmeleri, sebil ve selsebil olarak incelenmektedir.⁸ İlkçağ’da abidevi çeşme binalarına “nymphaeum” deniliyordu. Suyolları vasıtasıyla taşınan suların kentin bir noktasına inşa edilmiş nymphaeumların haznelerinde toplanması ve akabinde genellikle ön cephelerinde yer alan süslü gözlerden akıtılması suretiyle işlev göstermekte idi. Roma döneminde bir ek olarak ekonomik düzeyleri yüksek olan ailelerin evlerinin bahçelerinde rastlanan yuvarlak kemerli bir niş içerisinde oluklu çeşmelere rastlanılmıştır. Aynı şekilde toplumunda faydalanması için sokaklara inşa edilmiş çeşmelerde mevcuttu. Bizans döneminde de bu uygulamalar daha küçük ölçekli yapılarla da olsa devamlılığı sağlamıştır. Türklerin yaptırdıkları çeşmelerde ise iki şehir yahut yerleşim bölgesi arasında inşa edilen çeşmelere “menzil çeşmeleri” denirken; çeşitli su kaynakları vasıtasıyla beslenen ve açık alanlarda inşa edilen çeşmelerin çok sayıda yalak birimi bulunması sebebiyle hayvanların ağıla dönüşü sırasında faydalandığı göz önünde bulundurulup “çoban çeşmesi” olarak isimlendirilmiştir. Çeşmenin beslendiği kaynak göz önünde bulundurulup

⁵Kerim Altuğ, “Planlama İlkeleri ve Yapım Teknikleri Açısından Tarihi Yarımada’daki Bizans Dönemi Sarıncıları”, *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 15 (2015), 3-5.

⁶Tanju Cantay, Türk Şehirciliğinin Önemli Yapıları: Su Terazileri, *Erdem Dergisi* 12/34 (1999), 73.

⁷Şükrü Sim, "Su Medeniyeti: İstanbul", *ResearchGate* (Erişim 21 Mart 2024).

⁸Fazilet Koçyigit, “Osmanlı Mimarisinde Meydan Çeşmeleri”, *Akdeniz Sanat Dergisi* 13/Özel Ek (2019), 341.

devamlılığı konusunda bir karar verilmiş ve bu neticede bazı çeşmelerde oluklarla akış sürdürülürken bazı çeşmelerde musluk uygulamasına gidilip ihtiyaç durumunda kullanılması tercih edilmiştir.⁹ Türklerin Müslümanlığı kabulü ile birlikte özellikle Selçuklu ve Osmanlı dönemleri baz alındığında bu kadar çok çeşme imarının temel sebeplerinden biri peygambere ithaf edilen bazı sözlerdir. Su kuyusu açtırmak, külliye yahut bir cami yaptırmaktan daha maliyetsiz olması ve uzun yıllar boyu sürececek olması çeşme yapılarının sıklaşmasına sebep olmuştur. Çeşme kelimesinin Farsça'da göz anlamındaki "çeşm" kelimesinden dilimize geçtiği düşünülmektedir. Su çıkan pınarlara çeşm denilmesi ve bunların bağlandığı küçük yapılara bu sebeple çeşme denildiği sanılmaktadır. Arapça göz anlamına gelen "ayn" kelimesinin ve "sikaye" kelimesinin çeşme kelimesi yerine 17. yüzyıla kadar çeşitli kitabelerde karşımıza sıkça çıkması söz konusudur. Osmanlı çeşmelerinde çeşme kitabelerinde "çeşme-i ab-ı zülal" ve "çeşme-i kevser" kelimeleri de karşımıza çıkmaktadır.¹⁰ Şehir planlamasında çeşmelerin konumu son derece mühimdir. Külliye planlamalarında mütenasip şekilde planlanmış olarak yerleştirilen çeşmeler görülmektedir. Ayrıca çoğunlukla camilerin avlularında yer alan "şadırvan çeşmeleri" de bir diğer uygulama örneğidir. Bazı çeşmeler camilerden bağımsız fakat cami avlu duvarlarına bitiş vaziyette inşa edilmiştir. Bunun sebepleri arasında bölgede sosyal hayatın önemli bir rolünü oluşturan camilerin önünden geçen ayakbasta sayısının yüksek olması, cemaat ve civar yerleşimlerin suya daha kolay erişiminin sağlanma durumu ve ayrıca yapının korunma koşullarının daha emniyetli olması da etkenlerden bazıları arasında yer almaktadır. Sokaklarda münferit bir birim olarak yer alan çeşmeler ise bazı durumlarda bir eve yashı şekilde, bazı durumlarda ise başka bir yapıyla ilintili olarak inşa edilmiş fakat söz konusu yapının günümüze ulaşamaması sonucunda geriye tek birim olarak çeşmenin kalması da karşılaşılan durumlar arasındadır. Sokak çeşmelerinin depolu olarak inşa edilen örnekleri ve depo birimi olmadan inşa edilen, direkt kaynağa bağlı olarak yapılan örnekleri mevcuttur. Depolu inşa edilen sokak çeşmelerinin bir niş açılarak genellikle arka cephesinde konumlandırılmış olan depo biriminin temizliği ve kontrollerinin yapılması sağlanmıştı.¹¹ Civar kaynaklarının kuruması durumlarında ise depo birimleri sakalar ve su taşımacıları tarafından düzenli aralıklarla doldurulmuştur. Sokak çeşmeleri genellikle tek cepheli ve tek niş derinliği içerisinde ayna taşı, yalak,

⁹Semavi Eyice, "Çeşme" Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (İstanbul: TDV Yayınları 1993), 8/277-280.

¹⁰Dilek Bayfidan, *19. Yüzyıl Beyoğlu Çeşmeleri* (Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018), 3-4.

¹¹Türkan Acar, "Uşak Merkez Köylerinde Yer Alan Çeşmelerin Tipolojisi Üzerine Bir Değerlendirme", *Sanat Tarihi Dergisi* 27 (2015), 171.

kemer bazı örneklerde karşımıza çıkan yan nişler ve depo birimlerinden oluşturulmuştur. Genellikle tepesindeki saçaklı yapısı sayesinde hem sudan fayda sağlamak isteyen kişinin yağmur tarafından ıslanması hem de rüzgâr ve yapının başına gelebilecek diğer olası olumsuz durumların önüne geçilmesi amaçlanmıştır diyebiliriz. Sokak çeşmelerinin varlığı bize iki olguyu hatırlatır. Bölgedeki nüfusun suya ihtiyaç duyduğu ve bunu hali hazırda var olan diğer çeşmeden karşılayamaması. Bu sebeple yeni bir çeşme yapılarak bölge civarının suya erişiminin kolaylaştırılması sağlanmış olmalıdır. Bir mahallenin mahalle olması için gerekli olan en önemli yapılardan biri de çeşmelerdir. Baniler tarafından yaptırılan dönemin estetik anlayışının ve kurgusunun küçük ölçekli yansımalarıdır. Aynı zamanda bir cepheye yapılan çeşmeler inşa edildiği bölümün vurgusunu yapmak içinde kullanılmışlardır.¹²Türkler, diğer Müslüman şehirlerinde olduğu gibi, belirli bir meydan tasarlamaktan ziyade, bölge halkının ortak buluşma noktaları olarak cami avluları gibi, daha çok dini ziyaretler sebebiyle kalabalıkların olduğu yerler çevresinde yoğunlaşır. Ancak Avrupa’da ve birçok Roma kentinde olduğu gibi kasten tasarlanmış meydanlar, gönderilen elçilerin raporları üzerine 18. yüzyıl dolaylarında “meydan çeşmesi” tipi ortaya çıkmıştır. Bu çeşmeler oldukça büyük boyutlu ve birden fazla cephe barındıran formlarda inşa edilmiştir. Genellikle açık alanlarda münferit birimler olarak konuşlandırılan bu yapılar, hem ortak buluşma noktaları haline gelmişler hem de etrafında döndüklerinde masif bir cephe yerine hareketli bir cephe ile karşılaşılması bir mekân algısı oluşmasına sebep olmuştur. Bu çeşmelerin konumlandırıldıktan sonra bulunduğu bölgeyi bir meydana dönüştürdüğünü söylemek oldukça önemlidir.¹³ Suyun çeşmelere olan yolculuğu esnasında ona eşlik eden bentler, ızgaralar, su kemerleri, havuzlar, su terazileri, taksimler ve künkler oluşturulmuştur. Bu tesislerin çalışması için Su Nazırlığı görev yapmaktaydı. Görevlerin devamlılığı babadan oğula geçme düzenindeydi. Bir bölge belirlenmesi yapılır ve o bölge adına bir kadrolaşma yoluna gidilirdi. Sakalar, çeşmelerden evlere su taşırdı. Genellikle evlerin önünde saka deliği olarak adlandırılan taş malzemeden elde edilmiş bir tekneye aktarılan su, bu tekneye bağlı bulunan borular vasıtasıyla avlunun içerisindeki küplere aktarılırdı.¹⁴ Çeşmeleri incelerken araştırmacılar çeşitli yöntemlerle ele almışlardır. Ayhan Aytöre, şehir içinde ve dışında olmak suretiyle iki ana gruba ayırmış ardından şehir içindeki çeşmeleri ise hususi çeşmeler, umumi çeşmeler,

¹²Doğan Demirci- Dilare Derici, “Malatya’da Çeşme Mimarisi”, *SDÜ Fen – Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 54 (2021), 272-273.

¹³Esmâ İğüs, “XVIII. Yüzyıl İstanbulu’nda Fiziki Çevre, Meydan Çeşmeleri ve Çeşme Meydanlarının Etrafında Oluşan İstanbul Meydanları”, II. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu Bildirileri, ed. Ali Akıldız vd. (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2014) 1/680-683.

¹⁴Dilaver Demirağ vd., *Suyla Gelen Kültür* (İstanbul: İski, 2006), 118-220.

abidevi çeşmeler ve şadırvanlar olarak sınıflandırmıştır. Semavi Eyice ise çeşmeleri cephe ve meydan çeşmeleri olarak iki ayrı grupta incelemiştir. Celal Esad Arseven, çeşmeleri buldukları konumu dikkate alarak; mahalle çeşmeleri, cami çeşmeleri, şadırvan, oda çeşmeleri, abidevi çeşmeler ve musluklar olarak sınıflandırmıştır. Ayla Ödekan ve Mustafa Denkteş ise buldukları konum ve cephe kompozisyonlarına göre sınıflandırma yapmışlardır.¹⁵ En sade çeşmeler, baninin gücüne göre kesme taş malzeme ile sivri kemerli bir niş içerisinde kabartma tekniği ile süslenmiş bir ayna taşı eklenmiş, lüle ya da çeşme ile yalak birimine su akar halde inşa edilmiştir. Bu çeşme tipinin sayısı oldukça fazla olmasına rağmen kitabesi bulunan ya da yaptırının belli olduğu çeşmeler bu sayıya oranla oldukça azdır. Mimari üslubun değişmesi ile çeşmelerinde üslubunda değişimler gözlenmektedir.¹⁶ Klasik üslupta inşa edilen çeşmelerin zengin örneklerinde ise tek kemerli, kabartma bezeme unsurlarıyla süslü olduğu görülmektedir. Lale Devri ile birlikte çeşmeler daha zarif bir form almıştır. Cephelerde genellikle mermer kaplamalar ve çiçek ve meyve bezemeleriyle zengin kabartmalar işlenmiştir. Türk Baroğu döneminde ise sıkça tercih edilen sivri kemerin yerine genellikle yarım yuvarlak kavislerden oluşan kemerlerin tercih edildiği görülmektedir. Çeşmeler sütunçeler, iç içe geçmiş kemerler ile cephelerinde hareket kazanmıştır. Bu dönemde çeşmelerde de hareketlenme sağlanmıştır. Abidevi meydan çeşmeleri de Türk Baroğu döneminde kendisini göstermiştir.¹⁷ Çeşme unsurları olarak saçak; çeşme cephesinin üst kısmıdır. İşlev olarak insanların yağışlardan korunması ve suyun sıcaklığını muhafaza etmesi amaçlanmıştır. Çeşme aynası; çeşme nişinin olduğu bölüme verilen isimdir. Ayna taşı ve bazen değişiklik olması durumları dışında kitabelik bu bölümde yer alır. Kemer; çeşmenin cephe yapısını belirleyen ve şekillendiren unsurdur. Form bakımından yapılmış olduğu dönemin estetik zevklerine göre farklılıklar göstermektedir fakat genellikle klasik dönem boyunca sivri kemer hâkim bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayna taşı; lülenin yada musluğun bağlandığı bölümdür. Bazen bir niş içinde karşımıza çıkabilmektedir. Nişler; ayna taşının sağ ve sol kısımlarında yer almaktadır. Bu nişlerin birden çok işlevleri bulunabilir. Bardaklık, tas yuvası şeklinde anıldığı örnekler mevcuttur. Yalak; suyun aktığı bölümdür. Tekne ve kurna isimleriyle de anılmaktadır. Genellikle çeşme nişiyle paralellik gösteren bir boyutta yapılı fakat zaman içinde yenilenme değişim geçirirse bu oran korunmamış olabilir. Cephesinde bir gider deliği barındırır ve

¹⁵Abdülbaki Işıkkadoğan, *Bahkesir Çeşmeleri*, (Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013), 13-14.

¹⁶Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996), 303.

¹⁷Eyice, "Çeşme", 8/282-287.

bu sayede suyun çıkışı sağlanmaktadır. Yalak bölümü hayvanların da su içmesi amacıyla tasarlanmıştır.¹⁸ Lüle ya da musluk; ayna taşına orantılı şekilde yerleştirilmiş olan bu araçlar suyun akıtılması için kullanılmıştır. Eğer ki çeşme hazneli yani depolu şekilde inşa edildiyse genellikle musluk, bir pınara bağlı ise lüle olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki bu lüle sayısı arttıkça çeşmenin adının anılışı da değişiklik göstermiştir. Bu sebeple iki lüleli, üç lüleli şeklinde çeşmeler isimlendirilmiştir. Seki; çeşme cephesinde ayakların cephesine bitişik olarak inşa edilen bu bölüm su kaplarının koyulmasını sağlamak fonksiyonuyla yapılmıştır. Depo; genellikle çeşmenin arka cephesinde yer alan bu birim çeşmenin kaynağının yetersiz olduğu durumlarda inşa edilmiştir. Depo birimini temizlemek ve kontrol etmek için nişler açılmıştır. Bu nişler bazen yan cephelerde bazen ise ön cephede çeşme nişinin içinde karşımıza çıkmaktadır. Kemer köşelikleri; Kemer ile saçak bölümleri arasında kalan kısımdaki yüzeydir. Çeşmeler fiziksel biçimlerinde değerlendirildiği zaman cephe, kanat, musluk ve gövde biçimine göre sınıflandırılır. Cephe sayısında tek cepheli ve çok cepheli çeşmeler karşımıza çıkmaktadır. Kanat sayısında ise tek ve çok kanatlı olmak üzere ayrılırlar. Musluk yani lüle, bu lülelere bazen “oluk” da denmektedir, sayılarına göre, örneğin; bir oluklu, iki oluklu şeklinde kategorize edilirler. Gövde biçimine göre değerlendirilen çeşmeler ise küp, çokgen, silindirik ve yassı gövdeli olarak değerlendirilirler.¹⁹ Süsleme konusunda ise tek cepheli çeşmelerin genellikle çeşmenin nişinin olduğu yüzüne, çok cepheli çeşmelerin ise bütünü ile değerlendirilip motifler, bordürler ve bunlardan oluşan çeşitli kompozisyonlar işlenmiştir. Bezemelerde işlenen konular bitkisel, geometrik, yazılı, figürlü, nesneli ve bunların bir arada verildiği karışık kompozisyonlar şeklinde ele alınmaktadır. 16-17. yüzyıllarda geometrik ve yazılı süslemeler, klasik dönemin ruhunun süsleme sanatında devamlılığını sağlarken 18. ve 19. yüzyıllarda vazolar, tabaklar, laleler, güller, selvi ağaçları, mısır motifleri ve çeşitli meyvelerin kullanımı baskın hale gelmiştir.²⁰

1- Kaval Çeşme

Kaval Çeşme günümüzde Mutlu Mahallesi sınırları içerisinde 3601. ve 3604. sokakların kesişiminde yer almaktadır. Yapıbağımsız, tek cepheli, sivri kemerli, dikkörtgen planlı ve yatay dikkörtgen prizma gövdelidir.²¹ Taş ve tuğla

¹⁸İbrahim Yavuz İşçen, *Osmanlı Dönemi 'nde Ankara'nın Mahalle Çeşmeleri*, (Ankara: Cadde Anafartalar Kuyumcuları Yayınları, 2019), 10.

¹⁹Sinem Sevinçtav Kanlıçay, *Barok – Rokoko Yorumu 18. Yüzyıl İstanbul Çeşmelerinde Kompozisyon, Motif ve Terimler (1740-1797)* (İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010), 7-8.

²⁰Rahmi Karakuş vd., *İstanbul Tarihi Çeşmeler Külliyatı I*, (İstanbul: Forart Basımevi, 2006), 30-32.

²¹Hasan Uçar, *Sipil'den Manisa'ya Ab-ı Hayat. Manisa Çeşmeleri*, (Manisa: Manisa Belediyesi Kültür Yayını, 2012), 43.

malzeme ile almaşık duvar örgüsü tekniği kullanılarak inşa edilen çeşmenin yalak bölümünden anladığımız kadarıyla bir bölümü kot altında kalmıştır. Düzgün kesme taş malzeme kullanılarak örülmüş bir sivri kemerinin üzerinde tuğla malzeme ile hareket kazandırılmış bir cephesi mevcuttur. Yapının ön cephesi 385 cm, arka cephesi 383 cm olarak ölçülmüştür. Çeşmenin sivri kemeri köşelerinde yer alan çıkıntılı birer üzenkiye oturur. Üzenkilerden itibaren başlayan ve kemerin yaptığı kavaside içine alan “U” şeklinde bir silme yer alır.²² Yapının 1999'da çekilen fotoğraflarına kıyasla orijinal kitabeyi kemerin bittiği orta noktaya yerleştirdiklerini fakat yapılan onarımla birlikte orijinal kitabe yerinden kemer nişinin içine taşındığı gözlemlenmiştir. Yapının kitabesi üzerindedir. Kitabe 112,5 cm uzunluğunda, 38 cm genişliğindedir(R5). Çeşmenin ön cephesinde sağ ve sol bölümlerine eklenmiş iki adet sütunce bulunmaktadır. Bu payeler barok tarzı yansıtır ve yenilenme neticesinde eklenmişlerdir.²³Mermer malzeme kullanılarak oluşturulan bu sütunceler 157 cm uzunluğunda 25 cm genişliğindedir. Yapının ön cephesi diğer cephelerine nazaran daha süslü ve hareketli tutulmuştur. Diğer cephelerinde yer yer düzgün olmayan kesme taşlar ve tuğla dizilimlerinden yararlanılmıştır. Çeşmenin orijinal ayna taşı yerine 19. yüzyılda yapılan bir onarım esnasında Barok üslupta yapılan yeni bir ayna taşı konulmuştur.²⁴ Çeşmenin 217 cm uzunluğunda bir yalak bölümü vardır. Çeşmenin arka cephesinde bir haznesi bulunmaktadır. Bulunduğu konumda hemen arkasında yer alan apartman ve sağ ve sol cephesine yanaştırılmış demir korkuluklar mevcuttur. Çeşmenin sol cephesinde yer alan bir taşın üzerindeki girift şekiller muhtemelen devşirme bir malzeme kullanıldığını düşündürmektedir. (R3) Sol cephenin ön cephe ile birleştiği köşede alttan üçüncü sıradaki bir tuğlanın sıvanın sökülmesi yahut dış etkenler tarafından tahrip edilmesi neticesinde kırılmış olduğunu gözlemlemekteyiz. Daha eski fotoğraflardan yola çıkarak gözlemlediğimizde çeşmenin üzerinde yer alan boşlukta bir tamir kitabesi olduğunu görebilmekteyiz(R1).Bu tamir kitabesinde “*Maşallah, tamiri sene 1301*”yazmaktadır. Bu tarih Miladi olarak 1885-1886 yıllarına denk gelmektedir. Çeşmenin son olarak 2015 yılında restore edildiğini bilmekteyiz. Günümüzde bu yazı olabildiğince silik ve okunması çok güç halde varlığını sürdürmektedir. Yapının okunabilen kitabesinde ise H.885/M.1480-1481 senesinin Muharrem ayında, Mübarekoğlu Hacı Mehmet ve İbrahimoğlu Hacı

²²Hakkı Acun, *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1999), 577.

²³Feridun Ecemen, “Manisa”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Ankara: TDV Yayınları 2003), 27/587.

²⁴Nejdet Bilgi vd., *Manisa 2000*, (Manisa: T.C. Manisa Valiliği, 2000), 227.

Yakub tarafından inşa ettirildiği anlatılmaktadır.²⁵ Hakkı Acun'un 1999 yılında belgelediği çeşmenin günümüzdeki haliyle farklılıklar içerdiğini söyleyebiliriz(R6). Belirgin olan farklılıklar; kitabenin yerinin kontrol panelinin yerine alınması, artık bir konuta yaslı halde bulunmaması ve onarılmış olmasıdır. Çeşmenin ön cephesinde bulunan sütuncelerin üzerinde ve ön, arka, yan yüzeylerinde bulunan grafiti yazıları, harfler, sayılar ve kalp şekilleri ile yapıya estetik olarak zarar vermektedir.



