

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ**

**AKDENİZ UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS**

Yıl/Year: 2020 (OCAK/JANUARY)

Sayı/Issue: 25, Cilt /Volume: 14

ISSN: 1307 - 9700

e-ISSN: 2458-9683

AKDENİZ SANAT DERGİSİ

Akdeniz Sanat Dergisi Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yayın yapan hakemli bir dergidir. Yılda iki kez Ocak ve Temmuz aylarında yayınlanır.

THE JOURNAL OF AKDENİZ SANAT

The Journal of Akdeniz Sanat is a peer-reviewed journal of Akdeniz University, Faculty of Fine Arts. It is published twice a year (January-July).

**2020
ANTALYA**

İMTİYAZ SAHİBİ - PUBLISHER

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Adına Prof. Dr. Osman ERAVŞAR

SORUMLU DEKAN YARDIMCISI - DEPUTY DEAN

Dr. Öğr. Üyesi Kezban SÖNMEZ

EDİTÖR - EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Babacan TAŞDEMİR

EDİTÖR YARDIMCISI - ASSISTANT EDITOR

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR TONGUÇ

YAYIN KURULU - EDITORIAL BOARD

Prof. Ayşegül İZER (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet ÖZTÜRK (Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU (Akdeniz Üniversitesi)

Assoc. Prof. Arild BERG (Oslo Metropolitan Üniversitesi)

Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL (Akdeniz Üniversitesi)

Doç. Dr. Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE (Akdeniz Üniversitesi)

KAPAK ve SAYFA TASARIMI - COVER and LAYOUT DESIGN

Dr. Öğr. Üyesi Bekir KİRİŞCAN

KAPAK GÖRSELİ ESER SAHİBİ - ARTWORK AT JOURNAL COVER

Doç. Dr. Ömer ZAIMOĞLU

KAPAK GÖRSELİ FOTOĞRAF - COVER PHOTOGRAPH

Dr. Öğr. Üyesi Handan DAYI

SEKRETERYA - SECRETARY

Arş. Gör. Merve KÖKSAL

İLETİŞİM - CONTACT

Ad: Akdeniz Sanat

Kısa Ad: ASD

akdenizsanatdergisi@gmail.com

Telefon: +90 242 310 62 00

ADRES - ADDRESS

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Akdeniz Sanat Dergisi Koordinatörlüğü

Dumlupınar Bulvarı 07058 Kampüs

Antalya / TÜRKİYE

akdenizsanatdergisi@gmail.com

DANIŞMA KURULU - ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Bülent ÇAPLI (Bilkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Zehra YİĞİT (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Selin TÜZÜN ATEŞALP (Marmara Üniversitesi)
Doç. Elif AĞATEKİN (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi)
Doç. Fuat AKDENİZLİ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Kemal TİZGÖL (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK (Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Umut SÜDÜAK (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ersan OCAK (TED Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEM KURULU - REVIWERS OF CURRENT ISSUE

- Doç. Dr. Ayşe Gamze ÖNGEN (Doğuş Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşe GÜLER (Kırıkkale Üniversitesi)
Doç. Dr. Gökçen Şahmaran CAN (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Doç. Dr. Gül GÜNEY (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Hacer Nurgül BEGİÇ (İzmir Demokrasi Üniversitesi)
Doç. Dr. Hikmet ŞAHİN (Selçuk Üniversitesi)
Doç. İlğaz ÖZGEN TOPÇUOĞLU (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Metin ŞEN (Mersin Üniversitesi)
Doç. Oktay KÖSE (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Önder YAĞMUR (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Tuba GÜLTEKİN (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ali Fuat BAYSAL (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Bekir KİRİŞCAN (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem TAŞ ALİCENAP (Anadolu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Deniz ÇELİKER (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Nalan SÜLÜN (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Engin ASLAN (Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Eren Evin KILIÇKAYA BOĞ (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gülnihal KÜPELİ (Marmara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hamiyet ÖZEN (Karadeniz Teknik Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İpek TORUN (Bahçeşehir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Memduha Candan GÜNGÖR (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Meryem ÇELEBİ KARAKÖK (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Nasuhi ÇELEBİ (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa YEĞİN (Çukurova Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nazik ÇELİK YILMAZ (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk ARTUT (Sabancı Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Semra GÜR ÜSTÜNER (Marmara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Ziya HALEFOĞLU (Çukurova Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Zafer GÜNGEN (Uşak Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER - CONTENTS

7 - 8

Editör Yazısı - Editorial

ARAŞTIRMA MAKALELERİ - RESEARCH ARTICLES

9 - 21

Bugünün ve Geleceğin Grafik Tasarımı

Graphic Design of Today and The Future

Mustafa AKMAN - T. Fikret UÇAR

23 - 34

Bir Doğru Üzerinde İki Zıt Yön

Two Opposite Directions on One Line

Aysun ALTUNÖZ

35 - 43

Art Brut Hareketi ve Jean Dubuffet: Bir Sanat Terapisi Bağıntısı

Art Brut Movement and Jean Dubuffet: The Relationship of an Art Therapy

Eda ÖZ ÇELİKBAŞ

45 - 70

Endüstri Mirası Onarım Önerisi: Isparta/Yalvaç Birlik ve Fil Tuğla-Kiremit Fabrika Bacaları

Industrial Heritage Repair Proposal: Isparta / Yalvaç Birlik And Fil Brick- Roof Tile Factory Chimneys

Seda ŞİMŞEK TOLACI - Mehmet Ali KARAGÖZ

71 - 91

Eflani Demirli (Küre-İ Hadid) Köyü Camii ve Türbesi ile Kalem İşlerinin

Mevcut Korunma Durumu Üzerine Bir Değerlendirme

An Evaluation On The Current Conservation Status of Eflani (Demirli)

Küre-i Hadid Village Mosque and Tomb and Their Wall Paintings

Muhammet BİLGİN - Işıl KONAK - Lütfiye GÖKTAŞ KAYA

93 - 98

Akdeniz Sanat Dergisi Bilimsel Etik Sözleşmesi

The Journal of Akdeniz Sanat Scientific Ethical Agreement

99 - 104

Akdeniz Sanat Dergisi Yayın ve Yazım Kuralları

The Journal of Akdeniz Sanat Publishing and Spelling Rules

Editör Yazısı

Değerli okurlarımız,

Dergimizin Ocak 2020 sayısı nihayet yayınlandı. Bir yandan dergimizde yer alan yazıların kalitesinin artmasına yoğunlaşırken bir yandan da önemli akademik dizinlerde yer almak için çabamız sürüyor. Bu çabanın bir sonucu olarak, dergimiz bu sayımızla birlikte EBSCO HOST logosunu da artık sayfasında bulunduruyor. Dergimizin TR Dizin izleme süreci ise devam ediyor. Diğer alan indekslerinde yer almak için de çalışmalarımızı sürdürüyoruz.

Bu sayımızda titiz bir eleme ve değerlendirme süreci işlettik. Dergimize gelen 20 yazıdan 15'i ön değerlendirme, hakem değerlendirmesi ve yayın kurulu değerlendirmesi süreçleri sonunda elendi. Bu sayımızda söz edilen nitelikli eleme süreci sonunda belli ölçütleri sağlayan 5 makale bulunuyor. Bunlara kısaca bakmak gerekirse,

Mustafa AKMAN ve T. Fikret UÇAR tarafından hazırlanan "Bugünün ve Geleceğin Grafik Tasarımı" başlıklı makalede ise dijital iletişim çağında grafik sanatının durumu ve gelecek gelişmeler ele alınır. Bir gelecek senaryosu bağlamında deneysel grafik tasarım çalışması tanıtılan makede grafik tasarımcılar için bir takım öneriler dile getirilir. Bunların başında etkileşimli ortamlarda görsel çözümler üretmeye odaklanmak gibi grafik tasarımcılara yol gösterici öneriler gelir.

Aysun ALTÜNÖZ "Bir Doğru Üzerinde İki Zıt Yön" adlı makalesinde, yeryüzü sanatı ile çevresel sanat arasındaki ayrıma odaklanıyor. İncelemede YATOO derneği öncülüğünde gerçekleştirilen GNAP adlı bir dizi sanatsal eyleme yoğunlaşılır. Sonuç olarak, yeryüzü sanatı ile çevresel sanatın içerik bağlamında birbirlerinden ayrıldığı vurgulanır.

Bir diğer yazımızın yazarı Eda ÖZ ÇELİKBAŞ "Ham Sanat" ya da bir başka ifadeyle "Art Brut"u konu almaktadır. Psikiyatrik ve psikolojik rahatsızlıkların tedavisinde ve ilgili konularda sanatın sağaltım aracı olarak nasıl işlendiğini değinilen yazıda, "Art Brut"un resim sanatı içinde bu açıdan önemli bir uğrak noktası olduğunun altı çizilir.