Resim1: Kaval Çeşme Ön Cephesi
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim2: Kaval Çeşme Arka Cephesi
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

²⁵Hasan Uçar, *Manisa Çeşmeleri* (İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2009), 30.



Resim 3: Kaval Çeşme Sol Cephesi
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 4: Kaval Çeşme Yalak Detay
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 5: Kaval Çeşme Kitabı
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 6: 1999 Kaval Çeşme Ön Cephesi
Kaynak: Hakkı Acun Manisa'da Türk Devri Yapıları.

2- Lalapaşa Çeşmesi

Yapı günümüzde Lalapaşa Mahallesinde 3728. sokakta Lala Paşa Cami'nin avlusunun Kuzey – Batı konumunda konumlandırılmış çeşmenin yan ve arka cepheleri bahçe avlusu içine alınmıştı fakat 2011 yılında yapılan düzenlemeler ile birlikte çeşmenin Batısına eklenmiş bahçe duvarı kaldırılmıştır.²⁶Bu çeşme vakfi Karayunus Câmii şerbet vakfı ile birlikte zikredilmiştir. Her iki hayır için yapılan para vakfının miktarı 800 guruştur. 1778-79-80-82-83 yıllarında muhasebesi yapılmıştır²⁷. Çeşme 2015 yılında restorasyon işleminden geçmiştir.²⁸ Lalapaşa Camisine yakın bir konumda konumlandırılan çeşmenin cami ile bir bağlantısı yoktur. 31 cm ölçüsünde kot farkında kalmıştır. Yapının zeminine iki basamaklı bir merdivenle iniş sağlanmaktadır. Yapıda taş ve tuğla malzeme birlikte kullanılmış olup almaşık duvar örgüsü sistemi uygulanmıştır. Hakkı Acun'un çektiği fotoğraflarda görüldüğü üzere yapının cephesinde mavi renkte bir sıva ile kapatma uygulanmış olsa da günümüze o şekilde gelmemiştir(R10). Çeşmenin arka cephesinde deposu mevcuttur. Yapının üzeri

²⁶Uçar, *Sipil'den Manisa'ya Ab-ı Hayat. Manisa Çeşmeleri*, 88

²⁷Ertan Gökmen, 211 Numaralı Manisa Şer'iyeye Sicilindeki Vakıf Muhasebe Kayıtları (1778-1795), *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 14/3 (2012), 297-316.

²⁸ Restorasyon işlemi için bkz: https://www.manisa.bel.tr/Projeler/d64_cesme-restorasyonlari.aspx

düz bir çatı ile örtülmüş ve saçaklıdır. 293 cm yüksekliğinde 284 cm genişliğinde ölçülerinde bir ön cephesi, 214 cm genişliğinde sağ cephesi bulunmaktadır. Yapının sol cephesi bir konut ile birleşik olduğundan dolayı mevcut ölçüleri ve mimari özellikleri bilinmemektedir. 123 cm uzunluğunda 68 cm derinliğinde açılan çeşme nişi düzgün kesme taşlardan oluşan bir sivri kemer ile tamamlanır. Sivri kemeri çevreleyen bir tuğla dizilimi mevcuttur(R7). 158 cm uzunluğunda 58 cm genişliğinde bir yalak mevcuttur. Sağ cephenin orta üst bölümüne doğru konumlandırılmış bir niş açıklığı mevcuttur. Ayna taşı ve yalak bölümlerinin büyük oranla onarımlar vesilesiyle değişmiş olduğu düşünülmektedir. Yapının arka cephesi boydan boya sıvalıdır. Aktif bir çeşme vazifesi görmeye devam etmektedir. Kitabesi yoktur.



Resim 7: Lalapaşa Mahallesi Çeşmesi
Ön Cephesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 8: Lalapaşa Mahallesi Çeşmesi
Sağ Cephe

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 9: Lalapaşa Mahallesi Çeşmesi Arka Cephe
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 10: 1999 Lalapaşa Mahallesi Çeşmesi Ön Cephesi
Kaynak: Hakkı Acun Manisa'da Türk Devri Yapıları

3- Pür Nefes Çelebi Çeşmesi

Çeşme Arap Alanı Camisinin Kuzey – Doğu ekseninde avlunun dışında, duvara yapışık biçimde durmaktadır. Çeşmenin depo bölümü avlu içindedir ve büyük bölümü toprak altındadır. Yapı avlu duvarından yüksek tutulmuş vaziyette, meyilli saçaklı betonarme bir çatıya sahiptir. Kemer üzengi noktasından itibaren yapıyı bir silme çevreler, kemer alınlığı ve köşeliği dikdörtgen biçiminde çökertilmiştir.²⁹ Manisa’da kitabeli en eski çeşme unvanına sahiptir.³⁰ Çeşmenin ön cephesinin tamamı düzgün kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir. Doğu cephesi ise tuğla ve taş dizilimleriyle oluşturulmuştur. Arka cephesinin büyük bölümü avlunun altında kalmaktadır. Diğer cephesi ise sıvalıdır. Çeşme arka cepheye doğru eğimli nispeten düz ve saçaklı bir çatıyla örtülüdür. Çeşme nişinin üzerinde düzgün bir sivri kemer kullanılmıştır. Kemerin taşlarının birer aralıkla boyanmak suretiyle renkli taş işçiliği izlenimi verildiği söylenebilir. 384 cm yüksekliğinde 372 cm genişliğinde ön cephesiyle inşa edilen çeşmenin 202 cm uzunluğunda 72 cm genişliğinde oval biçimli bir yalak birimi bulunmaktadır. Kemerin hemen orta altında bulunan kare formu kitabelik nişi 43x43 boyutlarındadır. Yapının ayna taşının devşirme olduğunu ve ayna taşında mermer yüzey üzerine geometrik ve bitkisel formlarda kazıma yöntemiyle süslemeler bulunduğunu gözlemlemekteyiz. Madalyonlar, Çarkifelek motifi, altıgen formda süslemeler bu belirtilen süslemelere örnektir³¹(R13). Çeşme nişinin sağ ve sol bölümlerine 62x41 boyutlarında mermer panolar yerleştirilmiştir. Bu panoların ortalarında lale motifleri ve lale motiflerinin orta kısımlarında ise lüleler için delikler bulunmaktadır(R14). Çeşmenin kitabesi üzerinde değildir fakat üzerinde modern bir kitabe kitabelik nişinin hemen altında asılıdır. Üzerinde çeşmenin adı ve yapım tarihi (1586) yazmaktadır. Ayna taşının her iki tarafında yer alan nişler 45x38 cm boyutlarındadır. Yapının kitabesinde: “*Beli hazih-il çeşme-l mübarek sahib-ül hayr el Hacı Pir Nefes bin Latif..... H. 995/ (M. 1586)*”³² yazmaktadır. Yani günümüz Türkçesiyle “Pür Nefes Çelebi öldükten sonra onun adına oğulları ya da yakınları tarafından yaptırılmış” anlamına gelmektedir. Hakkı Acun’un 1999 yılında çektiği fotoğraflarla günümüzdeki hali arasında çok belirgin farklar vardır(R15). Yapı ortadan ikiye olmak üzere üst bölümü kırmızı alt bölümü ise turuncuya çalar bir renktedir. Nişin sağ ve sol bölümündeki laleli mermer panolardan çıkan pirinç nişler vardır. Çeşme günümüzde sıvalarından arınmış, tarihi dokusu ile öne çıkmaktadır. Ayrıca günümüzde çeşmenin üzerindeki

²⁹Acun, *Manisa’da Türk Devri Yapıları*, 586.

³⁰Ecemen, “Manisa”, 27/587.

³¹Uçar, Sipil’den Manisa’ya Ab-ı Hayat. Manisa Çeşmeleri, 55-59.

³²Manisa’nın Kültür ve Tabiat Varlıkları, Manisa Merkezdeki Taşınmaz Kültür Varlıklarının Korunması ve Restorasyonu Paneli, (Manisa: Manisa Belediyesi Kültür Yayınları, 1992), 98.

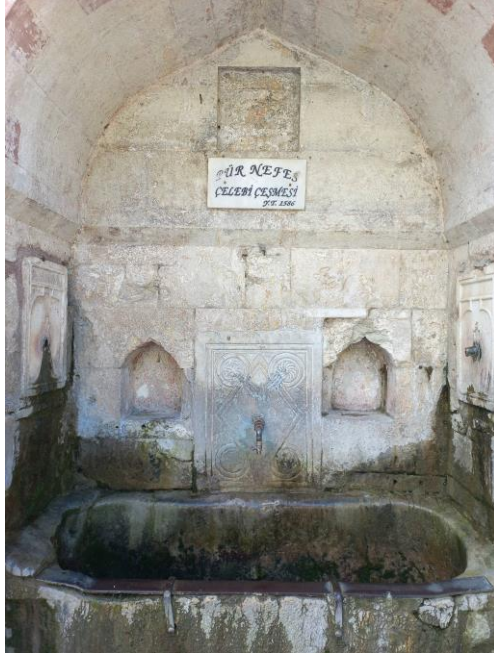
çeşitli grafiti izleri dolayısıyla estetik olarak tahribat meydana gelmiştir. Yosunlaşma çok fazla olup, doğu cephesindeki zeminde köşeye doğru bir taş eksikliğinden dolayı boşluk meydana gelmiş vaziyettedir.



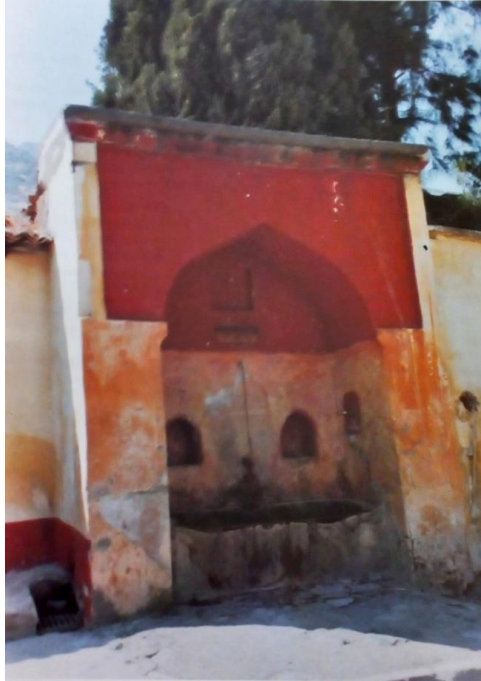
Resim 11: Pür Nefes Çelebi Çeşmesi Ön Cephesi
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 12: Pür Nefes Çelebi Çeşmesi Sol Cephesi
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 13: Pür Nefes Çelebi Çeşmesi Çeşme Nişi
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 14: Pür Nefes Çelebi Çeşmesi Ön Cephesi
Kaynak: Hakkı Acun Manisa'da Türk Devri Yapıları



Resim 15: Pür Nefes Çelebi Çeşmesi
Çeşme Nişindeki Nişler ve Mermer Panolar
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

4- Dokur Çeşme

Dokur Çeşme günümüzde Kaynak Mahallesinde 4016. Ve4000. sokağın kesiştiği noktada bulunmaktadır. Tek cepheli, depolu, dikdörtgen prizma gövdeli bir yapıya sahiptir. ³³ Adını bulunduğu sokağın isminden almıştır. Çeşmenin günümüz ile kot farkı 54 cm olarak ölçülmüştür. 1999 fotoğraflarında yapının arkasındaki bina ile bitişik olması söz konusuken günümüzde bağımsız bir birim haline gelmiştir. Arka cephesine bitişik biçimde depo birimi yer almaktadır. Üzeri eğimli bir çatı ile örtülüdür. Çeşmenin inşaa malzemesi olarak

³³Uçar, *Sipil'den Manisa'ya Ab-ı Hayat. Manisa Çeşmeleri*, 72-75.

kemer üzengi noktasına kadar kesme taş ve tuğla, daha sonrası için moloz taş ve tuğla kullanılmıştır.³⁴ Yapı, 347 cm uzunluğunda 335 cm genişliğindedir. 120 cm niş derinliğine sahip çeşmenin 177 cm genişliğinde bir yalak bölümü mevcuttur ancak bu bölümün açıklık kısmı 100 cm boyutlarındadır. Yapının sivri kemeri dikey olarak sıralı şekilde yerleştirilmiş tuğlalardan ibaret olup, kemeri saran bir tuğla dizilimi ile nihayete erdirilmiştir. Kemer köşeliğinde dikine yapılmış bir silme yer almaktadır. Kemer üzengisinden itibaren çeşmenin ön yüzünü dolanan bir silme ile ön yüz ikiye ayrılmıştır. 65x45 cm boyutlarında bir ayna taşı bulunmaktadır. Doğu duvarının iç kısmında bir niş daha açılmıştır. Ayna bölümünün sağ üst bölümünde iki tane gülbezek motifi içeren bir mermer devşirme taş kullanılmıştır(R18).Çeşme nişi üst kısmında, formsuz bir taş üzerine kazınmış tarih yer almaktadır. Bu taş üzerinde “H.1022/ M.1613-14” tarihi yazılıdır(R19). Bu yazıdan yola çıkılarak çeşmenin bu tarihlerde yapıldığı düşünülmektedir. Günümüzde çeşme aktif bir şekildedir. Etrafı demir çitlerle çevrili olup bakımlı durumda değildir. Çeşmenin özellikle ön ve arka cephesinde çeşitli grafiti şeklinde isimler ve semboller mevcuttur ki bu da estetik anlamda çeşmenin negatif bir görüntüde olmasına sebep olmaktadır.



Resim 16: Dokur Çeşme Ön Cephe

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

³⁴Acun, *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, 627.



Resim 17: Dokur Çeşme Arka Cephe ve Depo Birimi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 18: Dokur Çeşme Devşirme Malzeme Detay

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 19: Dokur eşme Kitabelikteki Tarih
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 20: Dokur eşme Ön Cephesi
Kaynak: Hakkı Acun Manisa'da Türk Devri Yapıları

5- Kaynak Mahallesi Çeşmesi

Yapı günümüzde Kaynak Mahallesi sınırları içerisinde 4008. ve 4005. sokakların kesiştiği köşede bulunmaktadır. Çeşme tek cepheli, bağımsız, dikdörtgen prizma gövdeli olarak günümüze gelmiştir. Çeşmenin bir kitabesi yoktur. Mevcut kitabeliğinin üzerinde bir ahşap pano ve onun üzerinde de yapıştırılmış bir Türk bayrağı vardır fakat muhtemeldir ki bu kitabenin olmayışından sebeple yapılmış bir doldurma işlemidir(R21). Çeşme, tuğla ve taş malzeme ile inşa edilmiştir. Çeşme nişinin yan yüzeylerinden başlayıp cepheyi dolaşan silme ve kemer üzengi noktasından itibaren çökertilme işlemi yapılarak cepheye hareket kazandırması sağlanmıştır. Tuğla malzemenin dikey biçimde yerleştirilmesi ile oluşturulmuş bir sivri kemere sahiptir. ³⁵54 cm bir kot farkı içerisindedir. Yapının düz bir çatısı vardır. 347 cm yüksekliğinde, 262 cm genişliğinde inşa edilen yapının 132 cm derinliği mevcuttur. Arka cephesinde bir depo birimi vardır. Depo birimi komple sıvalıdır ve yapının eski fotoğraflarından anlaşılacağı üzere yeniden yapılmıştır. 177 cm bir yalak birimi bulunan çeşmenin içerisinde başka bir niş bulunmamaktadır(R25). Yapının 2009 fotoğraflarında görüldüğü üzere yıkık olan depo biriminin tamamlanması ve ayrıca yapının sıvalarının temizlenip orijinal görüntüsüne döndürülmesi yapının 2009 yılından sonra yeniden restore edildiğini göstermektedir(R26). Kitabesi ve üzerinde her hangi bir tarih emaresi olmaması sebebiyle yapının net inşa tarihini öğrenmeyi engellemektedir ancak bölgedeki diğer çeşmelerle mukayese edildiğinde malzeme, boyut gibi özellikleri göz önünde bulundurularak muhtemelen 17. yüzyıldan sonra inşa edildiğini düşünülmektedir. Dokur Çeşmesi'ne oldukça yakın bir konumda olması sebebiyle bölgedeki yerleşim yoğunluğunu da anlayabilmekteyiz. Çeşmenin etrafı demir çitlerle çevrilidir. Yalnızca modern depo biriminde grafiti ile yazılmış yazılar mevcuttur.

³⁵Uçar, *Sipil'den Manisa'ya Ab-ı Hayat.Manisa Çeşmeleri*, 102-103.



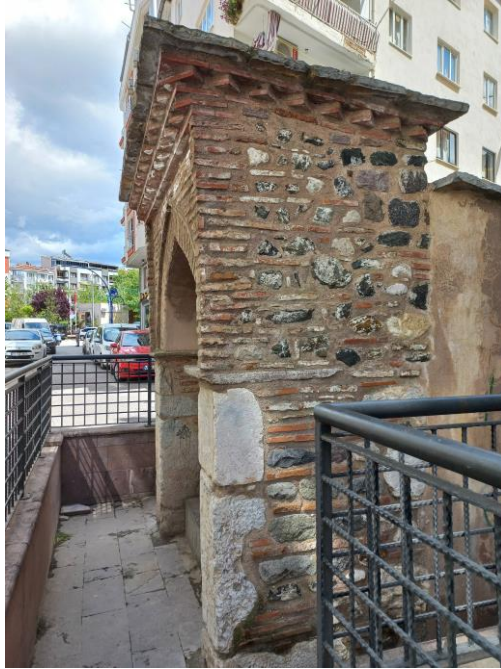
Resim 21: Kaynak Mahallesi eşmesi Ön Cephe
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 22: Kaynak Mahallesi eşmesi Sol Cephesi
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 23: Kaynak Mahallesi eşmesi Ön Cephe
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 24: Kaynak Mahallesi eşmesi Sağ Cephe
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Resim 25: 1999 Kaynak Mahallesi
Çeşmesi Ön Cephe
Kaynak: Hakkı Acun



Resim 26: 1999 Kaynak Mahallesi
Çeşmesi Ön Cephe
Kaynak: Hasan Uçar

KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME

Bu araştırma içerisinde Eski Karaköy Semtinde bulunan beş çeşme üzerinde bir çalışma yapılmıştır. Bu sokak çeşmelerinin günümüzdeki buldukları konum itibariyle bilgileri saptanmış, ölçüleri alınmıştır. Çalışmamızda bulunan çeşmelerin tümü bağımsız haldedir. Ayrıca tümü tek cepheli çeşmeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çeşmelerden Kaval Çeşme ve Lalapaşa Mahallesi Çeşmesi sivri kemerlidir. Pür Nefes Çelebi Çeşmesi, Dokur Çeşme, Kaynak Mahallesi'ndeki Çeşme ise teğetli kemerlidir. Kaval Çeşme'nin kemeri mermer ve kaba yontu taş malzemedendir. Dokur Çeşmenin ise kemeri kaba yontu taş ve tuğla malzeme ile inşa edilmiştir. Pür Nefes Çelebi Çeşmesi ve Lalapaşa Mahallesi Çeşmesi'ndeki kemerlerin malzemesi kesme taş malzeme ile inşa edilmiştir. Kaynak Mahallesi Çeşmesi'nin kemerinde de tuğla malzeme gözlemlemekteyiz. Kaval Çeşme ve Dokur Çeşme dikdörtgen prizma gövdeli(yatay) olarak inşa edilmiştir. Pür Nefes Çelebi Çeşmesi, Lalapaşa Mahallesi Çeşmesi ve Kaynak Mahallesi'ndeki Çeşme ise dikdörtgen prizma gövdeli(dikey) olarak inşa edilmiştir. Kaval Çeşme, Pür Nefes Çelebi Çeşmesi'nin kitabesi mevcuttur. Dokur Çeşmenin kitabelik bölümünde bir kazıma tespit edilmiş ve bu kazımada bir tarih yazdığı için, dönemin çeşme üslubuna uyum sağlamasında müellifler tarafından bir kitabe olduğu kanısına

varılmıştır. Lalapaşa Mahallesi Çeşmesi'nin ve Kaynak Mahallesi Çeşmesi'nin kitabesi yoktur. Cephe özelliklerine değinecek olursak çeşmelerin genelinde ön cephelerinin daha nizami olması söz konusudur. Genellikle ön cephelerde kesme taş malzeme tercih edilirken yan ve arka cephelerde kabayontu taş, moloz taş ve tuğla malzeme tercih edilmiştir. Kaval Çeşme'nin ön cephesinde çeşme nişinde yer alan kontrol penceresi tamir geçirdikten sonra yan cepheye ve arka cepheye birer tane olmak üzere yeniden konumlandırılmıştır. Pür Nefes Çelebi Çeşmesi haricinde diğer yapılarda yan ve arka cephelerinde kontrol penceresine yer verilmiştir. Pür Nefes Çelebi Çeşmesi haricindeki çeşmeler günümüzde iki sokağın kesiştiği konumlarda bulunurken Pür Nefes Çelebi Çeşmesi Arap Alanı Camisinin avlu duvarının Kuzey – Doğu eksenine yerleştirilmiştir. Çeşmelerin depo birimleri büyük ölçüde yıkılmış olduğundan dolayı restorasyon sırasında yeniden yapılmış ve sıvanmıştır. Günümüzde Kaynak Mahallesi Çeşmesi, Lalapaşa Mahallesi Çeşmesi, Dokur Çeşme ve Pür Nefes Çelebi Çeşmesinin depo bölümü bulunmaktadır. Pür Nefes Çelebi Çeşmesinin depo bölümü caminin avlusuna büyük oranda gömülüdür. Kaval Çeşme, Pür Nefes Çelebi Çeşmesinde bulunan ayna taşları mermer malzemeden elde edilmiştir. Kaval Çeşme'nin ayna taşı onarım sırasında değişmiş olmalıdır çünkü çeşmenin ön cephe düzenlemesinde niş içerisinde yer alan iki sütünce ve silmeler ve seki kısımları da mermer malzemedir. Pür Nefes Çelebi Çeşmesindeki ayna taşı ise Bizans devşirmesi olduğunu ve süslü olduğunu söyleyebiliriz. Dokur Çeşme ve Kaynak Mahallesi Çeşmesi'nde ise ayna taşı taş malzemedir. Lalapaşa Mahallesi'nin ayna taşı bulunmamaktadır. Çeşmelerin genelinde yalak birimi korunamamış olup, günümüzde mevcut olan yalaklar taş malzeme ile mevcudiyetini devam ettirmektedir. Kaval Çeşmesin'in 2-3 sıra tuğla bir sıra taş şeklinde bir duvar örüntüsü bulunurken, Lalapaşa Çeşmesi'nin 3 sıra tuğla 1 sıra taş almaşık tekniği uygulanmıştır. Kaynak ve Dokur çeşmelerinin cephelerinde karmaşık bir örüntü takip edilmiştir. Pür Nefes Çeşmesi'nin yan cephesinde 2 sıra tuğla kasetlemesinin içerisinde bir taş olarak günümüze gelmiştir. Diğer yan cephe ve arka cephenin örüntüsünü cami avlusundan dolayı görememekteyiz. Sivri kemer 18.yy'a kadar Anadolu'da oldukça sık tercih edilen bir kemer tipidir.³⁶İstanbul'da Rumeli Hisarı Çeşmesi, Davutpaşa Cami'nin avlu önünde konumlandırılmış Davutpaşa Çeşmesi³⁷Ekşizade Hacı Osman Efendi Çeşmesi, Erzincan Kemaliye ilçesinde bulunan Ekşizade Hacı Osman Efendi Çeşmesi, Hacı Şakir Ağa Medrese

³⁶Mustafa Denктаş, "Anadolu Türk Mimarisinde Çeşmeler", *Türkler*, ed. Hasan Celal Güzel vd., (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002), 1303.