Seda ŞİMŞEK TOLACI ve Mehmet Ali KARAGÖZ tarafından hazırlanan "Endüstri Mirası Onarım Önerisi: Isparta/Yalvaç Birlik ve Fil Tuğla-Kiremit Fabrika Bacaları" başlıklı makalede ise Birlik ve Fil fabrikalarının, ayakta kalan baca yapılarının korunmasının kent belleğinin korunması açısından önemine dikkat çekilir. Tespit edilen bozulmalar, bozulma sebepleri, gerekli analizler ve mevcut sorunlar için getirilen çözüm önerileri aktarılmıştır.

Muhammet BİLGEN, Işıl KONAĞ ve Lütfiye GÖKTAŞ KAYA'nın ortak çalışması olan "Eflani Demirli Köyü Camii ve Türbesi ile Kalem İşlerinin Mevcut Korunma Durumu Üzerine Bir Değerlendirme" adlı çalışmada önemli mimari eserler incelenmektedir. Çalışmada söz konusu incelenen yapıların kimi özellikleri ortaya çıkarılmış ve bu tür tarihi eserlerin korunmasına ilişkin öneriler dile getirilmiştir.

Mevcut sayımızın içeriği ile niteliksel olarak belli bir seviyede olduğunu umuyoruz. Keyifli okumalar dileriz.

Not: Geçtiğimiz yıl içinde çıkan ek sayımız sehven 23. sayı olarak basılmıştır. Editör grubu ile mizanpaj ekibi arasındaki koordinasyon eksikliğinden dolayı böyle bir hata ortaya çıkmıştır. Okurlarımıza duyururuz. Saygılarımızla.

Babacan Taşdemir

27 Ocak 2020, Antalya

Bugünün ve Geleceğin Grafik

Tasarımı

ÖZ

“Bugünün ve Geleceğin Grafik Tasarımı” başlıklı çalışmada ele alınacak konu grafik tasarımın geleceği hakkında öngörülerde bulunarak muhtemel senaryoları ortaya koymaktadır: Bu aşamada grafik tasarım için önemli olan, yakın tarihteki teknolojik gelişmelere bakarak veriler ışığında beyin fırtınası yapmaktır. Daha sonra grafik tasarımın geleceği hakkında tahminlerde bulunulacaktır. Gelecek üzerine öngörülerde bulunmak istiyorsak yakın geçmişte başlayan dijital teknolojiye dikkatle bakıp öncelikle değişim sürecini, bunun ne şekilde gerçekleştiğini ve hızını incelemeliyiz. Dijital devrime neden olan geri planı anlamaya çalıştıktan sonra geleceğin teknolojilerini öngörerek grafik tasarımın konumu üzerine daha sağlıklı bir değerlendirme ve tahmin yapılabilir. Bu tahminleri oluşturma aşamasında zaman sınırlaması olarak uzak gelecekte ziyade özellikle bilgisayar teknolojilerindeki üstel ilerlemeden dolayı maksimum çeyrek asırlık bir süre ele alınmaya çalışılmıştır. Kısaca belirtmek gerekirse bu çalışmada farklı kaynaklar taranarak zamana göre ileriye dönük bir tanımlayıcı ve açıklayıcı bilimsel araştırma yapılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tasarım, Grafik Tasarım, Teknoloji, Dijital Devrim, Tasarımın Geleceği.

Mustafa AKMAN

Öğretim Görevlisi, Bandırma Onyedü

Eylül Üniversitesi, Gönen MYO,

Grafik Tasarımı Programı

mstfaakman@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002->

1163-7651

T. Fikret UÇAR

Profesör, Anadolu Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi,

Grafik Bölümü,

tfucar@anadolu.edu.tr

ISSN

1307 - 9700

Araştırma Makalesi

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 14, Sayı:25

Makale Gönderim

10.10.2019

Makale Kabul

29.11.2019

Graphic Design of Today and The Future

Mustafa Akman

Lecturer, Bandırma Onyedi Eylül
University, Gönen Vocational
School, Graphic Design Pr.
mstfaakman@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1163-7651>

T. Fikret UÇAR

Professor, Anadolu University,
Faculty of Fine Arts, Department of
Graphic Design,
tfucar@anadolu.edu.tr

ISSN

1307 - 9700

Research Article

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 14, No:25

Received

10.10.2019

Accepted

29.11.2019

ABSTRACT

The main aim of the paper is to make predictions about the future of graphic design and to reveal the possible scenarios. At this stage, it is important to look at the recent technological developments which are important for graphic design and brainstorming in the light of data. Then, predictions about the future of graphic design will be made. If we want to make predictions about the future, we should look at the digital technology that started in the past and firstly examine the process of change, how it is realized and the pace of its speed. After trying to understand the background that caused the digital revolution, a more accurate assessment, and estimation can be made on the graphic design position by predicting future technologies. The time limit of creating these estimations has been attempted to address a maximum period of quarter a century, especially due to exponential progress in computer technologies rather than the distant future. Briefly, different sources have been searched in this research and a descriptive and explanatory scientific research has been carried out.

Keywords: Design, Graphic Design, Technology, Digital Revolution, Future of the design.

GİRİŞ

Günümüzde grafik tasarım matbu alanın çok ötesinde bir konumdadır fakat sadece bununla da sınırlı değildir: Disiplinlerarası işlerin yoğun bir şekilde üretildiği grafik tasarım, ilerleyen bilgi ve teknolojilerle kendisini sürekli yeniden yapılandırıp konumlandırmaktadır. Grafik tasarımın geçmiş tarihine kısaca değinilecek olunursa mağara duvarlarındaki çizimlere kadar uzanmaktadır: Var olan bilgilerin belli bir formatta, yalınlaştırılarak (stilize edilerek) mesajı karşı tarafa aktarma kaygısı tasarımın sınırları içerisine girmektedir. Gutenberg'in hareketli matbaasından önce çeşitli ağaç baskı çalışmalarının yapıldığı da bilinmektedir. Fakat günümüze biraz daha yakın anlamında grafik tasarım işlerinin üretilmesi Gutenberg'in hareketli matbaasından (1450) sonrasına denk gelmektedir. Bu teknoloji ile basılan kitapların illüstratif bir şekilde süslenmesi, daha sonrasında sayfa tasarımlarının zenginleşmesi yine teknolojinin gelişmesiyle farklı formatlarda işlerin ortaya çıkmasına vesile yaratmıştır. Afiş tasarımlarının kullanılması örnek olarak gösterilebilir. 20. yüzyıl ilk çeyreğinde oluşmaya başlayan "grafik tasarım!" kavramı geçmişte sanatçı, ressam vb. isimlerle anılan tasarımcıların daha fazla uzmanlaşmasının önünü açmıştır. Günümüzde grafik tasarım kavramı altında birçok alt başlığı barındırmaktadır. Örnek vermek gerekirse: Arayüz tasarımı, kitap (kapağı) tasarımı, tıbbi illüstrasyon, sergileme tasarımı, oyun ve karakter tasarımı, çevresel grafik tasarım, hareketli grafik tasarım, yönlendirme tasarımı, bilgi grafiği tasarımı, etkileşimli grafik tasarım vb. gösterilebilir. Bu bakımdan güncellenen bilgi ve teknolojilerle kendisine yeni yeni alanlar yaratmaktadır demek yanlış olmaz. Grafik tasarımdaki bu teknolojilerle birlikte iş üretme ve konumlandırma mantığı çok yeni bir şey değildir: Geçmişte grafik tasarımcılar keşfedilen teknolojilere bağlı olarak bazen bir harf oymacısı, dizgicisi, bazen bir kitap resimleyicisi, bazen de malzemeye bağlı tipografik denemeler yapan sanatçılar olarak tarihte yer almıştır.

Niyazioğlu'nun da dediği gibi grafik tasarım, her zaman bir müttefik ile hareket etmektedir (Niyazioğlu, 2016). Bu yüzden dönemin kültür ve teknolojisi tasarımları doğrudan etkileyip şekillendirmektedir. Günümüzde dijitalleşen dünya ile ekranlara daha fazla ilgi gösterir olduk; bu nedenle tasarımların ağırlığı da her geçen gün bu mecra üzerine yoğunlaşmaktadır. Gelecek üzerine öngörülerde bulunmak istiyorsak yakın geçmişte başlayan dijital teknolojiye dikkatle bakıp öncelikle değişim sürecini, bunun ne şekilde gerçekleştiğini ve hızını incelemeliyiz. Dijital devrime neden olan geri planı anlamaya çalıştıktan sonra geleceğin teknolojilerini öngörerek grafik tasarım konumu üzerine daha sağlıklı bir değerlendirme yapılabilir. Bu değerlendirme aşamasında zaman sınırlaması belirtmek gerekirse, bilgisayar teknolojilerindeki üstel ilerlemeye (üstel artış ya da büyüme²) bağlı olarak uzak gelecekte ziyade çeyrek yüzyıl içerisinde olabilecek öngörüler paylaşılmıştır. Kısaca belirtmek gerekirse birçok farklı kaynak taranarak zamana göre ileriye dönük bir tanımlayıcı ve açıklayıcı bilimsel araştırma yapılmıştır.