³⁷Gül Sarıdikmen, "Mimari, Süsleme ve Kitabelerine Göre İstanbul Çeşmelerinin Dönemsel Özellikleri", *Z Dergisi* 2 (2018), 203.

Çeşmesi, Sandıkbağı Mahalle Çeşmesi³⁸ Harput Alaaddin Bey Çeşmesi, Keban I Numaralı Anonim Çeşme,³⁹ Ödemiş'te bulunan Bıçakçı(Koca) Çeşme sivri kemer kullanımı konusunda örnek teşkil edecek diğer çeşmelerdendir. Teğetli(Gemi Teknesi) kemer örnekleri olarak Midilli Adasında bulunan Hacı İsmail Ağa Çeşmesi, Çeşme IX⁴⁰, Safranbolu'da bulunan Aşağı Çiftlik Köyü Keşlik Çeşmesi, Yazı Köyü Çeşmesi, Hacılarobası Köyü Çeşmesi⁴¹ örnekleriyle karşımıza çıkmaktadır. Süsleme programı olarak tespit edilen çeşmelerin ikisi haricinde oldukça sade bir anlayış karşımıza çıkmaktadır. Kaval Çeşme ve Pür Nefes Çelebi Çeşmesinde tamir esnasında yerleştirildiği düşünülen süsleme öğeleri bulunmaktadır. Ayrıca yapılarda kullanılan devşirme malzemelerde oldukça önemlidir. Kaval Çeşme'de sol cephesinde tuğla kaset arasına alınmış devşirme mermer plastiği dikkat çekmektedir. Bu parça bir silme içerisinde devam eden 7 delikten oyma bir örgüden ibarettir. Muhtemelen devamlılığı süren parçanın yapıya eklenen halinde, köşelerinden düz bir hatta ilerleme olmadığı için kırılma sonucunda bu hale geldiğini düşünülebilir. Kaval Çeşme'nin nişinin içerisinde yer alan herhangi bir taşıyıcı fonksiyonu bulunmayan iki adet sütuncenin mermer kaide ve başlıkla yerleştirildiğini ve bir silme ile tepeden birleştirildiğini gözlemlemekteyiz. Çeşme kemerinin taşıyıcı unsuru olarak da mermer kaideler kullanılmıştır. Çeşme kemeri bir adet taş sıra ile kasetlenmiş ve üzeri 4 sıra tuğla ile çevrilmiştir. Çeşmenin kemer köşeliklerinde karşımıza dikey ve yatay olarak dizelenmiş tuğla parçalarından elde edilen geometrik bezemeler ile hareketlilik kazandırılmıştır. Bu açıdan benzer bir motif yine Manisa'da bulunan Hafsa Sultan Cami'nin Doğu duvarının pencere alınlığında karşımıza çıkmaktadır. Bir diğer yapı olan Pür Nefes Çelebi Çeşmesi hakkında Manisa Türk Devri Yapılarında Hakkı Acun'un belirttiği üzere mevcut olan ayna taşının Bizans devşirme malzemesi olması söz konusudur. Ayna taşına yakından bakıldığında madalyonlar içerisine alınmış gül bezek ve çarkifelek motifleri karşımıza çıkmaktadır. Bu motifler iki daire arasında ortada bir üçgen motifi ile kompozisyon halindedirler. Çeşme nişinin sağ ve sol kısımlarında ortalarında lüle deliği bulunan iki mermer pano dikkat çekmektedir. Bu panoların lüle deliklerinin hemen üzerinde lale motifleri mevcuttur. Pano silme geçişlerle doldurulmuş ve hareketlendirilmiştir. Ayna

³⁸Funda Naldan, "Kemaliye'deki Osmanlı Dönemi Çeşmeleri", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 66 (2019), 501-506.

³⁹Azime Ferya Aktaş, *Elazığ İli Çeşmeleri* (Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2009), 65-155.

⁴⁰Ammar İbrahimgil, "Midilli Adası Molova'da (Molivos / Mithymna) Osmanlı Dönemi Çeşmeleri", *GRID-Mimarlık, Planlama ve Tasarım Dergisi* 2/3 (2020), 251-263.

⁴¹Lütfiye Göktaş Kaya- Elif Özdemir, "Yerel Mimarlık Örneği Olarak Safranbolu Köy Çeşmeleri", *Sanat Tarihi Dergisi* 29/1 (2020), 109-119.

taşı ve panolar mermer malzemedendir. Yapının kemerinde bulunan ve aynı zamanda Manisa Ulu Cami'ndeki medrese çeşmelerde de gördüğümüz çift renkli taş almaşıklıkta karşımıza çıkmaktadır. Ayna taşının sağ ve solunda yer alan iki adet niş bulunmaktadır. Bu nişlerin sağ kısmındaki olanı mermer bir silme içerisine alınmış olacak ki günümüzde yalnızca niş kemerinin yarısına gelecek şekilde bir mermer parçası durmaktadır. Sol kısmındaki nişte bir mermer parçası yoktur. Nişler yapının kendisinde gördüğümüz teğetli kemer şeklinde bir kemerle nihayete ermektedir. Dokur Çeşmenin çeşme nişinde, ayna taşının hemen sağında yer alan bir mermer parçası dikkat çekmektedir. Bitkisel formda işlenmiş bu mermer parça muhtemelen devşirme bir malzemedir. İki bitkisel motifin yarım olarak bulunması söz konusudur. Kaynak Mahallesi Çeşmesi ve Lalapaşa Mahallesi Çeşmesi son derece sade çeşmelerdir. Gördüğümüz kadarıyla iki cephede evvelinde sıvanmış vaziyetteyken Kaynak Mahallesi'ndeki çeşme, 2015 yılında yapılan restorasyon çalışmalarının sonucunda sıvadan arındırılıp mimari formunu geriye kazanmıştır. Lalapaşa Mahallesi'ndeki çeşmenin çeşme nişi öncesinde sıvalı ve mavi bir boya ile boyalıyken günümüzde beyaz bir boyayla boyanmıştır ancak yapının geri kalanı sıvasız vaziyette bulunmaktadır. Barok üslubun yansıması olan pilastırlar yani sütunceler cephelere hareket getirmeyi amaçlayan unsurlardır. Kaval Çeşme'nin önündeki sütunceler İstanbul'da Esmâ Sultan Çeşmesi, Unkapanı semtinde bulunan Hacı Ahmed Ağa Çeşmesi⁴² Midilli Ada'sında bulunan Hükümet Çeşmesiyle de benzerlik göstermektedir.⁴³ Pür Nefes Çelebi Çeşmesi'nin kemerinde uygulanan çift renkli taş almaşıklıkta Manisa Ulu Cami Medresesi Çeşmelerinde de görülmektedir. Devşirme malzeme kullanımı özellikle yakınında antik kent veya kilise gibi imarlar bulunan şehirlerde oldukça yaygındır. Devşirme malzemenin kullanımını kolayca kaçmak gibi görmemeliyiz. Oldukça maliyetli bir uygulamada olabilmektedir. Devşirme malzemenin kullanımı konusunda birçok müellif fikir ayrılığına düşmektedir. Güç göstergesi olarak betimlenen bir görüşte, dönemin hüküm sahibi kişinin yahut baninin gücünü topluma kanıtlaması için devşirme malzeme kullanması da söz konusudur. Bu malzemeler çoğunlukla kullanım alanına göre farklılık göstermektedir. Örneğin lahitleri bir yalak olarak kullanmak çeşme mimarisi için oldukça yaygındır. İzmir'in Tire ilçesinde bulunan Büyükkale Köyü İsa Bey Cami'nin Çeşmesinde, Tire merkezde bulunan Dua Tepe Mahallesi'ndeki çeşmede ve Çatalçeşme Sokak'ta bulunan Çatalçeşme'de Roma dönemi lahitleri

⁴²Eyice, "Çeşme", 8/281.

⁴³İbrahimgil, "Midilli Adası Molova'da (Molivos / Mithymna) Osmanlı Dönemi Çeşmeleri", 261.

yalak olarak kullanılmıştır.⁴⁴Yine Selânik’de Cassandra sokağındaki bir türbe ile bitişik eski bir Türk çeşmesinde ise sadece ayna taşı olarak bir Bizans levhası kullanılmıştı.⁴⁵ Çalışmamızda incelediğimiz beş sokak çeşmesinin farklı dönemlerde olması bize dönemlerin estetik unsurlarını da inceleme fırsatı vermiştir. Bu sebeple klasik dönem ile barok dönem arasındaki farkı, bani gücünün yapıya yansımaları gözlemlemekteyiz.

SONUÇ

Manisa Eski Karaköy Semtinde bulunan beş sokak çeşmesi özelinde yapılan bu araştırmada çeşmelerin tipleri, konumları, kemer tipleri, niş sayıları, süslemeleri ve günümüzdeki nesnel görünüşleri hakkında bilgiler verilmiştir. Çeşmelerin tarih içerisinde yaşadıkları değişimleri göz önünde bulundurmaya adına Manisa İl Halk Kütüphanesi’nin Kent Kütüphanesi bölümünde bulunan ve şehir hakkında bilgiler içeren dergiler, kitaplar, doktora ve yüksek lisans tezleri, makaleler üzerinden araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalar neticesinde elde edilen bilgiler çalışma boyunca metnin gerekli yerlerinde kullanılmış ve günümüzde çeşmelerin bu bilgiler karşısında nasıl görüldüğü hakkında bir mukayese yapılmıştır. Çeşmelerin süreç içerisinde yaşadığı değişim eski fotoğraflarla birlikte günümüz fotoğrafları kullanılarak karşılaştırılmış ve değişkenler belirtilmiştir. Manisa’nın çeşitli semtlerinde bulunan tarihi yapıların çeşmeler özelinde bir benzerlik gösterip göstermediği de tespit edilmiştir. Manisa’da bulunan çeşmeleri çalışma konumuz olan Eski Karaköy Semti’ndeki sokak çeşmeleri üzerinden değerlendirecek olursak gerek dönemsel mimari faktörlerini gerekse süsleme programlarını takip etmekte oldukça ideal sonuçlar elde edebiliriz. Yapıların tarihlerinin birbirlerinden farklı olması, kitabeleri mevcut olanların okunur vaziyette günümüze gelmesi ve zaman içinde tamir geçirdikleri için tamir kitabelerinde bulunması oldukça önemlidir. Bu sayede yapının tamir geçirdiği vakit değişimini yapım yılındaki mimari estetiklerle kıyas ederek okuyabiliriz, bu neticede dönemler arasındaki süsleme farklılıklarını daha rahat gözlemleyebiliriz. Araştırmamızın alan aşamalarında yapıları ziyaret edip günümüzdeki durumlarını belgelenip, ölçüleri alınmıştır. Karşılaştırma ve Değerlendirme bölümünde ise yapıların hem şehir içinde hem de şehir dışındaki çeşme yapılarıyla ortak noktalarına değinilmiştir. Yapıların günümüzdeki hallerinde grafiti yazılarının olması maalesef ki kaderleri haline gelmiştir. Depolu birimlerin yıkılan depolarının yerine yeni yapılan depo birimlerinin özgünlüğünü yansıtmaması ve sıvalı bir vaziyette durması bir diğer olumsuzluk

⁴⁴Elif Karabacak, “Tire Çeşmelerinde Devşirme Malzeme Kullanımının Düşündürdükleri”, *Akdeniz Sanat Dergisi* 13/Özel Ek (2019), 250.

⁴⁵Semavi Eyice, “İstanbul Arkeoloji Müzesinde Bizans –Türk Çeşmesi”, *Belleten* 39/155 (1975), 429-444.

diyebilirim. Sokak eşmeleri sokakların kimliğidir. Bu kimliğin temiz dursun diye sıvanması, üzerlerine yazılar yazılması maalesef ki önüne geçilmesi gereken basit çözümleri olan durumlardır.

KAYNAKÇA

- Acar, Türkan. “Uşak Merkez Köylerinde Yer Alan Çeşmelerin Tipolojisi Üzerine Bir Değerlendirme”. *Sanat Tarihi Dergisi* 27 (2015), 163-179.
- Acun, Hakkı. *Manisa’da Türk Devri Yapıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1. Basım, 1999.
- Aktaş, Azime Ferya. *Elazığ İli Çeşmeleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Altuğ. Kerim. “Planlama İlkeleri ve Yapım Teknikleri Açısından Tarihi Yarımada’daki Bizans Dönemi Sarnıçları”. *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi* 15 (2015), 3-22.
- Aslanapa, Oktay. *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2. Basım 1996.
- Bayfidan, Dilek. 19. Yüzyıl Beyoğlu Çeşmeleri. Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018.
- Bilgi, Nejdet vd. *Manisa 2000*. Manisa: T.C. Manisa Valiliği, 1. Basım, 2000.
- Cantay, Tanju. *Türk Şehirciliğinin Önemli Yapıları: Su Terazileri*. *Erdem Dergisi* 12/34 (1999), 73-81.
- Demirağ, Dilaver vd. *Suyla Gelen Kültür*. İstanbul: İski, 1. Basım. 2006.
- Demirci, Doğan- Derici, Dilare. “Malatya’da Çeşme Mimarisi”. *SDÜ Fen – Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 54 (2021), 270-298.
- Denktaş, Mustafa. "Anadolu Türk Mimarisinde Çeşmeler". *Türkler*, ed. Hasan Celal Güzel vd. 7/1299-1306. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1. Basım, 2002.
- Ecemen, Feridun. “Manisa”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 27/587. Ankara: TDV Yayınları, 2003.
- Esin, Osman. “İnanç Temelinde Suyun Yaradılış Düşüncesi ve Geleneksel Yapı Üzerindeki Etkisi”. *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi* 11/58 (2018), 61-69.
- Eyice, Semavi. "Çeşme". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* 8/277-287. İstanbul: TDV Yayınları 1993.
- Eyice, Semavi. “İstanbul Arkeoloji Müzesinde Bizans –Türk Çeşmesi”. *Belleten* 39/155 (1975), 429-444.
- Gökmen, Ertan. 211 Numaralı Manisa Şer’iyye Sicilindeki Vakıf Muhasebe Kayıtları (1778-1795). *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 14/3 (2012), 275-324
- Işıkkadoğan, Abdulkaki. *Balıkesir Çeşmeleri*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013.
- İbrahimgil, Ammar. “Midilli Adası Molova’da (Molivos / Mithymna) Osmanlı Dönemi Çeşmeleri”. *GRID- Mimarlık, Planlama ve Tasarım Dergisi* 2/3 (2020), 246-271.

- İğüs, Esmâ. “XVIII. Yüzyıl İstanbulu’nda Fiziki Çevre, Meydan Çeşmeleri ve Çeşme Meydanlarının Etrafında Oluşan İstanbul Meydanları”, II. Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu Bildirileri, ed. Ali Akyıldız vd. 1/675-692. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2014.
- İşçen, İbrahim Yavuz. Osmanlı Dönemi’nde Ankara’nın Mahalle Çeşmeleri. Ankara: Cade Anafartalar Kuyumcuları Yayınları, 1. Basım. 2019.
- Kanlıçay, Sinem Sevinçtav. Barok – Rokoko Yorumu 18. Yüzyıl İstanbul Çeşmelerinde Kompozisyon, Motif ve Terimler (1740-1797). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Karabacak, Elif. “Tire Çeşmelerinde Devşirme Malzeme Kullanımının Düşündürdükleri”. Akdeniz Sanat Dergisi 13/Özel Ek (2019), 246-264.
- Karakaya, Enis. “Su Kemerleri”. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi 37/444. İstanbul: TDV Yayınları 2009.
- Kaya, Lütfiye Göktaş- Özdemir, Elif. “Yerel Mimarlık Örneği Olarak Safranbolu Köy Çeşmeleri”. Sanat Tarihi Dergisi 29/1 (2020), 97-131.
- Kerim, Ali – Süme, Veli. “İstanbul’un Eski Su Kaynakları; Sarnıçlar”. Türk Hidrolik Dergisi 2 (2018), 1-8.
- Koçyiğit, Fazilet. “Osmanlı Mimarisinde Meydan Çeşmeleri”. Akdeniz Sanat Dergisi 13/Özel Ek (2019), 339-354.
- Manisa’nın Kültür ve Tabiat Varlıkları, Manisa Merkezdeki Taşınmaz Kültür Varlıklarının Korunması ve Restorasyonu Paneli. Manisa: Manisa Belediyesi Kültür Yayınları, 1992.
- Naldan, Funda. “Kemaliye’deki Osmanlı Dönemi Çeşmeleri”. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi 66 (2019), 497-537.
- Rahmi Karakuş vd. İstanbul Tarihi Çeşmeler Külliyesi I. İstanbul: Forart Basımevi, 1. Basım, 2006.
- Sarıdikmen, Gül. “Mimari, Süsleme ve Kitabelerine Göre İstanbul Çeşmelerinin Dönemsel Özellikleri”. Z Dergisi 2 (2018), 201-211.
- Sim, Şükrü. "Su Medeniyeti: İstanbul". ResearchGate. Erişim 21 Mart 2024. https://www.researchgate.net/publication/328027220_Su_Medeniyeti_Istambul
- Uçar, Hasan. Manisa Çeşmeleri. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Uçar, Hasan. Sipil’den Manisa’ya Ab-ı Hayat. Manisa Çeşmeleri. Manisa: Manisa Belediyesi Kültür Yayını, 1. Basım, 2012.

Bölüm 2

Sanat ve Tasarım İçin Yeni Bir Üretim Aracı Olarak NFT¹

Öykü Eda ÖZDENİZ²
Ekin BOZTAŞ³

¹ Bu kitap bölümü, Doç. Dr. Ekin Boztaş danışmanlığında Öykü Eda Özdeniz'in yazdığı "Görsel Sanatlar Bağlamında Dijital Sanat ve Nft" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Bağımsız araştırmacı. oykuedaozdeniz9@gmail.com ORCID: 0000-0002-4202-3986

³Doç. Dr.; Ege Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.
ekinboztas@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1886-4272

GİRİŞ

Sanatçıların üretimlerinde teknolojinin olanaklarından faydalanmasıyla güçlenen sanat ve teknoloji ilişkisi, günümüzde uluslararası düzeyde popülerlik kazanmış bir üretim aracı olan Non Fungible Tokens (NFT)'ı gündeme getirmiştir. Blok zinciri teknoloji üzerinde yer alan ve içerdiği kod sistemi ile biricik bir kripto para olma özelliği taşıyan NFT'ler sanat için yeni bir yöntem olarak günümüzde kullanılmaktadır. İçerdiği kod, sanatçılara blok zincir sistemi üzerinde aidiyetlik kazandırmakta ve sanatçıların eserleri sonsuza dek bu sistemin bir parçası olmaktadır. Kökenleri eskiye dayansa da henüz yenilerde gündeme gelmiş olan NFT'lerin popülerleşmesinde pandeminin etkisi büyüktür. 2020 yılında tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 salgını neticesinde girilen pandemi süreci, sanatçıları üretimlerini evden yapmaya sürüklemiş, sanatçılar NFT sayesinde farklı ülkelerdeki sanatçı ve koleksiyonerlerle etkileşim halinde olma şansını yakalamışlardır.

Bu çalışma, dijital sanat ve günümüzde uluslararası düzeyde popülerlik kazanmış dijital bir üretim aracı olan NFT'nin sanat ve sanatçı üzerindeki etkisini, alan akademisyen sanatçıları, alanında uzmanlaşmış sanatçılar ve dijital sanat alanında işler üreten sanatçıların görüşlerini görsel sanatlar bağlamında değerlendirmektedir. Sanat, sanatçı, sanatsal yaratma konuları ele alınmış; sanat akımları incelenmiştir. Dijital Sanat başlığı altında, dijital sanatın detayları incelenmiş, dijital sanat ile ilgili güncel gelişmelere, dijital sanatın Türkiye'deki durumuna, Türkiye'de ve dünyada dijital çalışmalar yapan sanatçılara odaklanılmıştır. NFT ve sanat ilişkisi incelenmiş, NFT'nin sanat akımlarıyla bağlantısı kurulmuş, NFT ve tasarım ilişkisine, NFT üretim tekniklerine yer verilmiştir. NFT ve tasarım ilişkisi başlığı altında NFT üreten sanatçılara değinilmiştir.

NFT ve terimleri bölümünde NFT platformlarına, Blok zincir, Bitcoin, Kripto para, Kriptografi ve Ethereum kavramlarına yer verilmiştir. Sanatçı, akademisyen ve tasarımcılarla görüşmeler yapılmış, yapılan görüşmeler analiz edilmiş ve bulgular bölümünde yer verilmiştir.

Araştırmanın amacı Dijital Sanat ve NFT'nin sanat ve sanatçı üzerindeki etkilerini incelemektir. Bu amaç doğrultusunda görsel sanatlar alanında uzman 3 sanatçı, 3 akademisyen ve 3 tasarımcı olmak üzere toplam 9 kişi ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Araştırma soruları alan uzmanlarına yöneltilmiş, katılımcıların görüşleri alınmış ve betimsel analiz yöntemiyle analiz edilmiştir.

SANAT, SANATÇI ve SANATSAL YARATMA

Eserleriyle kendini gerçekleştiren sanatçı toplumun gerçeklerine ışık tutar. Tüm perdeleri aralayarak gerçekleri insanlara sanatıyla sunar. Aynı zamanda

sanatçı bu duygu durumunu karşılıklı olarak sanat izleyicisiyle de paylaşır çünkü sanat izleyicisi olmadığı sürece sanat var olsa da etkisini sürdüremeyecektir.

Tarih içerisinde yaşadığı dönemden ve o dönemin farklı anlayışlarından oldukça etkilenen sanat olgusu yıllar içerisinde değişimler geçirmiş, farklı tanımlamalara tanıklık etmiştir. Bu değişiklik içerisinde sanat, gelişerek kendini yenilemiş, çeşitlilik ve farklı işlevler kazanmıştır (Sarı, 2018, s. 132).

Read (2014)'in sözlerinde dediği gibi; hoş a gitme isteğidir sanat. Bütün sanatçılar içinde bu duyguyu taşır. En basit tanımıyla hoş a giden biçimler yaratma gayretidir. (Read, 2014, s. 13).

Sanatçı ve toplum arasında güçlü bir bağ vardır. Bu bağ sanatçının üretimleri üzerinde büyük bir öneme sahiptir. Tonunu, hızını, şiddetini üyesi bulunduğu toplumdaki alan sanatçı topluma dayanır. Fakat biçim verme isteği olmazsa sanat meydana gelemez. O yüzden bu yaratıcı isteğin sanat üzerindeki etkisi büyüktür. (Read, 2014, s. 155). “Her sanat eserinde bir anlam, bir ifade biçimi vardır. Bu biçim, yaratan kişinin olanaklarına, hayata bakışına, dünyayı algılama biçimine göre değişmektedir. Değişimi sağlayan da yaratıcı bireydir. Birey, kendi iç dünyasını dış uyarımlarla bir araya getirerek ortaya bir eser koymakta ve o eser, o hayatı paylaşan herkese etki etmektedir. Sanatsal yaratıcılık bu nedenle üstün, yaşama ve geleceğe yön veren bir niteliğe sahiptir (Dinçeli, 2020, s. 44).”

Yaratıcılık, sadece bir nesnenin biçimlendirilmesi değil, aynı zamanda olaylar karşısında takınılan özgün tavırlar, bir sorun karşısında geliştirilen özgün çözümler içerisinde de yer alabilmektedir. (Karayağmurlar, 1990, s. 22). Yaratıcılığın özellikle sanat içerisindeki yeri önemlidir. Çünkü yaratıcı istek olmadan sanat meydana gelemez. Tarihte yaşanan her dönem sanat ve sanatçı üzerinde farklı yaratımlar ortaya çıkarır. Sanat akımlarının yaşadığı değişim ve dönüşüm de bu bağlamda sanatçının yaratıcılığını etkilemektedir. Sanat tarihinin önemli bir unsuru olan sanat akımları genellikle birbirlerine tepki ve eleştiri olarak ortaya çıkmıştır.

1960 SONRASI SANAT AKIMLARININ TARİHSEL SÜRECİ

Geçmişten günümüze sanat tarihi akışındaki her sanat akımı çok belirgin değişiklikler yaşasa da kendinden önceki sanat akımından izler taşımaktadır. 20. yüzyıl bu zamana kadarki sanat tarihi akışından farklı olarak bir kopuş yaşamış ve kritik bir dönem olmuştur. Fotoğraf, video, enstalasyon ve performans sanatı bu akışı koparan sanat tarihinde değişime neden olan başlıca sanat türleri denilebilir. Bu değişimin nedeni olarak yaşanan siyasi olaylar, endüstrileşme, modernizm ve sosyal yapıdaki değişimler gösterilebilir (Ateş, 2021).

Tarih akışı içerisinde daima doğru orantılı olarak gelişme gösteren sanat ve teknoloji ilişkisi üretim süreci üzerinde büyük bir öneme sahiptir. Teknolojinin

değişimi, gelişimi ve sanatla buluştuğu noktada sanatla arasında kurduğu bağ, sanatın akışında ve o zamana kadar süregelen varlığında büyük değişimler yaratmış, sanatın farklı tekniklerde buluştuğu noktada üretim sürecini geliştirmesine katkı sağlamıştır (Ersöz Karakulakoğlu ve Demir Askeroğlu, 2018, s. 410).

Geçmişten bugüne birçok sanat akımında teknolojinin izlerini görmek mümkündür. 1960'lı yıllarda isim olarak Dijital Sanat'la duyulan teknolojinin sanat ile ilişki temelde Dada hareketine kadar dayanmaktadır.

Teknolojiyi ve sanal sanatı başlatan Dada hareketinin sanat tarihi içerisinde önemi büyüktür. Bir tek Dada hareketi değil Fluxus hareketi ve sanatçı Allan Kaprow'un Happening'leri üzerinde de teknolojinin etkilerini görmek mümkündür (Avcı Tuğal, 2019, s. 38). 1960'lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilen ve günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımı 20. yüzyılın başında deneyimleyen Dada, politik tavrı ve sanat karşıtı eğilimiyle 20. Yüzyılın en etkili akımlarındandır (Antmen, 2019, s. 126). Bunun yanında Duchamp'ın öncüsü olduğu Kavramsal Sanat da günümüz sanatını etkileyen ve döneminde büyük bir etki yaratan akımlardandır.

Teknolojiyi etkileyen en büyük etkenlerden biri olan bilgisayar teknolojisi ve devamında gelen internet teknolojisinin insanların hayatına dahil olmasıyla beraber teknoloji, 20. Yüzyılın son dönemlerinde sanatsal faaliyetlerin en çok içinde olduğu alan olarak tarihte yer almaktadır. Sanat, yapısı gereği her dönem bir değişim ve gelişim içerisinde olan ve çağının getirdiği etkileri her daim içinde taşıyan bir olgudur. Teknoloji de bu anlamda yaşadığı gelişim ve değişim aşamasında sanatla bir uyum yakalamış ve sanat ile olan ilişkisi daha da güçlenmiştir (Ersöz Karakulakoğlu ve Demir Askeroğlu, 2018, s. 411).

Devrimini 1990'lı yıllarda gerçekleştiren bilgisayar, sanat tarihi içerisindeki birçok kalıbı yıkmış, Bio Art, Yazılım Sanatı, Sanal Gerçeklik gibi yeni sanat dallarının oluşmasına vesile olmuştur. Sanatta geleneksel kalıpları değişime uğratan Bilgisayar Devrimi ile birlikte sanat ve teknoloji ilişkisi daha da artmış, sanatçılar artık eserlerini geleneksel yöntemlerle değil bilgisayarın olanak sağladığı sanal ortamlarda sergilemeye başlamışlardır (Winegard, s. 30).

Sanatçılar teknolojinin olanaklarını kullanarak kendilerini daha da geliştirmiş, kendi ülkesinin de dışına çıkarak sanatını tüm dünyaya ulaştırabilme imkânı bulmuştur. Sanat, artık bir mekâna bağlı kalmadan, kolay bir şekilde dünyanın öteki ucundaki bir sanatseverle buluşabilir duruma gelmiştir. İnternetin bilgisayar ile buluşmasıyla beraber web arayıcılığıyla sanata erişim imkânı artmış, sanat izleyicileri sanal müzeler sayesinde evinde otururken bile bir sanat eseri ile buluşabilir duruma gelmiş, bu sayede sanata katılım artmıştır. Böylelikle Dijital Sanat dönemi başlamıştır.

DİJİTAL SANAT

Devrimini 1990'lı yıllarda gerçekleştiren bilgisayar, sanat tarihi içerisindeki birçok kalıbı yıkmış, Bio Art, Yazılım Sanatı, Sanal Gerçeklik gibi yeni sanat dallarının oluşmasına vesile olmuştur. Sanatta geleneksel kalıpları değişime uğratan Bilgisayar Devrimi ile birlikte sanat ve teknoloji ilişkisi daha da artmış, sanatçılar artık eserlerini geleneksel yöntemlerle değil bilgisayarın olanak sağladığı sanal ortamlarda sergilemeye başlamışlardır (Winegard, s. 30).

Teknolojinin ilerlemesi, işlemcilerin gelişmesi ile beraber boyutu küçülen ve aynı zamanda performansı artan bilgisayarlar insanların evine girmeye başlamış hatta her kişi için özel olacak şekilde kişisel bir araç haline gelmiş, modern yaşamın bir parçası olmuş, bunun devamında teknoloji daha da gelişerek dokunmatik bilgisayarlar ve tabletler üretilmiştir. Bilgisayarın üretilmesinin yanında bir diğer önemli olay internetin keşfidir. Bilgisayarın gelişimi, internetin bulunuşu etkilemektedir.

1966 yılına bakıldığında internetin temelini o dönemde atıldığı görülmektedir. 1966 yılında çıkan Arpanet ile ortaya çıkan Web şu anki internetin temelidir (Yılmaz, 2021, s. 344).

Geçmişten bugüne, insanlığın oluşumundan beri varlığını sürdüren sanat, geçmişi günümüze taşıdığı gibi geleceğin de habercisidir aynı zamanda. Sanatın mağara resimleriyle başlayan yolculuğu, insanlığın ve teknolojinin gelişimi ile günümüzde dijitalleşmeye doğru evrilmiştir. Bu evrimin önemli geçiş aşamalarından biri Sanayi Devrimi'dir. Evrenselliğiyle içinde bulunduğu çağın getirilerine kendini entegre eden sanat, Sanayi Devrimi ve endüstrileşme ile birlikte teknoloji ile yakın ilişkiler kurmaya başlamış, birçok alanda değişimlerin öncüsü olan Endüstri Devrimi bu bağlamda değer kavramını da etkilemiştir.

18 ile 19. Yüzyıl arasında yaşanan ve sadece yaşadığı dönemi değil günümüze kadar her alanı etkilemiş ve birçok gelişmeyi tetiklemiş olan Sanayi Devrimi kendinden önceki yıllara kıyasla teknolojinin çok daha hızlı ilerlemesine ve teknolojinin hayatın vazgeçilmezi olmasına ortam hazırlamıştır (Avcı Tuğal, 2018, s. 12).

1990'lara gelindiğinde ise Tim Berners-Lee tarafından ortaya konulan Web'in kuruluşu ile teknolojik alandaki gelişim ve değişim hızlanmış, bilgiye daha kolay ulaşma imkânı doğmuştur (Baz ve Meral, 2021, s. 409). Bilgiye daha kolay erişim sağlanması sanatçının dünyanın öbür ucundaki bir sanat hareketinden, sergilerden haberdar olabilmesini ve sanattaki gelişmelerin dünyaya çok daha hızlı yayılmasını sağlamıştır.

21. Yüzyıla gelindiğinde teknoloji artık hayatın tamamen içinde yerini alarak sosyal yaşamı ve kültürel aktiviteleri oldukça etiketler bir konuma gelmiştir. İnternet teknolojisi sayesinde insanların bilgiye ulaşımının çok daha hızlı ve

pratik olması, insanların çok çeşitli kaynaklardan kendini besleyebilir duruma gelmesini sağlamıştır. Toplum artık bilgi toplumu haline gelmiştir. Toplumun değişiminden ve gelişiminden etkilenen sanat için de bu dönemde yalnızca sanat üretimlerinden değil; sanatsenverlerden, müzelerden ve sanat etkileşiminden de bahsetmenin mümkün olduğu görülmektedir (Karayılanoğlu, 2020, s. 27).

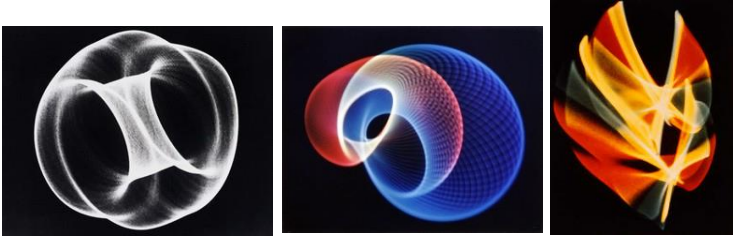
DİJİTAL ESER ÜRETEN SANATÇILAR

Dijital sanatın temelini oluşturan hesaplama, ilk yıllarda birçok dijital sanatçının kullandığı yöntem olmuştur. Sanatçılar bilgisayar sistemi üzerindeki hesaplamalarla eserlerini ortaya çıkarmışlardır.

Bilgisayarda görüntü yaratmanın ve animasyonun öncüsü olarak bilinen Charles A. Csuri dijital sanatın içerisinde önemli bir sanatçıdır. Dijital temelli eskiz yazılım programlarıyla çalışan Csuri, yaptığı çalışmalarda 3 boyutlu görüntüler yaratmaktadır (Ballı, 2020, s. 14).

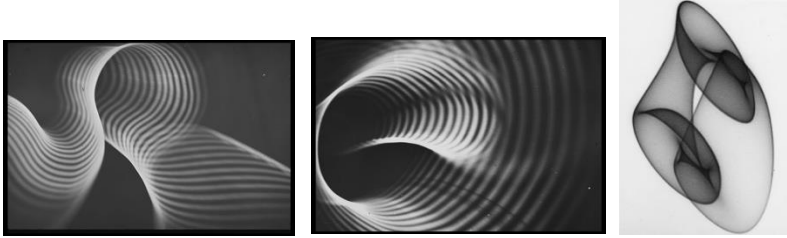
Dijital sanatın öncüsü olarak Ben Laposky örnek gösterilebilir. 1950’li yıllarda dalga formlarından yaratmış olduğu çalışmalarda Soyut Geometrik Resim, Kübizm, Senkronizm ve Fütürizm’den esinlenmiş olan sanatçı çalışmalarını Op Sanat ile ilişkilendirmiştir. Dönemin bir başka önemli sanatçısı da 1950’da yapmış olduğu “Elektronik Soyutlamalar” çalışmasıyla Herbert W. Franke’dir. Ben Laposky ve Herbert W. Franke’nin çalışmaları büyük benzerlik göstermektedir. Charles Csuri, Michael Noll, Frieder Nake, Edward Zajec ve Kenneth Knowlton da dönemin diğer önemli dijital sanatçılarıdır. (Özel Sağlamtimur, 2010, s. 219).

Dijital sanatın öncülerinden kabul edilen Ben Laposky kendi geliştirmiş olduğu bir araç yardımıyla elektronik dalga görüntüleri üretmiş ve oluşturduğu dalga görüntülerine “oscillographic” ismini vermiştir (Özgüven, 2017, s. 11).



Resim 1. Ben Laposky’nin 1950’li yıllardan itibaren ürettiği çalışmalardan örnekler; sırasıyla Oscillon No 40, Oscillon No 4, Oscillon No 520

Benjamin Francis Laposky ve Herbert W. Franke'nin osiloskop ismi verilen ekran üzerinden analog araçlar kullanılarak yaratmış oldukları görüntüler elektronik yöntemle üretilen ilk eserler sayılabilmektedir. Sanatçıların ürettikleri soyut çalışmalar fotoğraflanmış ve sonrasında sergilenmiştir (Avcı Tuğal, 2018, s. 118).



Resim 2. Herbert W. Franke'nin 1950'li yıllardan itibaren ürettiği çalışmalardan örnekler; sırasıyla Lichtformen (Işık Formları), Tanz Der Elektronen (Dance of the electrons)

1960'lı yıllara gelindiğinde Dijital Sanat alanında çok hızlı gelişim yaşanmış, seri üretimler yapılmıştır. Bu yıllarda yaşanan tüm gelişmeler sanatın günümüzdeki dönüşümünü yaşanmasında büyük bir öneme sahiptir. Bu yüzden dijital sanat için en kritik dönemin 1960'lı yıllar olduğunu söylemek doğru olacaktır.

1960'lı yıllarda yapılan dijital sanat çalışmalarının çoğu, geometrik formlara ve yapıya odaklanmıştır. Bu durumun bir nedeni çıktı alınan plotter ve yazıcının kısıtlayıcı doğasıdır. Plotter çizimleri doğrusaldır, gölgelemelerin yalnızca çapraz taramadan mümkün olması dönemin bilim adamı/sanatçıları etkilemiştir (Eronat, 2019, s. 15). 1960'lı yılların başında yaşanan bir başka gelişme de Desmond Paul Henry'nin, Henry Çizim Makinesi adını verdiği makine ile yaptığı çalışmalar ile resme yeni bir boyut kazandırmış olmasıdır (Atli, 2014).

1965'li yıllara geldiğimizde üç büyük N'ler olarak adlandırılan Georg Nees, Frieder Nake, A. Michael Noll isimli sanatçıların Dijital Sanat içerisinde büyük bir öneme sahip olduğu görülmektedir. 20. Yüzyılda Dijital Sanatın öncüsü olan bu üç büyük sanatçının isimleri geçmiş yıllarda Bilgisayar Sanatı, Algoritmik Sanat adı altında duyulmuştur (Avcı Tuğal, 2018, s. 131).

1960'lardan itibaren gelişen dijital sanat uygulamalarına yeni örnekler katılmış, Leon Harmon ve Ken Knowlton adlı mühendisler tarafından bir fotoğrafın taranarak, gri tonlama değerlerini IBM 7040 bilgisayarda çeşitli ASCII (Bilgi Değişimi için Amerikan Standart Kodu) kodlarına dönüştürülen görüntü tekrar oluşturulmuştur. "Çıplak" adlı bu çalışma o dönem için çok başarılı

görülme de yapılan bir toplantıda sunulan New York Times magazin dergisinin kapağında yer bulmuştur (Beriş ve Kaplanoğlu, 2018, s. 54).

1995 yılında AARON tarafından üretilen, Harold Cohen'in yapmış olduğu çalışma renkli dijital üretime örnektir. Cohen'in programı sayesinde bilgisayar ortamında sulu boya etkisi verebilecek yapıda üretimler gerçekleştirilmeye başlanmıştır (Avcı Tuğal, 2018, s. 167).

TÜRKİYE'DE DİJİTAL SANAT

Türkiye'de 1990'lı yıllarda gündeme gelen Dijital Sanat o dönemin sanatçıları ve akademisyenleri tarafından keşfedilmeye başlanmış, sanatçıların kendini ifade edeceği yeni bir araç ve olanak olarak gündeme gelmiştir. 90'lı yıllarda Türkiye'de Dijital Sanat üzerine üretimler gerçekleştiren ilk isimlerden biri Teoman Madra'dır. Madra'nın 1990'lardan günümüze kadar ürettiği fotoğraf, video, çoklu ortam ve performans çalışmaları bu alanın öncüsü olmasını sağlamıştır (Garakhanova, 2023, s. 3835-3836)

Günümüz sanatının ve yeni teknolojinin kullanımının Türkiye çapında ilk defa gerçekleştirildiği 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nin (1995) bir parçası olan BM Contemporary Art Center'in düzenlemiş olduğu "Concrete Visions" sergisinde yer alan isimlerden biridir aynı zamanda Teoman Madra. (Erkayhan ve Çaşkurlu Belgesay, 2014, s. 50).