¹ Grafik Tasarım kavramı ilk defa 1922 yılında William Addison Dwiggins tarafından ortaya atılmıştır.

² Bir sayının veya bilinmeyenin kendisiyle çarpılarak artmasıdır: Kısaca üstel artış belli bir oranda doğrusal olmadan katlanma durumudur. Örneğin önümüzdeki 30 gün size aşağıdaki gibi bir artışla para değeri verilmesi üstel bir artışa örnektir: İlk gün 1 lira, ikinci gün 2 lira, üçüncü gün 4 lira, dördüncü gün 8 lira, beşinci gün 16 lira (KhanAcademyTürkçe, 2018)...

YENİ TEKNOLOJİLERİN GELİŞİM HIZI

Bilgisayar teknolojisinin yaygınlaşıp günlük hayata girmesiyle tasarımcılar hedef kitesine ulaşabilmek için bu alanı da etkin bir şekilde kullanmaya başlamıştır. Günümüzde bir grafik tasarımcı kendisini eskisinden çok daha hızlı güncellemek zorundadır. Çünkü hayatımızda kullandığımız teknolojiler her geçen yıl daha da ilerleyip komplike hale gelmektedir. Fakat bilgisayar teknolojileriyle ortaya çıkan dijital devrim, tasarımcıların hiç olmadığı kadar geniş, özgün ve hızlı yaratım araçlarına kavuşturmuştur. Tasarımcılar gerekli yazılımlar ile neredeyse tasarım sürecini olduğu yerden hareket etmeden daha fazla seçenekle geliştirip sonuçlandırabilmektedir. Ayrıca kullanılan teknolojiye bağlı olarak tasarım yazılımları da ihtiyaca göre alanında derinleşmektedir. Örneğin günümüzde hareketli grafik tasarım uygulamaları daha da ağırlık kazanmaya başlamış ve bu alandaki yazılım teknolojileri de artmaktadır: Burada teknolojiye bağlı olarak tasarım ihtiyaçları arasındaki yakın ilişki gözden kaçırılmamalıdır. Kullanılan mecra ve teknoloji, tasarımın kullanım şekliyle yine tasarımın yönünü belirlemektedir. Bu mecra'nın mesaja olan etkisi McLuhan'ın "Ortam mesajdır" sözünü hatırlatmaktadır: "Her kültür çağında bilginin kaydedilip aktarıldığı medyum'un (ortam; araç) o kültürün karakterinin belirlenmesinde kesin bir rol oynamıştır" (McLuhan, 2014, s. III).

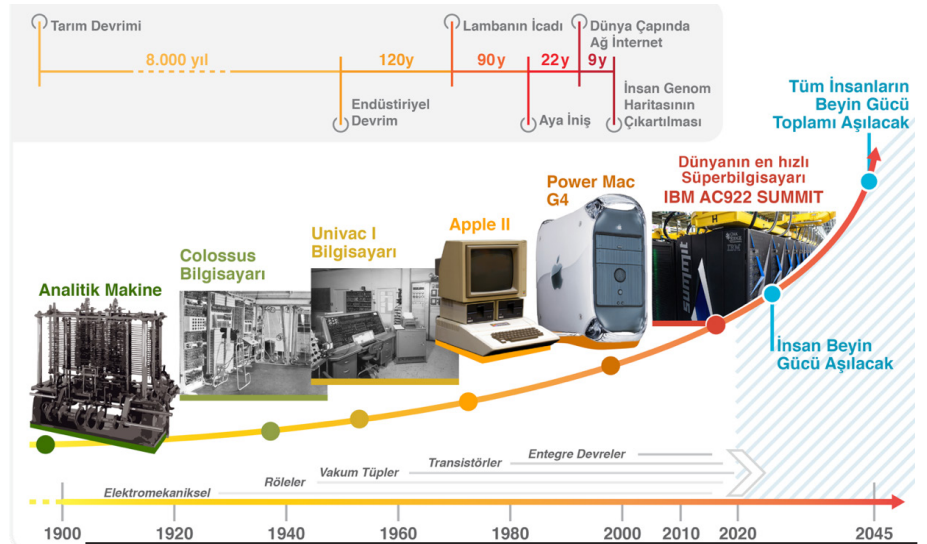
Teknolojideki ilerlemeyi anlayabilmek için belki de İntel'in kurucularından olan Gordon Moore'un sözlerine yer verilebilir: "Minimum bileşen maliyetleri için karmaşıklık her yıl kabaca 2 birim oranı artmaktadır... Kısa vadede artış göstermese de bu oranın bu şekilde devam etmesi beklenebilir... Böyle büyük bir devrin tek bir plaka üzerine sığdırabileceğine ben inanıyorum" (Demirel, 2015). Buradan çıkaracağımız en önemli derslerden birisi ortalama işlemci teknolojilerinin her 2 yılda bir iki kat artacağı bilgisidir. Bunun hayatımızdaki etkisini daha iyi anlayabilmek için işlemcilerin insanlık karşısındaki kısa tarihi görüntüsüne bakılabilir (Şekil 1). Ayrıca bu sözlerin 1960'ların ortalarında sarf edilip o günden bugüne kadar bilgi ve teknolojiye ki katlanmaya bakılacak olunursa pekte yanlışlığı söylenemez. Ruacan'ın söylediği şu sözde hem Moore'u destekler hem de elimizdeki cihazların gücünü gösterir niteliktedir: "Günümüz cep telefonlarının gücü Ay'a inen ilk uzay aracı Apollo 113'den daha güçlüdür" (Akşam Gazetesi, 2013).

Şekil 1. İşlemcilerin insanlık karşısındaki kısa tarihi (Bilgi grafiğini güncelleyen: M. Akman).

Kaynak: METE, S. (2016). Moore Kanunu, e-dergi.com

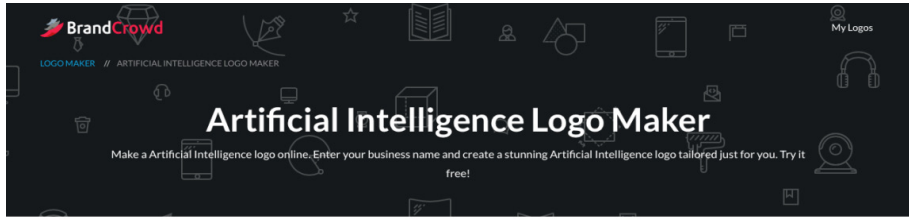
Kaynak: <https://e-bergi.com/y/moore-kanunu/>

Kaynak: <https://www.techspot.com/news/60418-50-years-moore-law-fun-facts-timeline-infographic.html> (Erişim Tarihi: 10.04.19)



³ ABD'nin 1969 yılında Ay yüzeyine yaptığı insanlı ilk uzay uçuşudur. İniş canlı yayınlı paylaşılmış ve astromot Neil Armstrong şu sözleri tarih sayfalarına kazınmıştır: "(Bir) İnsan için küçük, insanlık için büyük bir adım."

Teknolojideki bu hızlı büyümenin yansıması olarak tasarımdaki çeşitlilik ve uzmanlıklar da artmaktadır. Bu teknolojik ilerlemeye daha yakından bakacak olursak uzak olmayan gelecekte lensler yardımı ile görüntüler önümüzde yer alacaktır. Bunun somut adımlarının akıllı gözlüklerin üretilmesi ve giderek halka açılması örneğinde görüldüğü söylenebilir. Ayrıca teknolojideki bu hızlı ilerlemeyi daha iyi anlamak için daha öncede ifade edildiği gibi üstel artışa bakılabilir: Çünkü burada verilen değer her yıl 2 sabit birim gibi doğrusal artışı kastetmeyip, bir insan ömrü içerisinde büyük değişiklikleri gözleme, hali hazırda verileri işleyememe ve büyük datayı (veriyi)⁴ sürekli artırma gibi etkilere neden olan (ve olacak) bir artışı niteliktir. Yine Brynjolfsson ve McAfee'ye göre, şu an bilgisayarlar sayesinde İkinci Makine Çağına giriyoruz ve bu yeni çağ daha önceki çağların tümünü gölgede bırakacak (Brynjolfsson ve McAfee, 2014). Günümüzde yaşadığımız teknolojik gelişmeler ile fiziksel işler yapabilen makinelerden bilişsel işleri yapabilen makinelere doğru gidiyoruz. Yapay zeka (AI)⁵ sayesinde, algoritmalar ile tekrarlanabilen ve bir mantık çerçevesinde yaklaşık sonuçlara ulaşılabilen tüm işler bu yeni makinelerin olmaktadır. Örnek vermek gerekirse; şu an sanal mağazalarda sizin için site tasarımınızı, banner ve logonuzu yapabilecek basit yazılımlar bulunmaktadır (Şekil 2).