Türkiye'de dijital sanat alanında üretim yapan ve dikkat çeken ilk isimlerden bir başkası da Hamdi Telli'dir. Telli'nin özellikle son yıllarda yaptığı çalışmalarda bilgisayar grafiklerinden ve fotoğraflardan yararlandığı görülmektedir (Özel Sağlamtimur, 2010, s. 220).

Teoman Madra, Hamdi Telli, Reha Bilir, Sadık Demiröz, Orhan Cem Çetin, Mehmet Turgut, Sibel Avcı Tuğal, Ansel Atila, Hande Şekerciler, Haluk Akakçe, Kerem Sami Hünel, Candaş Şişman, Refik Anadol, Burak Arıkan, Tolga Tüzün, Selçuk Artut, Emir Uras ülkemizde dijital sanat alanında eserler veren önemli sanatçılarımızdır (Toptaş, 2022).

Türkiye'de dijital sanatın gelişimini etkileyen bir başka mesele de sergiler ve sanat festivalleridir. İstanbul New Media Festivali, Amber Platform, Dijital Uçlar Festivali ve IDAF (İstanbul Digital Art Festival) gibi etkinlikler dijital sanatçıların birbirleri ile etkileşim halinde olmasını sağlayan ve dijital eserlerini sergilemelerine fırsat tanıyan oluşumlardır. Bu sayede dijital sanatın gelişimi Türkiye'de hızlanmıştır (Garakhanova, 2023, s. 3836).

2000'li yıllarda yaşanan bir başka gelişme de vakıf ve grupların kuruluşudur. Dijital sanatın gelişmesi ve yayılması için bu kuruluşlar faaliyet göstermektedir. Bunlardan biri olan NOMAD 2006'da bu alandaki ilk dernek olmuştur. NOMAD'ın ana ekibi Başak Şenova, Emre Erkal ve Erhan Muratoğlu'dur. 2002

yılında bağımsız bir oluşum olarak kurulmuş, 2006 yılında bu alandaki ilk dernek olmuş olan NOMAD, dijital sanat alanında yeni kalıplar üretmeyi hedeflemiş ve bunu gerçekleştirirken diğer disiplinlerin ışığında ilerlemiş bir dernek olmuştur (Özel Sağlamtimur, 2010, s. 220). Ayrıca 2007 yılında düzenlenen AmberFestival uluslararası niteliği ile Türkiye’de yeni medya ve dijital sanatın yaygınlaşmasını sağlayan ilklerden biri olmuş ve Türkiye de dijital sanatın gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

NFT ve KISA TARİHİ

NFT, değerli herhangi bir varlığı temsil etme gücüne sahip olan, dijital sistemde varlığını sürdüren bir çeşit kripto para birimidir (Eser, 2023, s. 11). Ethereum blokzincir sistemi içerisinde geliştirilen, ERC 721 standına bağlı olarak üretilmekte olan NFT’ler biricik ya da eşsiz tokenler olarak tanımlanmaktadır (Şenkardış, 2022, s. 109). Son dönemde sanat alanında oldukça dikkat çeken NFT’ler, sanatçıların üretimlerini dönüştürdüğü ya da o sistemin içerisinde gerçekleştirdiği eşsiz varlıklardır. Kısacası NFT dijital bir kontrattır (Eser, 2023, s. 14). NFT’nin tarihçesine bakıldığında kimi kesim NFT’de 2012 yılında yaratılan Colored Coin’in ilk olma hakkına sahip olduğunu dile getirirken yatırımcı Andrew Steinworld, Medium sayfasında yaptığı paylaşımda Kevin McCoy’un 2014 yılında Namecoin blok zincirinde paylaşılan Quantum isimli çalışmasının ilk NFT olma özelliği taşıdığını dile getirmektedir. 2017 yılına gelindiğinde Dapper Labs’ın Ethereum üzerinden satışa koyduğu ‘CryptoKitties’ adlı proje ise NFT bağlamında geniş çapta tanınan ilk uygulama olarak görülmektedir. 2017 yılında çıkan bu proje kripto dünyasında çok popüler hale gelmiştir (Hennekes, 2024).

İlk NFT Kevin McCoy tarafından Mayıs 2014’te dünyaya tanıtılmış, Quantum adlı ilk NFT piyasaya sunmuştur. Quantum çalışması McCoy’un eşine ait bir tasarımdır. Yıllar sonra 2021 yılına gelindiğinde, 2014 yılında ilk NFT olarak ortaya çıkarılan bu tarihi çalışma 7 milyon dolara satılmıştır. Quantum isimli çalışma sekizgen biçimindeki bir şeklin video döngüsünden oluşmaktadır. Yan tarafta Quantum çalışmasından bir kesit görülmektedir (Binance, 2024).

McCoy ve eşi Quantum’u yarattıktan sonra bu çalışmanın dijital ortamda sahipliğini belirleyecek bir yöntem arayışına girmiştir. O dönemde dijital eserlerin yaratıcısını ve sahipliğini belirleyecek yöntem olmadığından McCoy bu sorunu çözebilmek adına Anil Dash isimli teknoloji girişimcisi ile beraber bir çözüm arayışına girmiş ve bunun sonucunda blockchain teknolojisini keşfetmişlerdir.2021 yılı itibariyle NFT’ler özellikle sanat alanında ön plana çıkmakta ve adından sıkça söz ettirmektedir. Pandemi ile birlikte sanatçılar üretimlerini, sanatını insanlara ulaştırabilmek için ise farklı arayışlara girmekte,

tam bu süreçte dijital sanat ve dijital teknolojiler sanatçılar için bir avantaja dönüşmektedir.

Açılımı Non-Fungible Token olan NFT, Türkçeye Değiştirilemez Token olarak çevrilmiştir. Bir tür kripto para olma özelliği taşıyan NFT'ler biriciktir ve blok zincir sistemi üzerinde değiştirilemez konumdadır. Sanat biçimi değil, sanat için bir araç olan NFT'ler dijital bir kontrat, sanatçının üretiminin aidiyetini tescillediği bir belge niteliğindedir. Tercih edilmesinin önemli bir sebebi olan eşsizliği, NFT'nin sanat üretimleriyle bağdaşan noktalarından birisidir.

Erc-721 eşsiz ve farklı bir jeton özelliği sunmaktadır. Eşsiz ve farklı oluşu NFT'nin sanat ve tasarım ile bağlantı kurabilmesinde en öne çıkan özelliklerinden biridir. Çünkü sanatçı ürettiği biricik eserlerin eşsizliğini dijital ortamda NFT sayesinde tescilleyebilmektedir.

NFT'İN TEMEL KAVRAMLARI

Blok Zincir

Blok zincir, şeffaflığı ve merkeziyetsiz yapısıyla güven sağlayan, kripto para birimiyle hayatımıza dahil olmuş dağıtık bir veri tabanı sistemidir (Bingöl, 2021). Blok zinciri sistemini daha kapsamlı bir şekilde ele alıp ifade edecek olursak şifrelenmiş ve bozulmayan bilgi deposudur (Eser, 2023, s. 11). Blokzincir teknolojisi yaygın olarak Bitcoin ve Ethereum gibi sanal paraların altındaki teknoloji olarak bilinmektedir. Fakat bu teknoloji sağladığı olanaklar ve çeşitlenebilir uygulamaları ile çok daha geniş bir yelpazeye sahiptir (Tubitak, 2023).

Değiştirilemez oluşu, şeffaflığı ve merkeziyetsiz yapısı blok zincirinin başlıca tercih edilme nedenlerindedir. Blok zincirin tercih edilme nedenlerinden bir başkası da güvenlik meselesidir. Fakat blok zincir güvenliğinde gizlilikten kasıt işlemlerin veya kayıtların gizliliği değildir çünkü blok zincirinde asıl istenilen şeffaflık yani tüm kayıtların bloğun başından itibaren görülmesidir (Güven ve Şahinöz, 2018, s. 63).

Kripto Para

Kripto para, tüm para ve jetonları (coins ve tokens) kapsayan kriptografi ile şifrelenmiş bir dijital para türüdür (Güven ve Şahinöz, 2018, s. 85). Kripto para kelimesinin oluşumu kriptografi ve para kelimelerinin birleşiminden gelmektedir (Binance Academy, 2023).

Kripto para adlı sanal para sistemi dünya üzerindeki para hareketini bambaşka bir noktaya taşımaktadır. Gelecekte oluşması muhtemel sanal ortamın para birimi olabilme ihtimali söz konusudur. Dünya üstündeki her şey, buna insanlar da dahil

olmak üzere, sayısal bir veriye dönüşmüş durumdayken paranın da dijitalleşmesi, sanal sisteme geçmesi olması beklenen bir durumdur.

Bilgi güvenliği ile iç içe olan kriptografinin temel unsurları gizlilik, erişilebilirlik ve bütünlüktür. Güvenlik zafiyeti oluşmaması için bu temel unsurların önemi büyüktür. Gizlilik, bütünlük, reddedilmezlik ve kimlik belirleme ise kriptografinin şifre çözme için kullandığı adımlardır. Hayatımızın, özellikle teknolojinin ve dijitalleşmenin ön planda olduğu günümüzde bilgi güvenliği ve kriptografi önemlidir (Quickly Serv, 2024).

Bitcoin

2008'de duyurulan ve 2009'da kullanıma açılan Bitcoin alışılmış para birimlerinin aksine kontrol edilen bir merkez bankası olmayan, finansal sistemi dünyanın her yerindeki farklı bilgisayarlardan yürütülebilen, herhangi bir kişinin açık kaynaklı bir yazılım indirerek katılım sağlayabildiği dijital bir para türüdür (Binance Academy, 2020).

Ethereum

Bitcoin gibi bir blok zinciri teknolojisi olarak hayatımıza giren Ethereum sınırlı bir dijital para türüdür. "Bitcoin protokolü ile hayatımıza giren ve eşler arası, aracısız para transferi yapılmasını mümkün kılan blokzincir teknolojisi, 2015 yılında kullanıma sunulan Ethereum protokolü ile yeni bir vizyon kazanmıştır (Şenkardeş, 2022, s.107)."

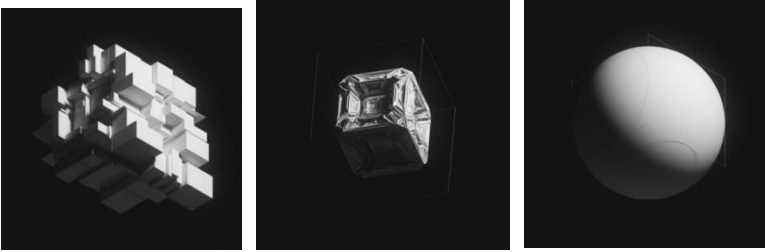
Sanatçılar, Ethereum'un onlara sunduğu benzersiz olma özelliği sayesinde yarattıkları eserleri token'a dönüştürebilmekte ve bunların satışını yapabilmektedir. Non-fungible Token (NFT) adı ile bilinen bu tokenlar sadece kripto dünyasında değil, sanat dünyasında da bir devrim niteliği taşımaktadır. (Gacar, 2023, s. 87).

NFT ÜRETEN SANATÇILAR

Dünyada birçok sanatçı NFT üretimine başlamıştır ancak bu konuda bazı sanatçılar hem yapıtlarının niteliği hem de NFT'yi bir araç olarak daha hızlı benimsemeleri ile öne çıkmışlardır. Bu bağlamda Türkiye'de, dünya çapında da tanınırlık kazanmış sanatçılarımız Murat Pak, Refik Anadol ve Tarık Tolunay'ın; dünyada ise Beeple, Xcopy ve Trevor Jones'un NFT ile sanat üretimlerinin öncülüğünü yaptıkları gözlenmiştir.

Murat Pak, Medyayı, çeşitli sosyal platformlarda barındırılan içerikle kullanıcı etkileşimlerine dayalı olarak yeniden paylaşan bir internet botu olan küratörlük platformu Archillect'le tanınan dijital sanatçı, kripto para yatırımcısı ve programcıdır (Kızıldemir, 2023). Pak kimliğini gizleyen ve yaptığı işlerle

gündemde olmak isteyen bir sanatçıdır. Kripto sanat ile yaptığı dijital tasarımlarını satarak 1 milyon dolardan fazla kazanç sağlayan ilk kripto sanatçısı olarak dikkatleri üzerine çekmiştir. 1 milyon dolar kazancı Ethereum üzerinden yayımladığı 269 farklı sanat eseriyle kazanmıştır (Coinkolik, 2023).



Resim 3. Murat Pak, Sırasıyla Complexity, The Cube, Equilibrium

Uluslararası üne sahip bir medya sanatçısı ve tasarımcısı olan Refik Anadol, şu anda aynı zamanda ikamet ettiği Los Angeles, Kaliforniya’da kurucusu olduğu Refik Anadol Studio’da çalışmalarını sürdürmekte, aynı zamanda yüksek lisansını da yaptığı Kaliforniya Üniversitesi Tasarım Medya Sanatları bölümünde dersler vermektedir (Refik Anadol, 2023). İlk zamanlar mimari odaklı verilerle oluşturduğu projeler ortaya koyan Refik Anadol zamanla farklı alanlardaki verileri de işin içine katarak yapay zekâ programları yardımıyla kamusal alanlarda sergilediği dev projeler yapmaya başlamıştır. Anadol, projelerinde görsel, işitsel, sismik, coğrafi, meteorolojik ve kültürel verileri kullanmakta özellikle son dönemlerde makinelerin verileri algılama ve düşünme şekillerine odaklanmaktadır. Anadol, projelerinde NASA ve Google gibi önemli kurumlarla da iş birliği yapmaktadır (Pilevneli, 2023).



Resim 4. Refik Anadol, Yapay Zekâyla Veri Resim Serisi: Makine Halüsinasyonları – Doğa Rüyası

Anadol eserlerini üretirken yalnızca yapay zekayı kullanmamaktadır. Mimarlar, veri bilimcileri, nörologlar ve müzisyenlerle de bir araya gelmekte, yaratıcılıkta sınırları aşmaya çalışmakta, yapıtlarında fiziksel ve sanal dünyayı bir araya getirebilen bir sanat üretme amacı taşımaktadır (Ledger, 2022).

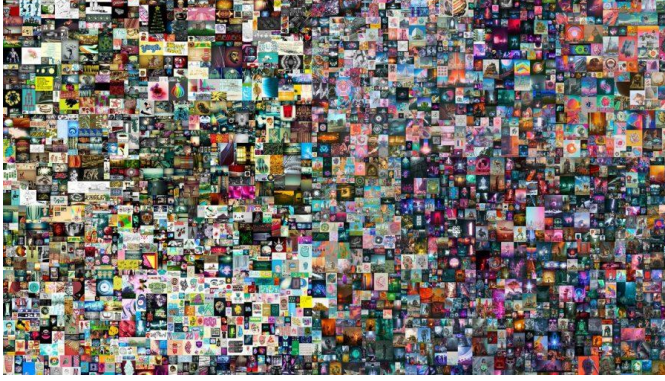
Tarık Tolunay, İstanbul doğumlu, Oğuz Aral Gırgır'ının son kuşağından bir çizer olarak uzun yıllar reklam sektörüne storyboard, illüstrasyon ve animasyonlar üretmiş bununla birlikte mizah dergileri ve gazeteler de çalışmış bir sanatçıdır (Fractal İstanbul, 2023). Tarık Tolunay aynı zamanda kent sorunlarının yanında toplumsal gereklilikten ötürü tarihsel mahkemelere Mahkeme Çizeri olarak da katılmış ve Cumhuriyet Gazetesi, NuSe Davası ve Gezi Davası'nı çizgileriyle belgelemiştir (Nftify, 2023).

Türkiye'deki ilk NFT satışı, kendini kentçizer olarak tanımlayan Tarık Tolunay tarafından gerçekleştirilmiştir. Tolunay, 2010 yılından bu yana süregelen Fractal İstanbul isimli bir koleksiyon üzerinde çalışmaktadır. Tasarımcı eserlerinde Tarihi İstanbul Yarımadası veya Haydarpaşa Garı ve çevresi gibi tarihi yerleri konu etmesi ve çalışmalarında yer verdiği üst düzey detaylar ile tanınmaktadır (Oduncu, 2022, s. 204).



Resim 5. Tarık Tolunay'ın İllüstratif Haritalar Serisinin Üçüncü Etabı: Fractal İstanbul – Pandemi

Dijital sanat alanında çalışan bir tasarımcı olan Beeple, Mike Winkelmann'dır. Justin Bieber, One Direction, Katy Perry, Nicki Minaj, Eminem, Zedd ve deadmau5 gibi dünyaca ünlü isimlerin konser görselleri üzerinde de çalışmalar yapmış olan Beeple grafik sektöründe deneyimli bir tasarımcıdır (Ledger Academy, 2022). Beeple, “Sanatında pop kültür imgelerini referans olarak alırken politik ve sosyal yorumlar yapan komik ve fantazmagorik eserler yaratmak için çeşitli mecraları kullanmaktadır (Batur ve Yaseen, 2023, s. 112).”



Resim 6. Beeple, Everydays: The First 5000 Days

Pak gibi gerçek ismini anonim tutan Londralı NFT sanatçısı Xcopy, çalışmalarında çarpık görseller ve karanlık renkler kullanmayı tercih eden bir sanatçıdır. SuperRare platformunda sergilenen eseri, kripto evreninde isminin duyulmasına vesile olmuştur (Ledger Academy, 2022). Sattığı 1.916 sanat eseri, Xcopy'e NFT dünyasında hızlı bir popülerlik kazandırmış, eserleri hızlı bir şekilde ilgi odağı haline gelmiştir (The Crypto Times, 2022). "XCOPY'nin sanat eserlerinin çoğu, bilgisayar arızalarına ve statik seslere benzeyen hızlı yanıp sönen ışıklara sahip GIF'lerdir. XCOPY ayrıca grafitiye benzeyen pürüzlü çizgilere ek olarak siyah ve beyazla karıştırılmış cam göbeği ve mor gibi parlak neon renklerin bir karışımını içermektedir (Batur ve Yaseen, 2023, s. 117)."



Resim 7. Xcopy, 2022, Panicking, NFT

Edinburgh, İskoçya’da yaşamakta olan NFT sanatçısı Trevor Jones, Pak ve Beeple gibi diğer ünlü NFT sanatçılarıyla iş birliği yapan; SuperRare, Nifty Gateway ve MakersPlace gibi platformlarda yaptığı NFT çalışmalarıyla popülerliği yakalayan bir sanatçıdır. Jones, kripto sanatına 2018 yılında AR yardımı ile İskoç Ulusal Portre Galerisi’ndeki tabloları kripto ünlülere dönüştürerek başlamış, “Bitcoin Angel” isimli çalışmasıyla da adından söz ettirmiştir (Kriptoradar, 2022).



Resim 8. Trevor Jones, Bitcoin Angel

NFT PLATFORMLARI

NFT üretimi çeşitli platformlar üzerinden farklı yöntemlerle üretilebilmektedir. Hangi platformu seçeceğiniz ve oluşturacağınız NFT’de hangi blokzincirini tercih edeceğinize bağlı olarak farklılık göstermektedir (Koin Bülteni, 2023). Opensea, NBA Top Shot, SuperRare, Rarible, Binance NFT Marketplace, Nift Gateway, Mintable, Foundation, NFT ortaya çıktığı günden beri adından söz ettiren platformların bazılarıdır. Piyasa analisti ve aktif bir yatırımcı olan Tayfun Yıldırım’ın Ocak 2023 verilerine göre 2023 yılının en iyi NFT pazarı platformları listesinin başında OKX yer almakta, bunu Binance ve Crypto.com takip etmektedir (Yıldırım, 2023).

BULGULAR

Nft Ve Sanat

NFT'nin, sanatçının eserinin özgünlüğünü takibi kolay bir hale getirdiği, bir nevi bir patent kurumu konumunda olmakla birlikte sanatçıya yeni bir mecra yeni bir yöntem yarattığını söyleyebiliriz. NFT, eserin kime ait olduğunu, eseri kimin, nerede, ne zaman ürettiğini, nasıl ürettiğini, eserin nasıl bir süzgeçten geçtiğini net bir şekilde ortaya koymakta ve böylece eseri takibi kolay bir sisteme dönüştürmektedir.

NFT'nin sanat için yeni bir araçtır ve yeni bir estetik dil oluşturur. NFT yeni birtakım modalar yaratmakta ve oluşan yeni dil NFT'lerde belli kalıplara yol açmaktadır. Bu bağlamda sanat tarihçilerine bu konuda çok iş düşmektedir.

NFT şu an konuşuluyorsa zaten artık sanat tarihinin bir parçası haline gelmiştir. Her satışı yapılan NFT'nin sanat değeri taşımakta olduğu söylenememektedir. Hatta küçük bir kısmı sanat değeri taşımaktadır. Bir eserin kitleselleşmesi, yüksek fiyatlara satılması, piar yapması onun sanat eseri kabul edilmesi için yeterli değildir. Sanat özne olmakla birlikte her sanatçı tarafından farklı yorumlanır. NFT'nin asıl amacı da sanat eseri üretimi yapmak değildir.

Sanatta bir yeniliğe ihtiyaç olması, NFT'nin yeni ve heyecan verici olması, sosyal ve şeffaf yapısı popülerleşmesinde büyük bir etkidir. NFT, yeni ve çağa yakın olmasıyla birçok genç sanatçıyı da etkilemekte ve içerisine çekmektedir. Sanatçı olsun ya da olmasın birçok insan NFT üretiminde bulunmaktadır. Facebook'un desteği, Bitcoin'in yükselişi gibi meseleler de NFT'nin popülerleşmesinde etkidir. NFT, paranın daha iyi amaçlarla kullanıldığı bir gelecek için yeni bir süreç başlatmaktadır.