Şekil 2. Yapay zeka ile çalışan basit bir logo yapım sitesi.

Kaynak: <https://www.brandcrowd.com/maker/tag/artificial-intelligence> (Erişim Tarihi: 20.04.19)

YENİ TEKNOLOJİLERİN İŞİĞİNDA GRAFİK TASARIMIN KONUŞLANMASI VE GELECEĞİ

Bilgi ve teknolojinin bu hızlı artışı (üstel artış ya da büyüme), yakın bir gelecekte tasarımcıları daha fazla arttırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik alanlarına itecektir. Her iki mecrada da grafik tasarım daha çok hareketli tasarım ve etkileşimli tasarım alanlarına yoğunlaşacaktır demek yanlış olmaz. Oyun tasarımlarının ulaştığı noktaya hem illüstrasyonların zenginliğini hem de etkileşimli cihazların geldiği noktayı özetler niteliktedir. Birçok grafik tasarımcı multidisiplinli çalışma alanlarından olan oyun yaratım ekiplerinde kendilerine yer bulmaktadır. Bilgisayar ve yazılımlar ile tasarımcılar kendilerine yeni fırsatlar yaratmaktadır. Gelişmekte olan e-spor oyun sektörü bu durumu onaylar niteliktedir. Bilgisayar teknolojisindeki gelişmenin oyunlardaki ilerleyişini anlamak için "Doom" oyununun sahneleri incelenebilir (Şekil 3). İnsanlar, oyunlardaki deneyimleri daha fazla talep eder olmuştur. Bu da tasarımcıları oyuncularını ya da kullanıcıları içine alan, deneyim kazandıran şeyler tasarlamaya itmektedir: "Günümüzde bu deneyim, konsol ve bilgisayarlara

⁴ İnsanların her gün kullandığı sosyal medya hesapları, arama motorları, internet gezintileri sırasında arkalarında bıraktıkları izler ve tekil kullanıcıların internet ile olan tüm etkileşimlerinin bir araya getirdiği devasa veri yığını (Bilgiç IT Academy, 2018)

⁵ Yapay Zeka (AI), Genel olarak akıllı davranış olarak adlandırılan şeyin hesaplanması anlayışıyla ve bu tür davranış sergileyen yapay çalışmaların yaratılmasıyla ilgilenen bir bilim ve mühendislik alanıdır. İnsan düşünce süreçlerinin bilgisayarlarla olan yapay simülasyonunun bilimidir (Adlassnig, 2002, s. 1-2).

eklenen VR gözlükler ile mümkün olsa da, henüz istenilen aşamaya gelememiştir. Şüphesiz gelecekte oynayacağımız oyunlar bilgisayar ya da televizyon ekranlarında değil, gelişen teknoloji ve sanal gerçekçilik ürünleriyle bizzat içerisinde bulunacağımız bir atmosferde oynanmak üzere tasarlanacaktır” (Karaçeper, 2018, s. 82).

Şekil 3. “Doom” oyun sahneleri, sol: 1993, sağ: 2019.

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=MoS0sslIX4k>
(Erişim Tarihi: 20.04.19)



Günümüzde üretilen akıllı gözlüklerin bir sonraki adımı olan akıllı ve birçok özelliği barındıran lensler için etkileşimli (düşünce veya fikirleri okuma gibi) ve çok daha gelişmiş arayüzler tasarlanacaktır. Kulağa ütöpik gelen bu teknolojiler zaten hali hazırda denenmeye başlanmıştır (Gutsche, 2018). Bu çok seçenekli ve çok etkileşimli arayüzler için tasarımcıların daha geniş ve daha sadeleştirici çözümler üretmesi gerekecektir. Ayrıca her seçeneğin bir sonraki adımı tasarlanacağı için tasarımcıların işlerini biraz daha zorlaştırabilir. Abartılı bir örnek vermek gerekirse sadece 2 seçenekli etkileşimli arayüzün 5 adım sonrasında toplamda 32 seçenek barındıracağı ve her biri tasarımcının süzgecinden geçecektir.

Dünyada İnternet kullanıcı sayısına bakılırsa 7.676 milyarlık nüfusun 4.38 milyarı İnternet kullanıcısı ve bu rakamın 3.98'i mobil internet kullanıcısıdır. Yine bu rakamın 3 milyardan fazlasını 24 yaş altı grup oluşturmaktadır (Bayrak, 2019a). Türkiye'deki 2019 İnternet kullanıcı sayısına bakılırsa 82.4 milyonluk nüfusun % 72'si (59.36 milyon) internet kullanmaktadır. Geçen döneme oranla % 9 yani 5 milyonluk bir artış yaşanmıştır (Bayrak, 2019b). Tasarımcılar ve tasarım eğitimcileri açısından çok önemli olan bu veriler tasarımcıların konumunu, geleceğini ve eğitimini tekrar sorgulatmalıdır. Tasarımların boyutlarından içeriklerine kadar bazı özelliklerinin tekrar ele alınmasına neden olmaktadır. Dijitalleşen dünyada daha çok kişisel verinin sağlanması yine kişiselleştirilmiş reklamlara ve yeni görsel çözümlere doğru evrilmeyi getirmektedir (Görsel 4).

Şekil 4. Dijitalleşen dünyada bir arayüz örneği.

Kaynak: GUTSCHE, J. (2018). Ai & The Super Future - Future Festival, Trend Hunter.com
<https://www.youtube.com/watch?v=OzBJigTfGeE>
(Erişim Tarihi: 27.03.19)



İnternette alışveriş yapmıyor olsanız dahi her adımınız bir şekilde kayıt altındadır ve şu an için etkin bir şekilde kullanılmayan bu bilgiler bilişsel makinelerin veri işleme gücü ile tasarımları daha da özelleştirecektir. Tasarımcılar veya tasarım mecraları sizin özel bilgilerinizi kullanarak yine sizin hoşunuza gidecek gün, saat ve dakikada “Hayır” diyemeyeceğiniz içeriklerle sizlerin karşısına çıkabilecektir. Aslında bu iddia edilen şeyin iktisadi alanda dev şirketlerin asıl yapmak istedikleri şeylerden biri olduğu açık bir şekilde ifade edilmeye başlanmıştır (DW Documentary, 2018). Şimdiden bu tehlikeli gidişin sonuçlarını görerek uyarılarda bulunan bilişim uzmanları bilgilerin düşüncesiz yönetici ve bunların altında çalışan tasarımcılara geçmesiyle büyük zararlara yol açtığını ve daha da açacağını bildirmektedir. Düşüncesizce kullanılıp tasarlanan bilgiler insan hayatını çıkmaza sokup, davranışlarını olumsuz anlamda değiştirerek karamsarlığa itmektedir (Lanier, 2018). Bu bilgilerin işlenmesi aşamasında günümüzde tekrar popülerleşmeye başlayan etik sorgulamalar gündeme gelmektedir. Bir tasarımcının kendisine verilen bilgilerin, ne tür etkiler yaratacağını bilmeden tasarlamaya devam etmesi, gelecekte çok daha ağır sonuçlara sebep olacaktır. Kullanılan teknoloji gelişip etki alanları arttıkça tasarımcıları daha fazla etik üzerine düşünmeye sevk edecektir.

Yakın bir gelecekte tasarımcıların ve yaratıcıların gücü çok daha artacaktır fakat bu güç ile neler ürettiğimiz ve bu üretilen tasarlama aşamasında nelerden fedakarlık ettiğimiz daha önemli bir hale gelecektir. Dönemimizin bilgiyi popülerleştirme anlamında önemli tarihçilerinden olan Yuval Noah Harari'nin şu sözleri tasarlamak ve sorumluluk arasındaki ilişkiyi özetler niteliktedir: “21. yüzyılda biz insanlar da tıpkı İncil’de Tanrı’nın yaptığı gibi hayvanları bitkileri ve insanları kendi istediğimiz şekilde tasarlayıp, üretmeyi öğreneceğiz... Bir tanrının rolünü oynamak kolay değildir!” (Kuzuloğlu, 2018). Tasarımcıların sorumlulukları artacaktır demekten ziyade hali hazırda olan sorumluluklarının farkına varmaları daha da önemli bir hale gelecektir.

Günümüzde yine başka bir popüler konu olan ekolojik, sürdürülebilir ve yeşil tasarımların, küresel ısınmanın somut göstergelerinin artmasına bağlı olarak etki alanları genişlemekte, önemi artmaktadır. İster satış stratejisi, ister ekolojik kaygılardan dolayı olsun tasarımın geleceğinde sürdürülebilirlik ve teknolojinin yolu daha fazla kesişecektir. Bir senaryoya göre bilinçlenen tüketiciler daha fazla sürdürülebilir ürünlere yönelerek, tasarımcıların bu alanda etkin olmasını sağlayabilir. Bir çok kez kullanılabilen ambalajlar belki de üzerinde dijital göstergelere sahip olarak sadece bu alanın tasarlanmasını gerektirebilir. Tüm bu olup bitenler tasarımcıları, sürdürülebilirlik konusunda kendilerini daha fazla geliştirmeye ve alternatif fikirler önermeye itecektir.

Tasarımcılar için distopya örneğinden devam edersek; günümüzde geliştirilen öğrenebilmeyi öğrenen bilişsel makineler ile tasarımcıların yaptığı birçok iş ellerinden alınarak tasarımcılar, algoritmaları eğitim verebilecek, yeni tasarım öğreten kişilere dönüştürebilir. Az sayıda ki tasarımcı, tasarımı dijital verilere dökmeye çalışarak bu alanın gelişmesine katkı sağlayan makine öğretmenleri olabilir. Öğrenen algoritmaların hızlı bir şekilde ve büyük datayı işleyebilme kabiliyetleri ile sizin o gün hissettiğiniz ruh durumuna göre tipografiyi, geri plan renklerini ve imgeleri kişisel olarak tasarlayıp lenslerinize yansıtabilir. Belki de tasarımcılar da zanaatkarlar gibi mesleğin ihtiyacından ziyade varlığını yaşatma adına çalışmalar üretecektir veya kişisel, özel tasarımlar üzerine yoğunlaşarak bireylerin özel isteklerini

karşıl原因 yeni bir gruba dönüşebilir. El ile üretilen tipografik ve illüstratif işlerin yükselmesi de bu algoritmaların bir avantajı olabilir.

Her yeni ortam ve koşulun kendi yeni problemlerini yaratacağı da unutulmamalıdır. Bu durumda çözüm odaklı düşünme becerisine sahip olan tasarımcılar durumu lehine çevirerek belki de yeniçağın tüketim anlayışından kurtulmasını sağlayacak yeni guruları olabilir. Bir problemi çözmek için önce problemi tanımak gerekir: Gelecekte, çoğu tasarımcının hassas düşünmemesine ve sessiz kalmasına neden olan gelir tuzağı ortadan kalkınca, tasarımcılar gerçekte ne ürettiklerini sorgulayarak asıl problemle yüzleşebilirler. Daha sonra tasarımcılar, kendilerini kullanarak arzu nesnelерinin yapılış ve bu ürünlere tapılış hikayesini paylaşabilirler. Teknolojik gelişmeler ile kişilerin de markalaşması ile tasarıma daha fazla ihtiyaç duyulacaktır.

Tasarımcıları bekleyen bir başka senaryo ise, giyilebilir teknolojilerin ve bunların kontrolü için gerekli olan kullanıcı dostu arayüzlerin tasarlanması olabilir: Öncelikle giysiler üzerinde oluşturulacak, giysinin şeklini alan elastik paneller, daha sonra doğrudan lenslerimizde belirecek bilgilerin tasarlanması. Buradaki önemli problemlerden biri birçok teknolojiyi kullanırken bu bilgilerin birbirinden ayrılması konusunda iyi bir bilgilendirme ve yönlendirme tasarımına ihtiyaç duyulmasıdır. Fakat kendi başına zor bir konu olan bu alan şu sorularla daha da karmaşık bir aşamaya gelecektir. Bu aşamada bir dizi yeni soruya cevap aranmaya başlanacaktır: Hareket halinde nasıl bir yönlendirme yapılabilir? Bir nesnenin etrafında hareket ederken bilgiler ne şekilde aktarılabilir (Görsel 5)? Kişinin o gün yaptığı ajandaya göre hangi bilgiler hangi zamanda nasıl bir arayüz ile kullanıcıya ulaşmalıdır? Bu bilgiler etkileşimli ise nasıl daha kolay seçilebilir hale getirilir? Bu işleri yapay zekaların (AI) yapmasıyla tasarımcılar bu hareketli arayüzleri nasıl daha sadeleştirilebilir?

Şekil 5. Bisiklet kullanıcısı için örnek bilgilendirme ve yönlendirme arayüzü.

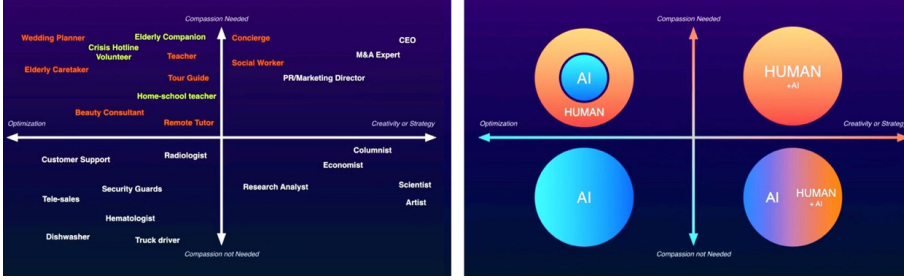
Kaynak: GUTSCHE, J. (2018). *Ai & The Super Future - Future Festival, Trend Hunter.com*
<https://www.youtube.com/watch?v=OzBJigTfGeE> (Erişim Tarihi: 27.03.19)



Birçok tasarımcıyı işinden edecek olan bu teknolojik gelişmeler belki de gerçekten yaratıcı fikirler bulunması ve çözüm stratejileri üreten tasarımcıların gelişmesine vesile olabilir. Tasarımcıları daha fazla içeriğin düşünüldüğü, insan hayatını kolaylaştıran yeniliklere ve buluşlara itebilir. Böylece teknik detaylarla uğraşmak zorunda kalan tasarımcılar asıl alanları olan yeni, yaratıcı görsel çözümlere odaklanabilirler.

MUHEMEL BİR TASARIM SENARYOSU VE BİR ARAYÜZ KESİTİ ÖRNEĞİ

Kişisel verilerin işlenmesi ile size özel tasarımların üretilmesi kaçınılmaz bir senaryodur fakat bu aşamada ne kadar tasarımcının ne kadar yapay zekanın üretim yapacağı hala bilinmezliğini korumaktadır. Çünkü büyük bir yaratıcılığı içinde barındıran grafik tasarım alanı da bir o kadar derinleşmektedir. Fakat yine kaçınılmaz olan gerçeklerden biri şudur ki gelecekteki tasarımcılar yapay zeka ile birlikte iş üreteceklerdir. Kai-Fu Lee'nin yapay zeka ve insanların mesleklerinin (becerilerinin) kesişmesi grafiği durumu daha iyi özetler niteliktedir (Görüntü 06).



Akıllı lenslerin kullanıldığı bir dünyada arayüz ekranının yeniden tasarlanması gerekmektedir. Var olan birçok arayüz, kare veya dikdörtgen formu şeklinde tasarlanmaktadır. Lensler ise gözün görebildiği bakış açısı kadar bir alanı kapsamaktadır. Bu bakış açısı ile sınırlandırılmış olan bölge, tasarımın yapılacağı yeni alanı ifade etmektedir. Hem yeni form hem de karışık bu mecra için alternatif tasarımlar yapmaya çalışılabilir: Bir kişinin görme alanı yaklaşık 190 derece yatay ve 120 derece dikey bir görüş alanını kapsamaktadır. Her iki gözün görüş alanının kesiştiği oval daire biçimindeki bu merkez tasarımcılar için yeni bir yaratım mecrası olacaktır (Torrejon, Callaghan ve Hagraş, 2013, s. 7).