Nft Ve Dijital Sanat

Günümüzde gelişen teknoloji ile birlikte birtakım ihtiyaçlar doğduğu, bu ihtiyaçların her alanı etkilediği gibi sanat alanını da etkilediğini ve dijital sanatın günümüz için bir gereklilik haline geldiğini söyleyebiliriz.

Gelişen teknoloji ve yenilenen araçlar dijital sanatın oluşum süreci içerisinde oldukça etkilidir. Bilgisayarın kullanımının artması, geçmişten bugüne teknolojiye yaşanan yenilikler ve sanatçıların kendilerini ifade edebilmek için farklı yollar ve yöntemler bulma arayışı sanatı dijital sanat ile buluşturmuştur:

Teknolojik yenilikler sanata yeni imkanlar sağlamakla birlikte sanatçılar için yeni ifade biçimleri de ortaya çıkarmaktadır. Gerçek fiziksel dünya ile dijital dünyayı transparanlaştırarak bu iki dünya arasında bir köprü oluşturan dijital sanat bu sayede sanatçıların kendilerini farklı yöntemlerle ifade edebilmelerine ve yeni gerçeklikler yaratabilmelerine olanak sağlamaktadır. Dijital sanatın günümüzde teknolojik gelişmeler ile paralellik göstererek yükselen bir ivmede

ilerlediği söylenebilir. Yakın geçmişte daha çok grafiker, animasyon sanatçıları ya da tasarımcıların tercih ettiği teknolojik olanakları günümüzde sanatçıların da gözden geçirmeye başladığı ve bu ekosistem içerisinde yer almaya başladığı açıkça ortadadır.

Türkiye’de ise Dijital Sanat’ın yükselen bir grafikte olduğu söylenebilir. Türkiye’de çok fazla üretici olmakla birlikte genç ve öncü birçok sanatçı vardır. Hatta dünya standartlarında sanatçılarımız vardır. Hayatta her şey dijitalleştikçe sanat da bundan etkilenmektedir. Fakat Türkiye, teknolojik olanaklara ulaşma imkanlarının yetersizliği sebebiyle Dijital Sanatla geç tanışmıştır. Dijital sanata açılan alanda ve malzemeye erişim konusunda sıkıntılar vardır.

Nft Ve Geleneksel Üretim Süreçleri

Fikir ve düşünce olarak bir fark olmamakla birlikte NFT’de daha özgür bir ortam olduğu sonucuna varılmaktadır. Geleneksel sanatın galerilere bağlı olan bir yanı varken NFT’ler çoğu platformda bir engel olmadan belli ücretler karşılığı yayınlanabilmektedir. Fakat henüz yeni olmasının yaratmakta olduğu güven sorunu ve ilerleyen yıllarda netleşecek olan bazı durumları söz konusudur. NFT’nin sanatçıya sağladığı faydalardan yararlanmak, dezavantajlarını da iyi düşünmek gerekmektedir. NFT’nin gelişim ve değişim sürecinin bir parçası ve gerekliliği olduğu, sanatçıya kazandırdığı kolaylıkların yanında sanatçıya ve sanat içeriğine yönelik bazı sınırlılıklara da yol açtığı söylenebilir.

Sanat eserinde duygu önemli bir faktördür. Sanat üretimlerinde sağlam bir hikâye yaratmak eserde önemli bir fark yaratmaktadır. Çünkü günümüzde artık yapa zekâ programı istenilen birçok tasarımı ortaya çıkarabilmektedir. Fakat yapay zekâ programları ile sanatçılar arasındaki önemli fark eserdeki duygu ve hikayedir. Günümüzde NFT’nin geldiği nokta doğal sürecin bir parçasıdır. Geleneksel yöntemlerin yanında ek olarak dijital ortamdan faydalanmak sanatçının üretim süreci için yeni bir seçenek olabilir.

Nft Ve Satış, Telif Süreci

Olumlu anlamda etkilediği sonucuna varılabilir. Sanatçı yaptığı işin her aşamasında bulunmalıdır. Bu aşamalardan biri de satış aşamasıdır. NFT, bu bağlamda sanatçının geleneksel sanatta pek içinde bulunmak istemediği maddi konuların tam göbeğindedir. Sanatçı, eserinin değerini kendi belirlemektedir. NFT’deki satış ve telif süreci gelenekselden çok da farklı ilerlememekle birlikte dikkat çeken önemli bir nokta vardır, o da NFT’nin her satışta sanatçıya, sanatçının belirlediği oranda bir yüzde vermeye devam etmesidir. Satmış olduğu eserden sürekli bir para akışının sağlanıyor olması sanatçının motivasyonunu oldukça olumlu anlamda etkilemektedir. Sanatçılara yüzdelik verilmesi

sanatçılar için sürdürülebilir bir hayat kurabilmek adına oldukça sevindirici ve geç kalınmış bir yeniliktir. Bu aslında müzik sektörünün yıllar önce aşmış olduğu bir durumdur. NFT'nin takip edilebilir, şeffaf bir yapıda olması sanatçılar için büyük bir avantaj oluşturmaktadır. Blok zinciri teknolojisi sayesinde üretilen eserler kimlerden geçmiş sanatçılar tarafından takip edilebilmektedir.

Kripto para adlı sanal para sistemi dünya üstündeki para hareketini bambaşka bir noktaya taşımaktadır. Gelecekte oluşması muhtemel sanal ortamın para birimi olabilme ihtimali söz konusudur. Dünya üstündeki her şey, buna insanlar da dahil olmak üzere, sayısal bir veriye dönüşmüş durumdayken paranın da dijitalleşmesi, sanal sisteme geçmesi olması beklenen bir durumdur.

Nft ve Biriciklik Kavramı

Bir çalışmanın sanat eseri olması için biriciklik bir şart değildir. Önemli olan eserin özgünlüğüdür. Eğer bir eserin çoğaltılması onu özgün kılacaksa o eser çoğaltılmalıdır. Biriciklik durumu genel olarak insanların bir şeye sadece kendisinin sahip olmak istemesinden kaynaklanır.

Dijital sanata toplum tarafından değer verilmeye başlanması biriciklik mevzusunun gündeme gelmesiyle gerçekleşmektedir. NFT'deki fiyat artışı da bu yüzden eserin biricikliğiyle doğru orantılıdır. Fakat şöyle bir durum vardır ki NFT sistemi içerisindeki kodları farklı olan biricik gözüken eserler görünüşte çok benzer ve biricik olmayabilirler. Bu da aslında özünde o eserin biricik olmadığı anlamına gelmektedir. Tekillik mevzusuyla sanatçı kutsallaştırılmaktadır. Bu durum sanatı herkesin erişemeyeceği bir noktaya taşımaktadır. Her üretim çok değerli ve biriciktir.

Nft'nin Geleceği

NFT gelişmeye açık ve gelişmesi gereken bir yöntemdir. Belli aşamalardan geçerse ve gelişirse daha kullanılabilir bir hale gelecektir. NFT'nin gelecekte gelişeceği, değişeceği ve farklı meselelere evrimleşeceği, değer kazanacağı düşünülmektedir. Yaşam içerisindeki dinamiklerle birçok şey değişmektedir ve bu değişim ihtiyaçlarla ilgilidir. İhtiyaçlar değişecek, NFT de değişecektir. Dijital teknolojiler ve dijital sanat var olduğu sürece NFT de var olacaktır, şu anda var olduğu için sanat tarihinin çoktan bir parçası olmuş durumdadır.

SONUÇ

Düşünmeye başladığımız andan itibaren ortaya çıkan sanat, yüzyıllar öncesine bakıldığında, önce filozofların temel sorunu olmuştur. Zamanla halkın içine giren, kabul gören ve sorgulanan sanat, her insan için önemli bir noktada yer almıştır. Sanatı yaşatmakta olan sanatçı kendine özgüdür, özgürdür. Kimi

zamansa duygularından hareket eden bir bireydir. İçinde yaşanan her dönem insan hayatını, dolayısıyla sanatı ve sanatçıyı farklı yönlerden etkilemektedir. Sanatçı ve toplum arasında güçlü bir bağ vardır. Bazı dönemler vardır ki bu konuda kritik bir öneme sahiptir. Örneğin Sanayi Devrimi. Toplumun gelenek, görenek, inanç, siyaset ve ekonomisini derinden etkileyen Sanayi Devrimi, sanat ve sanatçı için de bir geçiş dönemidir. İçinde bulunduğu çağın gerçeklerini yansıtan sanat, Sanayi Devrimi ve endüstrileşme ile birlikte teknoloji ile yakın temasta bulunmuş, teknolojinin olanaklarını kullanmaya başlamıştır.

Teknoloji ve sanat arasında kurulan bağ, beraberinde farklı sanat akımlarını etkilemiş, sanatı farklı boyutlara taşımıştır. 1960 yılı bu anlamda kritik bir öneme sahiptir. 1960 yılı bilgisayarla üretimin en çok duyulduğu dönemdir. Teknolojinin olanaklarıyla sanatçının ortaya koyduğu ürünler, bilgisayarın icadı ve internetin bulunuşuyla beraber hız kazanmıştır. 1946 yılında bilim insanları tarafından geliştirilen ENIAC isimli bilgisayarın icadı, 1980 yılında geliştirilen AARON isimli program, sanatın bilgisayarla ilişkisini güçlendirmiştir. Bunu takip eden yıllarda bilgisayarların her evde kullanılmaya başlanması, internetin bulunuşu, web siteleri, bloglar, sosyal medya araçları, laptoplar, tabletler, dokunmatik ekranlar ve çizim tabletleri, sanat ve teknoloji bağını güçlendirmiş, Dijital Sanat'ı yeni dönemin sanatı haline getirmiştir.

Günümüzde insanların talepleri arttıkça teknoloji de gelişmeye devam etmektedir. Teknolojinin gelişimi beraberinde sanatta da yeni gelişmeleri doğurmaktadır. Sanatçı ve toplum arasındaki güçlü bağa teknoloji de eklenmektedir. Sanatçı, teknolojinin olanaklarından faydalanırken sanatını icra etmek için farklı yollar bulma arayışına girmiş, yeni yöntemler keşfetmiştir. Günümüzde oldukça konuşulan NFT'ler de sanat icra etmenin yeni bir yolu olarak gündeme gelmiştir. Blok zinciri teknolojisi üzerine kurulu olan ve ilk kez Kevin McCoy tarafından 2014 yılında keşfedilen, 2017 yılında tekrar gündeme gelen NFT'ler için 2021 yılı kritik bir öneme sahiptir. Tüm dünyayı etkisi altına alan, ülkeleri kırmızı alarmla geçiren, sosyal yaşantıyı ve ekonomiyi derinden etkileyen Covid-19 virüsü ve devamında oluşan Pandemi, sanatı da hızla etkilemiş, NFT'ler tam bu noktada gündeme gelmiştir.

Açılımı Non-Fungible Token olan NFT, Türkçeye Değiştirilemez Token olarak çevrilmiştir. Bir tür kripto para olma özelliği taşıyan NFT'ler biriciktir ve blok zincir sistemi üzerinde değiştirilemez konumdadır. Sanat biçimi değil, sanat için bir araç olan NFT'ler dijital bir kontrat, sanatçının üretiminin aidiyetini tescillediği bir belge niteliğindedir. Takibi yapılabilen NFT bir nevi patent kurumu gibidir. Eserlerin özgünlüğü ve aidiyeti ispat edilebilmektedir. Bu da sanatçıya büyük bir avantaj sağlamaktadır Tercih edilmesinin önemli bir sebebi olan eşsizliği, NFT'nin sanat üretimleriyle bağdaşan noktalarından birisidir.

Dünyadaki her şey NFT içerisine dahil olabilir. Bu bir tweet, şarkı sözü ya da bir basket oyuncusunun smacı olabilir. Bir uzmanın görüşüne göre NFT kapsamı Dijital Sanattan daha geniş, başlı başına bir oluşumdur. Yani Dijital Sanat NFT'yi değil, NFT Dijital Sanatı kapsamaktadır.

Sansasyonel satışlarla gündeme gelmiş olan NFT'ler akla tüm bunların bir pazarlama stratejisi mi olduğu sorusunu getirmektedir. Bu konuda tüm NFT'leri kapsayan bir genelleme yapmak doğru olmayacaktır fakat bazı NFT'lerin popülerite ve piar üzerinden satış yapmakta olduğu gerçeğini de söylemek gerekmektedir. Her üretilen NFT'ye sanat demek doğru değildir.

Türkiye'de Dijital Sanat, gelişmekte ve ilerlemektedir. Türkiye'de bu anlamda çok fazla üretici vardır. Genç ve öncü sanatçıların da varlığıyla Dijital Sanat Türkiye'de güzel ilerleyen bir süreç yaşamaktadır. Tasarımcılarımız dünya çapında tasarımcılara dönüşmüş durumdadır. Uluslararası üne sahip dijital işler üreten sanatçılarımız bulunmaktadır. Fakat yine katılımcıların ortak görüşü olarak Türkiye'de sanat bağlamında problemimiz Dijital Sanata alan açılmamasıdır.

Sonuç olarak, gelecekte NFT bağlamında sanatı ve sanatçıları neler beklenmektedir? Araştırma göstermiştir ki NFT gelişmeye ve değişmeye devam edecektir. Yaşamın dinamiklerine bağlı olarak NFT, teknolojinin olanaklarıyla gelişecek, değişecek belki de şekil değiştirecektir. Yeni değerler, yeni görsel yaklaşımlar ortaya çıkacaktır. NFT için doğru tanımlamalar yapıldıkça, sanat değil sanat için bir yöntem olduğu anlaşıldıkça, sanatçılar da üretimlerinde NFT'den faydalanacaktır. Gelişecek, değişecek ve farklı meselelere evrimleşecek olan NFT'nin şu anki varlığıyla ve gelecekteki muhtemel varlığıyla sanat tarihinin bir parçası olduğu değerlendirilmelidir. Gelecekte daha güvenli hale geleceği, daha az enerji harcanılacağı, sanatçıların daha çok kullandığı bir yöntem olabileceği öngörülmektedir.

Bu çalışma, görsel sanatlar bağlamında Dijital Sanat ve NFT'yi tüm detaylarıyla ele almıştır. Araştırmada sanatçılar, akademisyen sanatçılar ve tasarımcıların görüşleri ve araştırmacının yorumları ile NFT ve sanat ilişkisini irdelemiştir.

KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2008). 20. yüzyıl batı sanatında akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ateş, S. (2021, Ağustos 14). Geçmişten günümüze sanat akımları. Erişim Tarihi Aralık 24, 2023, <https://Sanatkaravani.Com/Gecmisten-Gunumuze-Sanat-Akimlari/>
- Atli, C. (2014, Ekim 27). Bilgisayar aracılığıyla yapılmış ilk sanat eserleri. Erişim Tarihi Ocak 30, 2024, <https://bonpurloryan.wordpress.com/2014/10/27/bilgisayar-araciligiyla-yapilmis-ilk-sanat-eserleri/>
- Avcı Tuğal, S. ve Candil Erdoğan, F. (2018). Oluşum süreci içinde dijital sanat. İstanbul: İnkılap Kitabevi Baskı Tesisleri.
- Ballı, Ö. (2020). Günümüz Sanatında Dijitalleşme; Posthümanizm Bağlamında Sanat ve Sanatçının Yerini Alan Algoritma: Post-Sanatçı. Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara.
- Batur, M., Yaseen, K. (2023). Effect Of Nft Technology On Artists, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 9 (1), 111-128.
- Baz, F. Ç., Meral, H. C. (2021). Web 3.0-Anlamsal Ağ Çalışmalarının Farklı Alanlarda Kullanımı: Bir Uygulama Geliştirme Örneği. Oku Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi, 4(3), 408-421.
- Beriş, Y., Kaplanoğlu, L. (2018). Dijital baskı teknolojisi ve günümüz baskıresim sanatına etkileri. Yıldız Journal Of Art And Design, 5(1), 48-62.
- Binance. NFT nedir? <https://www.binance.com/tr/nft/what-is-nft> Erişim Tarihi: 10.03.2024
- Binance Academy. (2020, Şubat 24). Bitcoin nedir. Erişim Tarihi Nisan 16, 2023, <https://academy.binance.com/tr/articles/what-is-bitcoin>
- Binance Academy. <https://academy.binance.com/tr/start-here> Erişim Tarihi: 16.04.2023
- Bingöl, H. (2019). Heykel sanatında dijital yaklaşımlar. Yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Coinkolik. (2023, Mart 7). Murat Pak kimdir? Erişim Tarihi Mart 24, 2024, <https://tr.tradingview.com/news/coinkolik:696eb609ed9e8:0/>
- Diñçeli, D. (2020). Yaratıcılık ve sanat. Sanat Eğitimi Dergisi, 8(1), 43-55. doi: 10.7816/Sed-08-01-05
- Erkayhan, Ş., Çaşkurlu Belgesay, M. (2014). Teknoloji ve sanatın etkileşimi: yeni medya sanatı türkiye’de güncel durum ve öneriler. 45-62.
- Eronat, S. (2019). 21. Yüzyılda dijital resmin yeri. Yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.
- Ersöz Karakulakoğlu, S., Demir Askeroğlu, E. (2018). Dijitalleşmenin etkisinde dönüşen sanat ve kuşaklar üzerine bir çalışma. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 47, 2147-4525.

- Eser, A. D. ve Eser, E. (2023). Sanatın nft hali. Ankara: Myrina Yayıncılık
Fractal İstanbul. Tarık Tolunay. <https://www.fractalistanbul.com/tarik-tolunay/>
Erişim Tarihi: 06.07.2023
- Gacar, H. A. (2023). Sanatın dijital dönüşümü “aura” kavramı bağlamında nft üzerine bir inceleme. Yüksek lisans tezi. Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.
- Garakhanova, N. (2023). Dijital sanatın türkiye'nin kültür diplomasisindeki potansiyeli ve geleceği. Social, Mentality And Researcher Thinkers Journal, 9(73), 3833-3840. doi: http://dx.doi.org/10.29228/sm_ryj.69719
- Güven, V., Şahinöz, E. ve Özeren, M. M. (2018). Blokzincir-kripto paralar-bitcoin Satoshi Dünyayı değiştiriyor. İstanbul: Kronik Yayıncılık.
- Hennekes, B. A Brief History of NFTs. <https://www.web3.university/tracks/build-your-first-nft/brief-history-of-nfts> Erişim Tarihi: 07.03.2024
- Karayağmurlar, B. (1990). Sanatta yaratıcılık ve eğitim. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Karayılanoglu, G. (2020). Çağdaş sanat müzelerinde dijital etkileşimli teknolojilerin iç mekân deneyimine etkileri. Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Kızıldemir, B. N. (2023, Mart 7). Murat Pak kimdir? Erişim Tarihi Haziran 18, 2023 <https://www.coinkolik.com/murat-pak-kimdir-eserleri/>
- Koin Bülteni. (2021, Mart 6). İşte en büyük 5 NFT platformu Erişim Tarihi Haziran 18, 2023 <https://koinbulteni.com/iste-en-buyuk-5-nft-platformu-95435.html>
- Koin Bülteni. NFT nasıl üretilir? <https://koinbulteni.com/nft-nasil-uretilir-109873.html> Erişim Tarihi: 18.06.2023
- Kriptoradar. (2022, Nisan 17). Trevor Jones NFT partisi. Erişim Tarihi Mart 14, 2024, <https://www.kriptoradar.com/trevor-jones-nft-partisi/>
- Ledger Academy. (2022, Mayıs 18). En büyük NFT sanatçıları ve tarihi koleksiyonları. Erişim Tarihi Haziran 18, 2023 <https://www.ledger.com/tr/academy/en-buyuk-nft-sanatcilari-ve-tarihi-koleksiyonlari>
- Oduncu, S. (2022). Nft, Kripto sanatı ve Türkiye'deki yansımaları, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 15(29), 195-224. doi: <https://doi.org/10.21602/Sduarte.1080813>
- Özel Sağlamtimur, Z. (2010). Dijital sanat, Anadolu University Journal Of Social Sciences, 10(3), 213-238.
- Özgülven, S. (2017). Seramik alanında dijital uygulamalar. Sanatta yeterlik sanat çalışması raporu. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Pilevneli. Refik Anadol. <https://www.pilevneli.com/tr/artists/29-refik-anadol/over-view/> Erişim Tarihi: 06.07.2023

- Read, H. ve Üstünipek, M. (2017). Sanatın anlamı. (Asgari, N. Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Refik Anadol. <https://refikanadol.com> Erişim Tarihi: 18.06.2023
- Sarı, E. (2018). Sanat olgusunun tarihsel süreçte değişen tanımı, işlevi ve değeri üzerine. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2, 131-154.
- Şenkardeş, Ç. G. Ve Terzioğlu, B. (2022). Blokzincir teknolojisi ve nft'ler. İstanbul: Ceres Yayınları.
- Toptaş, R. (2022). Türkiye'de dijital sanat, sanatçıları ve eserleri hakkında bir araştırma. Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 3(5), 170-186.
- Tubitak <https://blokzincir.bilgem.tubitak.gov.tr/blokzincir-teknolojileri/> Erişim Tarihi: 11.06.2023
- Yıldırım, T. (2023, Kasım 3). Türkiye'nin en iyi NFT platformları. Erişim Tarihi Haziran 18, 2023, <https://tradingplatforms.com/tr/nft-platformlari/>
- Yılmaz, Ö. (2021). Web 1.0, 2.0, 3.0 ve 4.0'ın tarihi. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 8(2), 344-350.
- Quickly Serv. Bilgi güvenliği ve kriptografi nedir? <https://www.quicklyserv.com/bilgi-guvenligi-ve-kriptografi-nedir/> Erişim Tarihi: 17.03.2024
- Winegard, E. (2019). Dijital medya teknolojilerinin sanatın ve tasarımın yaygınlaşmasındaki yeri ve önemi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

RESİM LİSTESİ KAYNAKÇA

Resim 1. Ben Laposky'nin 1950'li yıllardan itibaren ürettiği çalışmalardan örnekler; sırasıyla Oscillon No 40, Oscillon No 4, Oscillon No 520

Oscillon 40, 1952, Ben Laposky <https://eloisewaterton.wordpress.com/2015/06/04/a-brief-history-of-computers-in-art/> Erişim Tarihi: 30.01.2024

Oscillon4, 1952, Ben Laposky <https://www.computerhistory.org/revolution/computer-graphics-music-and-art/15/208/563> Erişim Tarihi: 30.01.2024

Oscillon No 520, 1960, Ben F. Laposky <http://dada.compart-bremen.de/item/artwork/534> Erişim Tarihi: 30.01.2024

Resim 2. Herbert W. Franke'nin 1950'li yıllardan itibaren ürettiği çalışmalardan örnekler; sırasıyla Lichtformen (Işık Formları), Tanz Der Elektronen (Dance of the electrons)

Lichtformen (Işık Formları), Herbert Franke, 1953-1955 https://digitalartmuseum.org/franke/franke53-73_0068.html Erişim Tarihi: 30.01.2024

Tanz Der Elektronen (Dance of the electrons), 1962, Herbert W. Franke, Vintage Ferrotipe, 24 x 18 cm <https://www.arenas.com/block/2701126> Erişim Tarihi: 30.01.2024

Resim 3. Sırasıyla Complexity, The Cube, Equilibrium <https://www.sothebys.com/en/digital-catalogues/the-fungible-collection-by-pak> Erişim Tarihi: 06.07.2023

Resim 4. Yapay Zekayla Veri Resim Serisi: Makine Halüsinasyonları – Doğa Rüyası <https://bigumigu.com/haber/yapay-zekayla-veri-resim-serisi-makine-halusinasyonlari-doga-ruyasi/> Erişim Tarihi: 06.07.2023

Resim 5. Tarık Tolunay'ın İllüstratif Haritalar Serisinin Üçüncü Etabı: Fractal İstanbul – Pandemi <https://bigumigu.com/haber/tarik-tolunayin-illustratif-haritalar-serisinin-ucuncu-etabi-fractal-istanbul-pandemi/> Erişim Tarihi: 08.07.2023

Resim 6. Everyday: The First 5000 Days <https://lunapark.com.tr/10-en-pahal-nftlerin-dunyasina-yakindan-bir-bakis/> Erişim Tarihi: 03.03.2024

Resim 7. Xcopy, 2022, Panicking, NFT <https://explore.curated.xyz/dont-panic-xcopy> Erişim Tarihi: 30.03.2024

Resim 8. Bitcoin Angel https://www.trevorjonesart.com/work_collection/from-palette-to-canvas/bitcoin-angel-open-edition/ Erişim Tarihi: 14.03.2024

Bölüm 3

Tarihsel Perspektifte Tanbur ve Yapısal Değişimleri¹

Ezgi EJEYİT ZENGİN²
Elif TEKİN GÜRGEN³

¹ Bu çalışma, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda sürdürülmekte olan "Tanburda Tınımın Kavramsallaştırılması: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Örnek Olayı" isimli Yüksek Lisans Tezinin Bir bölümünden hareketle oluşturulmuştur.

² Yüksek Lisans öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri, ORCID: 0000-0002-4598-4803

³ Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri, ORCID: 0000- 0002-4150-8340

Tanbur Orta Doğu ve Orta Asya'nın armudi gövdeli, uzun saplı, perdeli ve telli çalgılarının genel adı olarak kullanılır. Özbek ve Uygur müziğinde çalınan benzer iki çalgının yanı sıra, İran'ın Luristan bölgesindeki Ehl-i Hak dergahlarında, Kuzey Irak ve Suriye halk müziğinde kullanılan bağlama benzeri çalgılar da tanbur olarak adlandırılır (Karakaya, 2010, s. 553). Tanbur kelimesinin kökeninin Sümerlerde kullanılan bir çalgı adı olan "pantur" dan geldiği düşünülür.

Tanburun Tarihsel Serüveni

Fârâbî (ö. 950) ve Safiyüddîn (ö. 1294), Meragi (ö. 1435) gibi müzik teorisyenlerinin yazmaları, Orta Doğu geleneksel sanat müziği teorisinin en eski ortak yazılı kaynakları olarak kabul edilir ve kendi dönemlerine ait çeşitli tanburların tasvirlerini içerir (Gedik, Bozkurt ve Çırak, 2012, s. 88). Çalgının ismi çeşitli kaynaklarda tunbur, tanbura gibi farklı şekillerde geçmektedir.

Farabi, *el-Musika'l-kebir* adlı eserinde tunbur-i Horasani ve tunbur-i Bağdadi adıyla andığı iki tanbur türüne detaylı bir şekilde yer verir. İhvan-ı Safa, İbn Sina ve Safiyüddin Urmevi'nin eserlerinde de adı geçen tanburun, Abdülkadir Meragi'nin musiki nazariyatına ilişkin *Makasidü'l Elhan* ve *Camiu'l Elhan* adlı eserlerinde çeşitli tasvirleri yer alır. Meragi'ye göre tanbur-i Şirvaniyan iki telli, gövdesi armut biçiminde, sapı perdeli ve daha çok Tebriz'de kullanılır. Tanbure-i Kebir-i Türki ise iki veya üç telli, tanbur-i Şirvaniyan'a göre daha küçük gövdeli ve daha uzun saplıdır (Karakaya, 2010, s. 553-554).

Meragi'nin telli çalgılar arasında bahsettiği diğer çalgı, isminde "tanbur" kelimesi olmayan ancak tanbur çalgısına benzer bir tanıma sahip olan Ruhezfâdır. Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir* adlı kitabında bu çalgıyı gövdesi portakal şeklinde, ikisi pirinçten dördü ipekten olmak üzere altı telli, telleri türk tanburunda olduğu gibi iki çift olarak akort edilmiş bir çalgı olarak tarif eder (Bardakçı, 1986, s. 100-103). Fakat on beşinci yüzyıl sonrasında bu isimde bir çalgıya rastlanmaz.

Osmanlıca metinlerin yanı sıra Osmanlı topraklarındaki müzik yaşamına dair gözlemlerini aktaran ve eserlerinde Türk müziğine ait çalgıların tanımı, tasvirleri ve görsel örneklerine yer veren Avrupalı gezginler, Osmanlı/ Türk müziğini canlı bir şekilde dinleme imkanı bulabilmiş önemli tanıklardır. Bu nedenle tanıklık ettikleri dönemde kullanılan çalgıların tarihçesi konusunda da başvurulabilecek önemli kaynaklardır.

Avrupalı gezginlerin seyahatnamelerinde Osmanlı müziğine ilişkin bölümleri inceleyen Bülent Aksoy (1994) kitabına çok kısıtlı bir kaynak olduğunu söylediği on beşinci ve on altıncı yüzyılların verileriyle başlar. Aksoy'un bu döneme ait

sözünü ettiği gezginlerin kaynaklarında tanburla ilgili bilgiye Nicholas de Nicholay ve Pierre Belon'da rastlanır.

Belon'un 1547-1554 yılları arasında yaptığı gözlemlere dayanan seyahatnamesi özellikle çarpma telli çalgılar hakkında yazdıkları bakımından on altıncı yüzyıla ait önemli bir kaynak oluşturur. Belon bahsettiği diğer çalgıların isimlerini vermesine rağmen detaylıca bahsettiği üç çarpma telli çalgının adını vermeden sap uzunlukları ve tel sayılarından bahseder. Belon'un seyahatnamesinde geçen çalgılardan üçüncüsü onunla aynı dönemde İstanbul'da bulunan Nicolas de Nicholay'ın, "Türklerin tanbura dedikleri sokaklarda en çok görülen çalgı..." olarak tanımladığı çalgıya çok benzer. Aksoy, elindeki diğer verilere de dayanarak bu çalgının bağlamanın en eski örneklerinden olabileceğini söyler (Aksoy, 1994, s. 25).

Belon ilk çarpma telli çalgıyı ise " Bunların en büyüğü -çok ağır bir çalgıdır-sekiz telli olup üzerinde birçok perde bağı bulunan, orta uzunlukta düz bir sapı vardır." şeklinde tanımlar (aktaran Aksoy, 1994: 165). Aksoy bu çalgıyla ilgili, sap uzunluğu ölçü olarak uygun olmasa da, en eski tanburların teknelerinin büyük, saplarının orta uzunlukta olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurmak gerektiğini vurgular (Aksoy 1994, s. 26).

Onaltıncı yüzyılda Sultan Üçüncü Murat'ın oğlunun sünnet şenliklerini konu alan 1585 tarihli *Surname-i Humayun*, sarayda kullanılan müzik aletlerini göstermesi bakımından önemli bir belgedir. Surnamenin Nakkaş Osman tarafından çizilen minyatürlerinden biri üç telli bir tanburu resmeder. Fakat on altıncı yüzyıla ait yerli kaynaklarda tanbura rastlanmaması sebebiyle bu dönemde nasıl bir tanburun çalındığını belirlemek mümkün değildir (Zeeuw, 2022, s. 23).

Osmanlı sarayında on yedinci yüzyılda müzisyen olarak görev yapan Polonya asıllı Albert Bobowski (Ali Ufkî Bey, 1610-1675) çalgıyı şu şekilde tanımlar: "Tanbur veya şeştar, üç telli pirinç telden yapılmış, boynu çok uzun olan, tonları ve yarım tonları işaretlemek için çok sayıda perde içeren küçük bir gitardır. Bu enstrüman parmaklarla çalınmaz, bunun yerine küçük bir çubuk, kaplumbağa kabuğu veya kuş tüyü kullanılarak çalınır" (aktaran Zeeuw, 2022, s.27). Bobowski yaptığı tanımda farsça altı tel anlamına gelen şeştar ve tanburu eş anlamlı olarak kullanır. Bu nedenle tanımda geçen üç telli ifadesinin üç çift tel anlamında kullanılmış olabileceği düşünülmür (Feldman, 1996, s.146).

Yaklaşık 1600 yılına ait bir Safevi minyatür resminin 18. yüzyıl Osmanlı kopyası (Görsel 1), altı telli şeştar çalan bir kadın müzisyeni göstermektedir.

Bobowski'nin tanbur ve şeştar kelimelerini eş anlamlı olarak kullanması, çalgının büyüklüğünden ve çok perdeli uzun sapından bahsetmesi resimde tasvir edilen şeştar ile tutarlıdır. Alman müzikolog Curt Sachs *The History of Musical Instruments* adlı kitabında İranlıların bu çalgıyı, tellerin sayısını belirten sayısal

bir ön ekle birlikte tar kelimesiyle belirttiklerini ("dutar" iki telli, "setar" üç telli gibi), tanbur kelimesini kullanmadıklarını söyler (Sachs 1940, s. 256-257).



Görsel 1: 1600'lü yıllardan kalma bir Safevi minyatür resminin 18. yüzyılın başlarındaki Osmanlı kopyası (Zeeuw, 2022, s.26)

Fransız tüccar ve gezgin Sieur du Loir, Türk müziğiyle ilgili aktarımları bakımından on yedinci yüzyılın en önemli gezginlerinden biri olarak görülür. Akdeniz, Ege Adaları ve İstanbul bölgesine ilişkin gözlemlerini aktardığı ve daha sonra derlenip yayımlanan mektuplarda Sieur du Loir tanbur, kemençe ve çeng hakkında kısa bilgiler verir. Tanburu "...kuş tüyüyle çaldıkları, altı telli çeşitli çalgılar..." olarak tanımlar ve bu çalgıların hepsinin gövdesini armudi tekneli eski bir çalgı olan "mandore" biçiminde olduğunu söyler (Aksoy, 1994, s. 35-37). Birbirlerinin çağdaşı olarak tanbur ve altı telli şestâr arasında bağlantı kuran Ali Ufki ile tanburu altı telli çeşitli çalgılar şeklinde tanımlayan Sieur du Loir, ifadeleri bakımından uyumlu görünmektedir. Ali Ufki ve Sieur du Loir'in hemen hemen çağdaşı olmasına rağmen Evliya Çelebi için tanbur ve şestâr farklı çalgılardır.

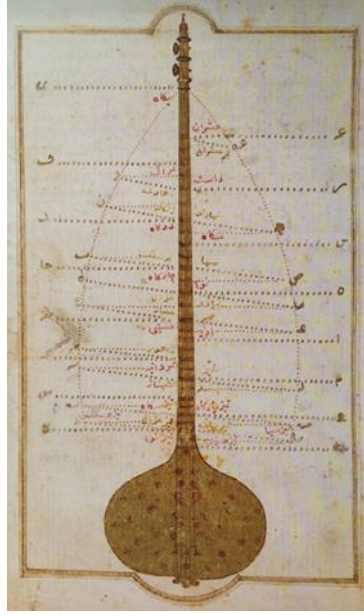
On yedinci yüzyılın önemli gezginlerinden Evliya Çelebi, gezdiği topraklarda gördüklerini *Seyahatname* adlı eserinde toplamıştır. On ciltlik seyahatnamesinin

İstanbul cildinde tanbur da dahil olmak üzere bu bölgede kullanılan pek çok çalgıyı, önde gelen icracıları ve yapımcıları ile birlikte listeler. O dönem Osmanlı'da 300 kadar icracısı olduğunu söylediği tanbur sazının mızrabında "letafet ve nezaket" olanlarını ayrıca sıralar (Özergin, 1971, 6031). Çelebi'nin eserinde tanbur, toplumun çeşitli kesimlerinden oluşan icracılarıyla, diğer çalgılara kıyasla tek tek isimleri sayılan en kalabalık icra grubuna sahiptir (Behar, 2017, s. 168).

On yedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren adeta yükselişe geçen tanbur çalgısı Osmanlı müzik geleneği içinde önemli bir yer edinmeye başlar. Yüzyılın sonuna geldiğinde sadece fasıl topluluğunda yer edinmekle kalmaz, mızraplı çalgıların tüm üyelerini de yerinden eder. (Behar, 2017, s. 167, Feldman, 1996, s. 140). Aynı zamanda bu dönemde Osmanlı müziği, İslam coğrafyasının genelinde yaygın olan üsluptan ayrılarak kendine has üslubunu oluşturmaya başlamıştır. Osmanlı sanat müziği, Batı dışı dünyanın halen yaşayan önemli sanat müziklerinden biri haline gelen özgün bir hal alırken tanbur ailesinin bir üyesi olan Osmanlı tanburu bu dönemde ortaya çıkmıştır (Zeeuw, 2022, s, 27).

Zamanla değişen müziksel pratik kendini anlatacak kurama ihtiyaç duyar. Artık birkaç yüzyıl eskide kalmış olan ilk teorik kaynaklarda Osmanlı müziği ud çalgısı üzerinden açıklanırken tanbur, onsekizinci yüzyıl ve sonrasında yazılan kuram kitaplarının da standart çalgısı konumuna gelmiştir.

O dönem yaşayan müzik pratiğini teoriye dökme konusunda ilk girişimci olan Dimitrie Cantemir, onsekizinci yüzyılın başında yazdığı düşünülen *Kitab-ı 'ilmü'l musiki 'ala vechi'l hurufat* adlı eserinin nazari bölümünde, ses sisteminin teorisini ilk kez tanbur çalgısı üzerinde gösterir. Cantemir'in edvarında yer alan görsel (Görsel 2), o dönem Osmanlı'da kullanılan tanburun ilk görsel örneği olarak kabul edilir. Cantemir 16 ana, 17 yarım perde olmak üzere 33 perdenin isimlerini beş telli olarak verdiği tanbur üzerinde gösterir (Popescu- Judetz, 2000, s. 39-41).



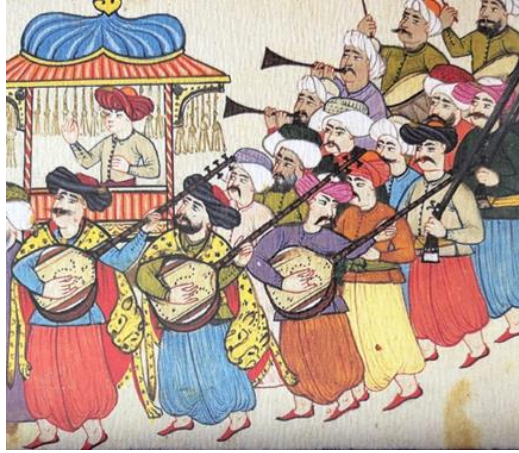
Görsel 2: *Kitâb-i 'Ilmü'l-Mûsikî 'ala Vechi'l-Hurûfât*, Dimitrie Cantemir (Zeeuw, 2022, s.37)

Cantemir'in risalesindeki görselde yer alan tanburun gövdesinin o dönem varolan görsellerle kıyaslandığında alışılmadık şekli, yatay olarak dikeyden biraz daha geniş ve hafif oval olması nedeniyle gerçekçi bulunmaz (Karakaya, 2010, s. 554). Behar, Feldman gibi araştırmacılar Cantemir'in gerçekçi bir tanbur çizmekten ziyade, perdeleri ve yanlarında bulunan sembolleri doğru bir şekilde aktarmakla daha fazla ilgilenmiş olabileceğini düşünür (Feldman, 1996, s. 149, Behar, 2017, s. 171). Tanbur teknesinin bu şekilde çizilmiş olması büyük ihtimalle Cantemir'in tanburu perde bağlarındaki detaylarla birlikte el yazmasına sığdırabilmek için yaptığı bir tercihtir.

Rapt-ı Tabirat-ı Musiki adlı eserinde Nayi Osman Dede 33 perde olarak 1720 civarında (Popescu-judetz, 2000 s. 42), Şark Musikisi Defteri olarak bilinen eserinde Tanburi Küçük Artin (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 40) 30 perde olarak 1730'dan sonra, Osmanlı müziğinin ses sistemini tanburun perde bağları üzerinden aktarırlar.

Seyyid Vehbi tarafından yazılan, 1720 yılında gerçekleşen Padişah üçüncü Ahmet'in oğullarının sünnet şenliklerini anlatan *Surname-i Vehbi* adlı eserde şenliklerin görkemli atmosferini ve Osmanlı saray yaşamının çeşitli yönlerini tasvir eden 137 minyatür yer alır. Dönemin saray ressamı Levni tarafından çizilen bu minyatürler osmanlı tanburun erken dönem gelişimini izlemek adına önemli bir görsel kaynaktır. Minyatürlerde yer alan tanburlar çoğunlukla beş tellidir (Görsel 3). Görseller içinde mevlevi müzisyen tarafından çalınan yedi telli bir tanbur (Görsel 4), kadın müzisyenlerin tasvir edildiği bir minyatürde de altı telli bir tanbur (Görsel 5)

resmedilmiştir. Çalgıların hepsi uzun bir kaplumbağa mızrabına benzer bir mızrapla çalınır ve uzun saplarında çok sayıda perde bağı bulunmaktadır. Çalgının teknesi genel anlamda soğan biçimli, teknenin sapla birleştiği yer hafif kıvrımlı görünmektedir. Tanburlar detaylı incelenirse tekne şekillerinde ve çalgı oranlarında da ufak farklılıklar görülmektedir. Çalgının ses tablası bölümünde simetrik şekilde kenarlara yerleştirilmiş farklı ağaçtan yapılan iki ek parça mevcuttur.



Görsel 3: *Surname-i Vehbi*'de beş telli tanburlar (Zeeuw, 2022, s.42)



Görsel 4: *Surname-i Vehbi*'de yedi telli tanbur (mevlevi müzisyen), (Zeeuw, 2022, s.41)



Görsel 5: Altı telli tanbur, def, miskal ve zurnadan oluşan kadın topluluğu (Zeeuw, 2022, s.39)

1738-1742 yılları arasında İstanbul'da bulunan İsviçreli ressam Jean-Etienne Liotard'ın, on sekizinci yüzyılda Avrupa'da hakim olan türk modasının da etkisiyle yaptığı pek çok resimden biri olan Türk kostümleriyle resmedilen tanbur çalan Matmazel Helen Glavani ve Mösyö Levett tablosu Paris'te Louvre Müzesi koleksiyonunda yer alır (Görsel 6). Bu örnekte tanbur günümüzdeki formuna yakın ve sapı oldukça uzun bir biçimde sekiz telli olarak resmedilmiştir.