Bu bilgiler ışığında bir senaryo üzerinden örnekleme yaparsak ortaya şu tahayyül çıkabilir: Öncelikle seçilen ve örnekte de paylaşılan oval görüntü (tasarım) alanı insan gözünün gördüğü alanı temsil etmektedir. Bilindiği üzere 3 boyutlu olarak ve her iki yanı da belli açılara kadar görebilen insan gözünün görüntüsünün iz düşümünün 2 boyutlu yüzeyde paylaşılmasında sıkıntılar ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan hali hazırda paylaşılan örnek insan gözü lens görüntüleri de iz düşümden kaynaklanan kusurları barındırmaktadır (Görsel 7). Yine yapay zekanın sizin konumunuzu ve geçmiş bilgilerinizi tarayarak tasarımları anlık olarak şekillendirilmesinde etkili olacağı unutulmamalıdır. Örnek vermek gerekirse herhangi bir mekanda olduğunuzu algılayarak o mekan hakkında bilgileri paylaşabilir ya da kısaca gideceğiniz mekana arttırılmış gerçeklik özelliği kullanarak yönlendirebilir. Burada tasarımcı olarak bilgilerin doğru bir şekilde, doğru bir sıradüzen ile aktarılması yani tasarım ilke ve öğelerinin önemi ortaya çıkmaktadır. Fakat yine deneysel bir süreci içerisinde barındıran bu aşamalar hataların gözlemlenerek ve test edilerek tekrar tasarlanmasını gerektirmektedir. Hayal edilen senaryoda günlük hayatta karşılaşılan temel olaylara görsel çözümler üretilmeye çalışılarak görsel olarak öngörülerde bulunulmuştur. Ekranda paylaşılan bilgiler görüş mesafesini kapatmayacak şekilde ve şeffaf olarak paylaşılmaya çalışılmıştır. Var olan yerin (mekanın) renklerine göre kullanılan renklerin seçimi ve zıtlığı duruma göre değişmektedir. Yine duygu durumu ve bulunulan ortama göre tipografide değişmelerin olacağı öngörülmüştür. Kimi zaman yapay zekanın da yardımı ile kullanılan grafik ara yüzde şekil ile arkada önde gibi katmanlı oyunların olacağı varsayılmıştır. Pay-

Şekil 6. Yapay Zeka'nın (AI) gelecekte işgal edeceği veya yardımcı olacağı tahmini konular.

Kaynak: LEE, K-F. (2018), How AI Can Save Our Humanity, TED. Video (00.12.38 - 00.14.15).

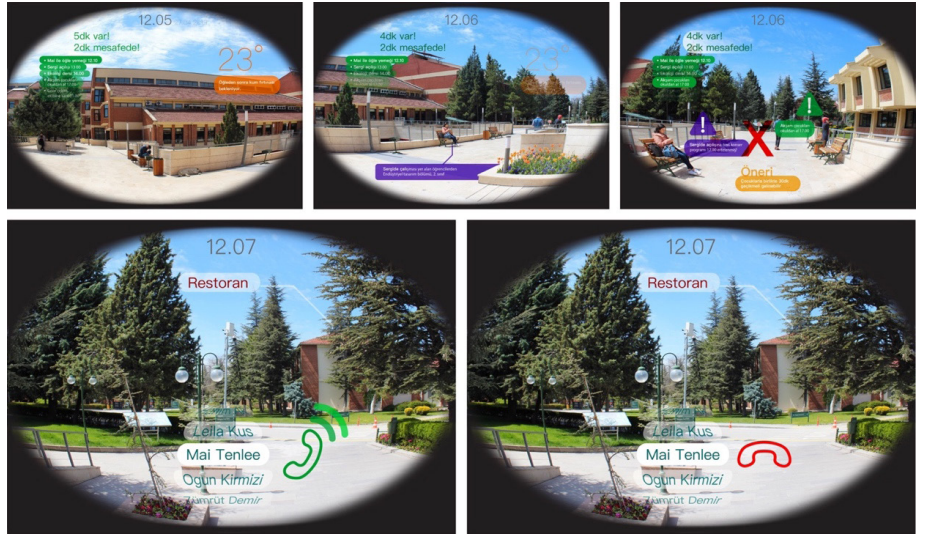
<https://www.youtube.com/watch?v=ajGgd9Ld-Wc> (Erişim Tarihi: 27.03.19)

laşılan görüntülerde modern bir yazıyüzü ailesinin farklı seçenekleri (ince, kalın vb.) kullanılmıştır; fakat her zaman görüş alanının görünür olması birinci planda tutulmaya çalışılmıştır. Yine tasarım sürecinde yapay zekanın da yardımıyla oval tasarım alanı (gözün gördüğü varsayılan alan) içerisinde en aktif olarak kullanılan alanlar zamanla belirlenerek yeni versiyonlarının tasarım sürecinde daha aktif bir şekilde kullanılabilceği öngörülmüştür.

Güzel sanatlar ile ilişkisi olduğu bilinen bir akademisyenin öğle yemeği için bir kütüphanenin girişinde gözlerini açtığını varsayalım. Oval tasarım alanının (gözün gördüğü varsayılan alan) üst kısmında saatin verilmesi ve binadan dışarıya çıktığında kısaca hava durumu hatırlatması yapılabilir. Havadaki kirlilik oranı veya olabilecek uyarılar paylaşılabilir. Daha sonra günün geri kalanıyla ilgili planlar ekranda paylaşılır ve en yakın olan 2 - 3 olayın zamanına, yerine ve ne kadar süre kaldığına ilişkin bilgiler ekranda yer alabilir. Öğleden sonra bir öğrenci sergisi olduğunu biliyorsak ve karşılaşılan bir öğrencinin çalışması bu sergide yer alıyorsa şu bilgiler paylaşılabilir: Daha çok ne üzerine çalışıyor, hangi bölümde okuyor, ilgi alanları neler, yarışma, sergi ve çalıştay geçmişi, okul skorları vb. gibi bilgiler yer alabilir. Burada kişilerin deneyimleri, eğitimleri, ilgi alanları, işleri, vb. durumlarına göre özelleştirmeler yapılarak bilgilerin ilgili kişiyle paylaşıldığı unutulmamalıdır. Bir başka kişi aynı öğrenciye bakıp aynı bilgilere erişemeyebilir ve bu bilgiler bilgi grafiği olarak onlarda görülmez. Senaryoya biraz daha devam etmek gerekirse eğer ajandamızda bir çakışma varsa yapay zeka size yeni öneriler sunarak alternatifler geliştirmenizi sağlar. Yine sizin sadece düşüncelerinizi okuma ile arama yapıp, yol haritası gösterebilir, ajandanızı daha etkin hale getirip, sağlık bilgilerinize göre diyetinizi geliştirebilir. Bu senaryo çeşitlendirilebilir fakat unutulmaması gereken tüm bu bilgilerin aynı zamanda görselleştirilip etkin bir şekilde yeni mecralarında kullanıcı ile buluşturulmasıdır. Bu gelecek senaryo örneğinde de olduğu gibi grafik tasarımcılar için çözülmeyi ve geliştirilmeyi bekleyen yeni problemler her zaman bulunmaktadır (Şekil 7).

Şekil 7. Belirtilen senaryoya uygun günlük hayattan bir lens arayüz kesiti örneği (Gözün gördüğü varsayılan alan, temsili).

Kaynak: Fotoğraf, Tasarım: M. Akman



Kısaca başka tasarım senaryolarına da değinmek gerekirse önümüzdeki süreçte arttırılmış gerçeklik ile daha fazla işler üretilerek tasarımcıların eğitim, sağlık, pazarlama vb. gibi diğer alanlarda belli bir derinlikte bilgi edinmeleri gerekmektedir. Örneğin, sağlıkta mikroorganizmaların, mikropların “arttırılmış gerçeklik”

ile uyumlu bir mekan yaratılarak bu bilgilerin öğrenilmesi hızlandırılabilir. Ya da pazarlama ve satışlarda “sanal gerçeklik” uygulamaları ile hizmete sunulan araçlar modellenip var olan yıpranma etkileri simülasyon örnekleri ile sunularak hedef kitle üzerinde ikna kabiliyeti artırılabilir. Başka bir örnek ise deneyimlerin, sürecin keşfinin giderek ön plana çıktığı bir dönemde tasarımcıların daha fazla insanın duyularına hizmet etmesidir: Aynı anda birden fazla duyuya hitap ederek olayın içindeymiş etkisi üzerine gidilebilir. Burada görmenin diğer duyular ile oranı düşünüldüğü zaman tasarımcıların önemi (özellikle alanda uzmanlaşmış) tekrar fark edilecektir. İnteraktif sergileme tasarımlarının geleceği buna örnek olarak gösterilebilir. Günümüzde emekleme aşamasında olan bu alan birçok farklı disiplini altında birleştirmesiyle gelecekte büyük bir etki alanına sahip olacaktır. Daha önce de ifade edildiği gibi bilgisayar teknolojilerindeki gelişme hızından dolayı yakın gelecekte ortaya çıkabilecek durumlara ilişkin öngörüler paylaşılmaya çalışılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Günümüzde bilgi ve teknolojilerin çok hızlı bir şekilde ilerlemesine bağlı olarak buluşlar ve yeni teknolojiler arasındaki zaman farkı çok kısalmıştır ve daha da kısalmaktadır. İnsanlar, teknolojinin sunduğu kolaylıkları kullanarak hayatlarını kolaylaştırmakta ve bu süreçte izlemeye ve bakmaya daha fazla vakit ayırmaktadır. Farklı ekran boyutlarının olması ve ekranlarda giderek çeşitlenmeler gözlemlenmektedir. Yapay zekaların giderek insan beyin gücü gibi verileri işleyebilmesi, onları yaratıcı iş sahasında daha fazla görmemize neden olmaktadır. Şüphesiz önümüzdeki süreçte yapay zeka bir konu hakkında insanların bilgi işleyiş sisteminden daha gelişmiş bir kapasiteye ulaşacaktır. Yeni teknolojik çözümler yeni problemleri de beraberinde getireceği unutulmamalıdır. Bu aşama da çözüm odaklı düşünme becerisine sahip grafik tasarımcılar açısından, yukarıda bahsi geçen ilerleme sonucunda şu öngörülerde bulunulabilir:

- Bilgi teknolojilerinin gelişim ve kullanım hızına bağlı olarak grafik tasarımcıların daha fazla hareketli tasarımlara (motion design) odaklanması gerekmektedir.
- Geçmişe oranla kendilerini daha hızlı güncellemek zorundadırlar.
- Değişken, etkileşimli ve hareketli alanlarda görsel çözümler üretmek gibi problemlerle daha fazla karşılaşacaktır.
- Giyilebilir teknolojilerin gelişmesiyle tasarımcılar için tasarlanacak yeni mecralar ve arayüz tasarım alanları oluşacaktır: Lensler için geliştirilecek arayüz tasarımları buna verilebilecek örneklerdendir.
- Grafik tasarımcılar başkaları için tasarlarlarken teknolojik gelişmeler ile kendileri için de tasarımlar yaparak (kimlik oluşturarak), kendilerini bir marka olarak daha çok sunacaklardır.
- Günümüzün teknik işlerini yapan tasarımcı – operatörler kendilerine yeni alanlar bulmak zorunda kalacaktır.
- Büyük markalar kendi altlarında, gelecek ürünler üzerine çalışmalar yapan birimlerine daha fazla ağırlık vererek, kaliteli tasarımcıları bünyelerinde daha fazla barındıracaklardır.
- Bir grup uzman tasarımcı, yapay zekaların görsel hocaları olacaktır fakat tasarım

mantığının zamanla yapay zeka tarafından öğrenilmesiyle buna duyulan ihtiyaç azalabilir.

• Bir tasarımcının bir konuda uzman olması beklenirken her zaman farklı alanlarda da kendisini derinlemesine beslemesi gerekmektedir.

• Tasarımcıların “Temel tasarım bilgisine sahip, bunları içselleştirmiş olmaları” değeri tekrar fark edilecek ve diğer alanlarda olduğu gibi tasarım alanında da etik sorgulamalar hız kazanacaktır.

KAYNAKÇA

Adlassnig, K. P. (2002). Artificial-intelligence-augmented systems. Artificial Intelligence In Medicine. 24., s. 01-04.

Akşam Gazetesi, (2013). Cep telefonları Ay'a inen ilk araçtan daha güçlü. Erişim adresi: <https://www.aksam.com.tr/teknoloji/cep-telefonlari-aya-inen-ilk-aractan-daha-guclu/haber-189320> Erişim Tarihi: 05.03.19

Bayrak, H. (2019a). İnternet kullanımı ve sosyal medya istatistikleri (Ocak). Erişim adresi: <https://dijilopedi.com/2019-internet-kullanimi-ve-sosyal-medya-istatistikleri/> Erişim Tarihi: 08.03.19

Bayrak, H. (2019b). Türkiye internet kullanım ve sosyal medya istatistikleri (Ocak). Erişim adresi: <https://dijilopedi.com/2019-turkiye-internet-kullanim-ve-sosyal-medya-istatistikleri/> Erişim Tarihi: 10.03.19

Bilgiç It Academy, (2018). Büyük Veri – Big Data Nedir? <https://www.bilginc.com/tr/egitim-haber/buyuk-veri-big-data-nedir>

Brynjolfsson, E. ve McAfee, A. (2014). The second machine age, Türk Hava Yolları Yayınları.

Demirel, F. (2015). Moore yasası nedir? medium.com <https://medium.com/turkce/moore-yasasi-moore-s-law-nedir-c31bee8da753> Erişim Tarihi: 11.03.19

DW Documentary, (2018). How cash is becoming a thing of the past. DW (Deutsche Welle) Documentary. Video (00.28.00 – 00.32.25) <https://www.youtube.com/watch?v=GbECT1J9bXg>, Erişim Tarihi: 10.04.19

Karaçeper, S. (2018). Dijital teknoloji ve grafik tasarımda yenilikler. İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 4 (8) , 73-83.

Khanacademytürkçe, (2018). Üstel büyüme ve küçülme (Matematik) (Cebir). Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=4uZX1s-vNhA>

Kuzuloğlu, S. (2018). 21. yüzyıl için 21 ders, Yuval Noah Harari ile röportaj, Erişim adresi: <http://yucelbinici.com/21-yuzyil-icin-21-ders/> Erişim Tarihi: 22.03.19

Gutsche, J. (2018). Ai & the super future – future festival, Trend Hunter.com Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=OzBJigTfGeE> Erişim Tarihi: 20.03.19

Lanier, J. (2018). How we need to remake the internet. TED. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=qQ-PUXPVlos> Erişim Tarihi: 23.03.19

McLuhan, M. (2014). Gutenberg galaksisi: tipografik insanın oluşumu. 3. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Niyazioğlu, S. (2016). Grafik tasarımın Türkiye'deki tarihinde özneler, Türkiye Tasarım Kronolojisi, Deneme, Grafik, 2. Oturum, Biz İnsan mıyız? 3. İstanbul Tasarım Bienali, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 5 Kasım 2016, Studio-X İstanbul. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=AgnA32TAe3U> Erişim Tarihi: 23.03.19

Torrejon, A., Callaghan, V. ve Hagraş, H. (2013). Panoramic audio and video: towards an immersive learning experience. conference paper, Presented at Immersive Environments 2013, 28-29th November 2013, London: Kings College.

Bir Doğru Üzerinde İki Zıt Yön

ÖZ

Bu yazının özünde Arazi Sanatı (Land Art) ve Çevresel Sanat bağlamında ele alınan doğa, yapıt, sanatçı üçlemesinde gözlemlenen çelişkili ve bir o kadar da ayrıştırılması gereken yaklaşımlara açıklık getirilmeye çalışılırken konu çerçevesinde sanatın ana malzemelerinden birisi olan doğanın yönlendirici gücüne vurgu yapmak hedeflenmiştir. Bu bağlamda YATOO'nun (Kore Doğa Sanatçıları Derneği) amaç ve bu amaçla doğayla buluşan sanatçı çalışmalarına yer verilmiştir. Diğer taraftan ise, sanatçının, doğanın karşısında hem hükmeden hem de hükmedilen duruşu ile kendi çıkmazları içinde yaşadığı yanlısamlara dikkat çekilmiştir. Bu makalede yeryüzü sanatı ile çevresel sanat arasında sıkça göz ardı edilen ince ayırım eleştirel ve çözümleyici bir yaklaşımla ele alınan örnekler üzerinden aktarılmıştır. Süreçte modern sanat evreninden yeryüzü ve çevresel sanat örnekleme çerçevesinde YATOO ve GNAP (Global Nomadic Art Project) sanatçı ve eylemleri ile sınırlandırılan makalede doğa, yapıt, sanatçı diyalogunda yöneten ve yönetilenin kim olduğu sorusuna da dolaylı cevap aranmıştır. Bu sorunsalın araştırılması ve vurgulanması sürecinde güncel sanat sınırları içinde çalışmalarını sürdüren YATOO derneği ve GNAP başlığı altında gerçekleştirilen sanat projelerinden örneklerin içerik çözümlemelerine başvurulmuştur. Elde edilen veriler çevresel sanat ve arazi sanatının içerik bağlamında birbirinden ayrıldığı sonucuna varılmasında etkin örnekler olarak yer almıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Çevre, Yeryüzü, YATOO, GNAP.