Görsel 6: *Monsieur Levett et Mademoiselle Hélène Glavani en costume turc*, J. E., Liotard, 1740 (Paris, Musée du Louvre, Envanter no: RF 1995 14)

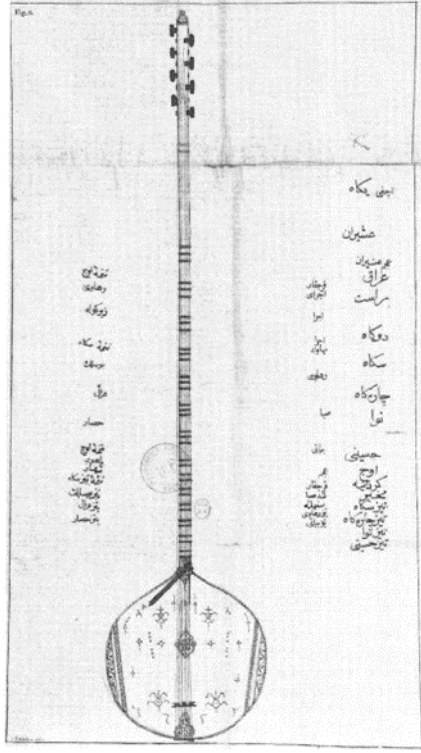


Görsel 7: Sekiz telli tanbur, *Tefhîmü'l-Makamat fi Tevlîdi'n-Nağamât*, Hızır Ağa (Zeeuw, 2022, 45)

Dönemin önemli müzisyenlerinden Kemani Hızır Ağa'nın 1740'lı yıllarda kaleme aldığı *Tefhîmü'l Makamat Fi Tevhidi'n Nagamat* adlı eserindeki minyatürde (Görsel 7) otuzbeş perde bağı bulunan sekiz telli bir tanbur çizimi yer alır.

On sekizinci yüzyıl Türk sanat müziğinin olgunlaştığı ve yaygınlaştığı bir dönem olması sebebiyle Osmanlı şehirlerine gelen Avrupalıların rahatlıkla bu müziği dinleme imkânı bulabilecekleri, dolayısıyla Osmanlı kültürüne ve müziğine seyahatnamelerinde daha çok yer verebilecekleri bir ortam oluşmuştur. Bu yüzyılda Charles Fonton, Gianbatista Toderini gibi gezginler tanburun perdeleri, kullanımı, yapısal özellikleri hakkında detaylı bilgiler verirler.

İstanbul'da yedi yılını geçiren Charles Fonton, Türk müziğinin perdelerini, çalgıların yapım tekniklerini, yapı malzemelerini titizlikle incelemiş önemli bir gözlemcidir. Fonton'un 1751 yılında kaleme aldığı *Essai sur la Musique Orientale Comparée a la Musique Européenne* adlı çalışması *18. Yüzyılda Türk Müziği* adıyla 1987'de Cem Behar tarafından türkçeye çevrilip yayımlanmıştır. Eserinde perde isimlerinin de yer aldığı bir resmin bulunduğu tanburun (Görsel 8), neyden sonra en çok değer verilen müzik aleti olduğunu aktaran Fonton, çalgının akort düzeninden, ölçülerinden, yapımında kullanılan malzemelerden ve tanbur üzerindeki perde isimlerinden bahsetmiştir. Fonton'un sekiz telli, tanbur çizimiyle birlikte üç sütun halinde perde isimleri bulunmaktadır (Fonton, 1987, s. 82-84).



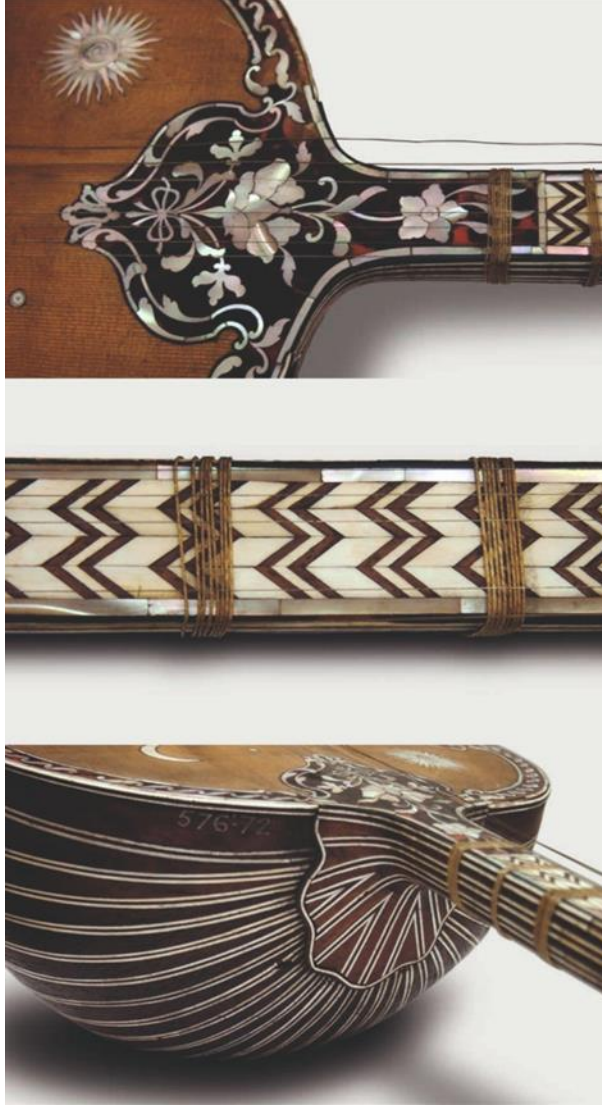
Görsel 8: *Essai sur la Musique Orientale Comparée à la Musique Européenne*, Charles Fonton (Zeeuw, 2022, s.45)

Osmanlı'da 1781-1786 yılları arasında gözlem yapan Giambatista Toderini tarafsız ve nesnel bakış açısıyla diğer Avrupalı türkologların ve şarkiyatçıların temel başvuru kaynağı olmuş bir gezgindir. Fonton, Kemani Hızır Ağa gibi isimlerin eserlerindeki tanbur çizimlerinde ya da Osmanlı minyatürlerinde görülen tanburlarda teknenin sapla birleştiği bölge yay şeklinde kavisli biçimdedir. *Letteratura Turchesca* adlı üç ciltlik eserinin bir bölümünü Türk müziğine ayıran ve 19 çalgı hakkında bilgi veren Toderini'nin önemi ise bu yüzyıldan günümüze ulaşan görsellerden farklı olarak resmettiği tanbur teknesinin bugünkü tanburlara benzer şekilde yuvarlak oluşudur (Aksoy, 1994: 80). Toderini eserinde Oda Musikisi Çalgıları başlığı altında değerlendirdiği tanburla ilgili şu bilgileri aktarır: “Epeyce uzun olan sapının üzerinde, seslerin bölünüşüne göre perde bağları bulunan, yedisi çelikten, biri pirinçten, sekiz telli bir çalgı. Bağadan yapılan ufak, esnek bir mızrapla çalındığını birçok kez gördüm; çalgının üstünde herhangi bir delik yoktur” (aktaran Aksoy, 1994, s. 202).

Günümüze geldiği bilinen en eski tanburların on sekizinci yüzyıla ait olduğu düşünülür. Bunlardan biri Karim Othman-Hassan tarafından restore edilip 2017’de geniş bir sunum yazısıyla rapor halinde yayınlanan Şeyh Hamad bin Abdullah Al Thani koleksiyonunda bulunan bir tanburdur (Görsel 9) (Hassan, 2017). Bir diğeri ise Londra’daki Victoria & Albert Museum kataloglarında “tambura” olarak sınıflandırılan bir tanburdur (Görsel 10) (Hassan, 2017, s. 68).



Görsel 9: Şeyh Hamad bin Abdullah Al Thani koleksiyonunda bulunan On sekizinci yüzyıl ortasına ait olduğu düşünölen tanbur (Hassan, 2017, s 27-28).



Görsel 10: Victoria& Albert Museum’da bulunan tanbur (Hassan, 2017, s. 69)

Osmanlı tanburunun gelişimi açısından on sekizinci yüzyıl önemli bir dönem olarak karşımıza çıkar. Elimize ulaşan bilgiler ve görseller ışığında tel sayısının bu yüzyıl içerisinde arttığını, perde sayısında on dokuzuncu yüzyılda da devam edecek olan bir artış olduğunu, tanburun kaplumbağa kabuğundan elde edilen sert bir mızrapla çalınmasının standart hale geldiğini söylemek mümkün. Bu yüzyılda tanbur kapağında sıkça görülen farklı ağaçlardan yapılan şeritler ve süslemeler giderek azalır.

On dokuzuncu yüzyılda seyahatnamesinde organolojik açıdan en kapsamlı bilgiye Guillaume Andre Villoteau'da rastlanır. 1798 ile 1801 yılları arasında Fransız müzikolog, birçok bilim adamı ve sanatçının yer aldığı büyük bir grubun üyesi olarak Napolyon'un Mısır seferine eşlik eder. *La Description de l'Egypte* adlı yirmi ciltlik araştırmanın müzikle ilgili bölümleri için Villoteau, Mısır- Arap ve Doğu müziklerini yerinde incelemiştir (Zeeuw, 2022, s. 54).

Asıl amacı Arap- Mısır müziğine dair araştırma yapmak olsa da çalışma, geniş tanbur ailesi çalgıları dahil olmak üzere Mısır'da da kullanılan bazı Türk Müziği çalgılarının görselleri, boyutları, akordları ve perdeleriyle ilgili ayrıntılı bilgilere yer vermesi açısından önemlidir. Villoteau'nun görseline yer verdiği 37 perdeli tanburun (Görsel 11), toplam uzunluğu 134 santimetre olup, kapağı ladin ağacından yapılmış, kapağı süsleyen alt ve üst kenarlarda sedef süslemeler ve şerit halinde maun ağacı kullanılmıştır (aktaran Aksoy, 1994, s. 107-108).



Görsel 11: Ortada Tanbur-i Kebir-i Türki (Büyük Türk Tanburu). *Description historique technique et littéraire des instruments de musique des orientaux*, Guillaume-André Villoteau, 1823 (Zeeuw, 2022, 54).

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında dönemin müzisyenlerinden Hâşim Bey'in *Mecmua-i Karha ve Nakşha ve Şarkiyyat*'ında yer alan çizim, kapağında ses deliği olan bir tanburu tasvir eder (Zeeuw, 2022, s. 76). Yirminci yüzyılın ilk yarısında bazı görüntülerde, ses tahtasında büyük bir ses deliği bulunan tanburlar görülmektedir (Görsel 12). Bu uygulama o dönemde kullanılan tanburların geneline yayılmamakla beraber sonradan terk edilen bir özellik olarak kalır.



Görsel 12: Ses delikli tanbur örnekleri *Mecmuâ'-i Kârâhâ ve Nakşhâ ve Sarkiyyât*, Hâşim Bey, 1864 (solda) (Zeeuw, 2022, s.77). İzzettin Ökte (sağ üstte)(Zeeuw, 2022, s.77). Refik Fersan (Sağ altta) (wannart.com Erişim: 11 Haziran 2024)

En ilgi çekici eserleri arasında *Kaplumbağa Terbiyecisi* olan Osman Hamdi Bey'in 1880 tarihli *İki Müzisyen Kız* tablosunda tasvir edilen tanbur (Görsel 13), ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında kullanılan tanbur modeli hakkında önemli bir fikir verir. Tablo günümüzde Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonunun bir parçası olarak Pera Müzesinde sergilenmektedir



Görsel 13: *İki Müzisyen Kız*, Osman Hamdi Bey, 1880 (Zeeuw, 2022, s.57)

Tanbur çalgısı on dokuzuncu yüzyıl boyunca saraydaki konumunu korusa da Osmanlı müziği, bu müziği desteklediği bilinen son padişah İkinci Mahmud'un ölümü sonrası sarayda yaşanan batılılaşma hareketleri sonucu İmparatorluğun sonuna dek resmi anlamda ihmal edilir. Bu dönemde Tanbur, bir yandan on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gazino kültürünün hakim olduğu popüler bir Osmanlı sanat müziği türü içinde icra edilirken bir yandan bu popülerleşmeyi kabul etmeyen müzisyenler tarafından mevlevi tekkelerinde eski saray icra standardıyla kendine yer buldu (Feldman, 2015, s.127).

Geleneksel olarak meşk yöntemiyle aktarımı ve öğrenimi sağlanan Osmanlı/Türk müziği, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Rauf Yekta'nın önderliğinde sistemleşme ve standartlaşma sürecine girer (Behar, 2017, s.280). Yekta tarafından başlatılan müzik teorisi çalışmaları yine tanbur çalgısı üzerinde inşa edilir. Bu süreçte adeta bir simge haline gelen Tanbur çalgısının Türk müziğindeki önemini Rauf Yekta şu sözlerle vurgular: “ Tanbur, Türklerin en sevdiği çalgıdır. Eski Arap ve İran müellifleri ud'u en mükemmel çalgı addederler, fakat Türk müellifleri bu şeref mevkiini tanbura layık görmüşlerdir. Bir kıyaslama yapmak istenirse denilebilir ki, tanbur, Batılı bestekârlar için piyanonun oynadığı rolü ifa etmektedir” (Yekta, 1986, s. 87).

Tanbur çalgısının Türk müziği ses sistemindeki mikrotonal aralıkları diğer çalgılara göre görsel anlamda daha iyi gösterebildiği ile ilgili genel bir görüş hakimdir (Özalp, 1986, 54, Yekta, 1986, s. 87-88, Behar, 2015, s. 36). Bu nedenle Osmanlı/ Türk müziğinin teorisinde, eğitiminde ve icrasında önemli bir rol oynamaya devam eder. Tanbur günümüzde bazı özel eğitim kurumlarında, özel icra toplulukları ve korolarda, devlet konservatuvarlarında, devlet televizyon ve

radyolarının enstrüman ve vokal topluluklarında, kültür ve turizm bakanlığının koro ve topluluklarında varlığını sürdürmektedir.

Tarihsel Süreçte Tanburun Yapısal Değişimleri

Osmanlı döneminde tanbur çalgısı özelinde elimize ulaşan ve on sekizinci yüzyıldan sonra süreklilik arz eden kaynaklar çeşitli törenler için resmedilen minyatürlerden, dönemin bazı önemli ressamlarına ait tablolardan, bazı Avrupalı gezginlerin çalgı tasvirlerinden, günümüze gelebilmiş sayılı tanbur örneklerinden ve birkaç edvar kitabında yer alan çizimlerden oluşur. Tanburun günümüze gelene kadar yapısal anlamda geçirdiği değişiklikleri bu kaynaklardan analiz etmek mümkün.

On sekizinci yüzyıl başlarında ilk tanbur örneğini gördüğümüz Dimitrie Cantemir'in edvarında ve ondan yaklaşık yirmi yıl sonra gerçekleşen şenlikler sebebiyle çizilen minyatürlerde tanbur (bkz. Görsel 3,4,5) çoğunlukla beş veya altı telli olarak resmedilmiştir. Bu tarihten sonraki görsellerde tanburun tel sayısı artmış, Hızır Ağa'nın risalesindeki minyatürde (bkz. Görsel 7) ve sonrasında elimize ulaşan görseller ve tasvirlerde tanburun sekiz telli olarak kullanıldığı görülmektedir. Günümüzde yedi veya sekiz telli olarak tercih edilmektedir.

Tanburun perdeleri de tarihsel süreçte değişiklik göstermiştir. Kantemiroğlu Edvarı olarak da bilinen Dimitrie Cantemir'in çizimini verdiği tamburda (bkz. Görsel 8) 30 perde bağı varken (Popescu-Judet, 2000, s. 42), Charles Fonton 36 (Fonton, 1987, s. 84), Villoteau ise 37 (Aksoy, 1994, s. 108) perde bağı bildirir (bkz. Görsel 11). Tanburi Cemil bey tarafından yirmi yedi, Necdet Yaşar tarafından altmış beş olarak kullanılmış, Türk müziğinin modern teorisinin kurucusu olarak görülen Rauf Yekta ise 49 perde bağı önermiştir (Gedik vd., 2012, s. 94). Perde sayısı gerek zaman içinde değişen teoriye göre gerek transpozisyon ihtiyacına göre değişiklik göstermiştir. Günümüzde perde sayısı icracının tercihine göre değişim göstermeye devam ettiği için bu konuda bir standart olduğunu söylemek mümkün değildir.

Bir diğer değişim tanburun ses tablası üzerinde gerçekleşmiştir. On sekizinci yüzyıl görsel kaynaklarında ses tablası üzerinde bulunan simetrik olarak yerleştirilmiş karşılıklı kenarları farklı ağaçlardan yapılan ek parçalar (bkz. Görsel 3,4,5,8,9) günümüzde tanbur çalgısında kullanılmamaktadır. Ayrıca ses tablasının çeşitli süs, kakma gibi dekoratif unsurlardan arınması ses tablası için kullanılan ağacın zaman içerisinde inceldiğinin bir göstergesidir (Behar, 2017, s.170).

Tanburun ses tablasıyla ilgili bir diğer özellik, günümüze on sekizinci yüzyılın ortalarında ulaştığı düşünülen tanbur örneklerinde görülen düz ses tablasının, ondokuzuncu yüzyıldan günümüze gelen ve bir köprü olduğu düşünülen tamburda uygulanan dışbükey ses tablasından (Görsel 14), zaman içinde çoğunlukla birbirine yapıştırılmış iki ladin tahtasından oluşan ve yanakları belirgin şekilde olmayan içbükey ses tablasına dönüşmesidir (Hassan, 2017, s. 70). Yirminci yüzyıl boyunca

arttığı düşünölen içbükeylik (Hassan, 2017, s.73-74), tellerin neden olduğu dikey basınç nedeniyle ses tahtaları çökse de günümüzde ses tahtası kasaya yapıştırılmadan önce belirli ölçüde bastırılarak elde edilmektedir (Görsel 15).



Görsel 14: Hafif dışbükey tanbur kapağı (Hassan, 2017, s. 71)



Görsel 15: İçbükey kapalı günümüz tanburu (Hassan, 2017, s.75)

Tanburda zamanla değişen bir başka özellik tanbur teknesi özelinde gerçekleşmiştir. On sekizinci yüzyıldan kaldığı düşünülen Karim Othman-Hassan tarafından restorasyonu yapılan tanbur teknesinde on bir dilim bulunurken (Hassan, 2017, s.35), yirminci yüzyılın başlarında, çalgının teknesini oluşturan dilimlerin sayısı artmış, daha ince ağaç dilimlerinden yapılan tanbur tekneleri daha düz hale gelmiş ve çalgıyı geçmişe kıyasla daha hafif hale getirmiştir (Hassan, 2017, s.73, Zeeuw, 2022, s. 53).

Sonuç

Çeşitli coğrafyaların müzik pratikleri içerisinde yer alan telli ve mızraplı çalgıların genel adı olan tanbur, Osmanlı/ Türk müzik pratiği içindeki özgün formuyla varlığını net bir biçimde gösterdiği 1700'lü yıllardan günümüze dek önemli bir konuma sahip olmuştur.

Zaman içerisinde geçirdiği yapısal değişimler sonucu tanburun tel sayısı ve tanbura bağlanan perde sayısı artmış, teknesinin kalınlığı azalmıştır. Ses tablasında kullanılan ağaç zamanla incelmış ve kavisli yapısı derinleşmiştir. Çok ciddi değişimler geçirmeden günümüze gelmiş olan tanbur çalgısının genel özellikleri itibariyle belli standartlar oluşmuş olsa da bazı detaylar her yapımcıya göre farklılık göstermektedir.

Kaynakça

- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. Pan Yayıncılık
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/ Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları
- Behar, C. (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları: Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvar'ının sıra dışı müzikal serüveni*, Yapı Kredi Yayınları
- Feldman, Walter Z. (1996). *Music of the Ottoman Court. Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Intercultural Music Studies, Verlag für Wissenschaft und Bildung
- Feldman, Walter Z. (2015). The Musical 'Renaissance' of Late Seventeenth Century Ottoman Turkey: Reflections on the Musical Materials of Ali Ufki Bey (ca. 1610-1675), Hafız Post (d. 1694) and the 'Marâghî' Repertoire, (Ed. M. Greve) *Writing the History of Ottoman Music*, 87-138. Egon.
- Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*, (çev. C. Behar), Pan Yayıncılık
- Gedik, Ali C.- Bozkurt, B.- Çırak, C. (2012). A Computational Study on Divergence Between Theory and Practice of Tanbur Fretting, *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 1, Volume:6, 87-113.
- Karakaya, F. "Tambur". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 39: 553-556. İstanbul: TDV Yayınları, 2010.
- Kerovpyan, A., & Yılmaz, A. (2010). Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler, Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları
- Othman-Hassan, K. (2017). *The Awakening of a Tanbur: Report of Restoration and Research Into the 18th Century Tanbur Belonging to His Highness Sheikh Hamad Bin Abdullah Al Thani*, Damian Hoare
- Özalp, Mehmet N. (1986). *Türk Musikisi Tarihi*, 1. Cilt, TRT Yayınları
- Özergin, Muammer K. (1971), XVII. Yüzyılda Osmanlı Ülkesinde Çalgılar, *Türk Folklor Araştırmaları*, sayı 262-265.
- Popescu-Judet, E. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir* (çev. Selçuk Alimdar), Pan Yayıncılık
- Sachs, C. (1940). *The History of Musical Instruments*, W. W. Norton & Company
- Yekta, R. (1986) *Türk Musikisi*. (Çev. O. Nasuhoğlu), Pan Yayıncılık
- Zeeuw, Hans D. (2022). *The Ottoman Tanbur: The Long-Necked Lute of Ottoman Art Music*, Archaeopress Archaeology