Aysun ALTUNÖZ

Ankara Hacı Bayram Veli
Üniversitesi Lisansüstü Eğitim
Enstitüsü Müdürlüğü,
aysun.altunoz@hbv.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-3857-3704>

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 14, Sayı:25

ISSN

1307 - 9700

Araştırma Makalesi

Makale Gönderim

31.10.2019

Makale Kabul

15.01.2020

Two Opposite Directions

On One Line

Aysun ALTUNÖZ

Ass. Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram

Veli University Graduate

Education Institute,

aysun.altunoz@hbv.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-3857->

3704

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 14, No:25

ISSN

1307 - 9700

Research Article

Received

31.10.2019

Accepted

15.01.2020

ABSTRACT

Essentially, in this article, the contradictory approaches observed in the nature, art, and artist trilogy in the context of Land Art and Environmental Art are tried to be clarified while the aim of the course is to emphasize the power of nature, which is one of the main materials of art. In this context, the purpose of YATOO and the works of artists who work with nature for this purpose are included. On the other hand, the illusions experienced by the predominant nature and their stalemate dominated by their domination and governing stance was pointed out. This critically and analytically handled approach is conveyed with examples. In this article, the subtle distinction between land art and environmental art, which is often overlooked, is conveyed through examples taken from a critical and analytical approach. In this process, within the framework of the land and environmental art sample from the modern art universe, the article is limited to the artists and actions of YATOO and GNAP. The content analysis of the samples which are continuing their works within the boundaries of contemporary art was applied with YATOO and GNAP projects. So data obtained effective examples in terms of concluding that environmental and land art are separated from each others.

Keywords: Art, Environmental, Land, YATOO, GNAP.

GİRİŞ

Günümüz sanat piyasasında maddi karşılığı olmayan sanat, sanat olarak kabul görmekte midir? Özünde sanat, maddi karşılığı olmayandır zaten. Bansky'nin "Kırmız Balonlu Kız" adlı çalışması 2018 yılında Londra'daki bir müzayedede satışının gerçekleşmesiyle eş zamanlı kendini imha etmiştir. Bu durum beraberinde sanat nesnesinin meta olarak değerlendirilmesi kadar hukuki kısmının da sorgulanmasını gündeme getirmiştir.

Nesneye biçim ve anlam veren hatta bu gerçeklikler üzerinde kurnazca oynayan özne, kendi zekası ve istekleri doğrultusunda zaman zaman kendisini alt eden, zaman zaman da kendisine yenik düşen bir kurmaca içinde mutlu olmayı öğrenmiştir. Yazarın dediği gibi ancak bir benzeri öldürebilirdi kendisini. O halde insan, başı da sonu da çoktan belli olan bir oyunun alt başlıkları içinde kendisiyle oynamaktadır. Bu oyundan aldığı haz onu tatmin etmekte ya da etmemektedir. Yargı cümleleri gibi sanat nesnesi de beğenin ya da eleştirinin ana kaynağını oluşturmaktadır. Ne gariptir ki beğenilen de beğenilmeyen de (sanat nesnesi) bu süreçte tüketilmiş olacaktır.

İçselleştiremediğimiz her ne var ise bizim değerlidir zaten. Bu bağlamda kendi ekseninde tekrara düşen bugünün sanatı kendinden tüketmekte diğer bir deyişle kendine biçilen süreci bitirmektedir.

Aristoteles'in "Mimesis" kuramı ile Platon'un idealar dünyasından uzaklaşan sanatın rolünü, doğanın güzelliğinden üstün görülmesiyle aslında sonun başlangıcını oluşturduğu düşünülebilir. Geçen süreçte sanatçının rolünün var olan güzelliği yansıtmak mı, yoksa görünenin ardındaki gizemli ruhu bulup açığa çıkarmak mı olduğu tartışıla gelmiştir. Bugün görünen ile görünenin bir benzerinden alınan haz arasında keşfedilen farka bir de kavramlar ile sanatçının yansıtmaya gücü eklenmiş, bu gücü nerden aldığı sorusunda ise sanatçı kendisini, tüm bu kuramların üstünde aynaya bakar halde bulmuştur.

Sanat nesnesine biçilen değer ve özne sanatçıya yüklenen misyonun, günümüz sanat algısında eski değerini yitirdiği bilinmektedir. Bununla beraber, sanat disiplinlerini birbirinden ayıran keskin sınırlar ortadan kalkmakta, hemen her şey sanata konu ve malzeme olmaktadır. Arazi sanatı da bu değişim sürecinde yer alan önemli örneklerden birisidir.

"Bir doğru üzerinde iki zıt yön" benzetmesi ile Arazi ve Çevresel Sanat arasındaki nüansın, güncel sanat pratikleri dahilinde, içerik bağlamında sınırlarının çizilmesi gereği makalenin asıl amaçlarının başında yer almaktadır. Bu amaçla yapılan alan araştırması sonucunda arazi sanatının kapsam ve içeriğinden farklı olarak çevresel sanata yakınlığıyla tanımlanabilecek olan aktivist ve sanatçıların oluşturduğu YATOO ve GNAP¹ üyelerinin seçili örnekleri ile modern dönemin arazi sanatından

¹GNAP (Global Nomadic Art Projesi), YATOO (Kore Doğa Sanatçıları Derneği) tarafından geliştirilen, tüm dünyada doğa sanatı alanında çalışan sanatçılar ve küratörleri buluşturan, 2014 yılında başlatılan bir projedir ve 2020 yılında sonlanması planlanmaktadır. İlki 2014'te Kore'de GNAP- Kore, ikincisi 2015'te yine Kore ve Hindistan'da, üçüncüsü 2016'da Güney Afrika ve İran'da, dördüncüsü ise Türkiye'yi de içine kapsayan bir şekilde Avrupa kıtasında gerçekleştirilmiştir. 2018 yılında ise Haziran ayında İngiltere'de yapılması planlanmaktadır. Proje başlangıcında fikir, disiplinlerarası bir birliktelik üzerine kurulmuştur. Amaç, sanatçıların yanı sıra şehir planlamacıları, bilim insanları, gazeteciler, mühendis ve botanikçiler gibi doğanın farklı yönleri ve parçaları üzerine araştırmalar yapan, ortak ilgi alanı doğa ve onun korunması olan birçok farklı disiplinden katılımcıları bir araya getirmektir. Doğa, çevrecilik, ekoloji, tarih, kültür gibi farklı alanlara hakim, farklı dil, din ve ırktan insanları bir araya getiren bir topluluk halini almak ve göçebe bir şekilde beraber yaşama ve bölgenin sundukları çerçevesinde bulunan doğal malzemelerle iş üretme

örneklerin karşılaştırmalı olarak çözümlenmeleri yapılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen değerlendirme ve yargılar alanda bilinen yanıtlara ve eksiklere güncel örneklerle açıklık getirecektir.

İKİ ZIT YÖN

Her şey ama özeldir sanat, bir yansıma ve/veya yanılısma mıdır, yoksa gerçekten sanatın rolü doğanın güzelliğinden üstün müdür? Doğa, duygu-düşünce ve kavramların dışavurumunda aracı mıdır, yoksa çözümlenmesi gereken kavramın tam da kendisi midir? Asıl sorunun güzeli aramak olmadığı noktada, sanata ilişkin kırılma, bir meta olarak algılanan sanatın, 1960'lı yıllarda değer bakımından farklılık göstermesiyle yaşanır. Sanatın değişen anlamı ve sınırları sanatçıya sonsuz özgürlükler tanımakta, beraberinde de izleyici ile kurulan diyaloga farklı bir boyut katmaktadır. Beyaz küpün önemini yitirdiği süreçte sanat, kendisini sergileyecek, görücüye çıkaracak alternatif mekanlar arama çabasını doğa ile kurduğu kandır-macalı bir ilişki sonunda bulmuştur.

Bu sürece verilebilecek en güzel örnek Avangart tavrıyla Land Art diğer bir deyişle, Arazi-Yeryüzü ve Çevresel Sanat'tır. Sanatın uygulanma ve sergilenme alanlarının sınırlarını kaldırdığı Çağdaş Sanatın içinde yer alan Arazi Sanatı benzeri disiplin-lerde olduğu gibi sanatın konu, biçim, teknik ve malzeme yelpazesini çeşitlendirmiş-tir.

Belli yerlerde konumlandırılmış açık alan heykellerinin satın alınmasının, sahip olunmasının mümkün olmadığını söyleyen Long dünyayı bulduğu gibi kullandığına vurgu yapar. "Malzemesi ve fikri o yere aittir; bunlarda heykel ve yer tek ve aynı şeydir" (Antmen, 2008, s.260) söylemi çağdaşlarından Long'u ve dolayısıyla Arazi sanatı ile Çevresel sanatı ayırıştırır. Çevresel Sanat'ın Land Art ile kurgu, amaç ve kapsam yönünden farklılıklar içerdiği bilinir. Bu ayrışma noktası galeri ve müze-lerin misyonları ile sanatın ve sanat objesinin bir meta olarak değer bulmasının aksine hümanist-mütevazi duruş ve ekolojik kaygı ile ilgilidir. Doğrudan doğanın kendisi sanatçının asıl sorunu, kavram bağlamında da malzemesi halini alır. Ancak süreçte sanatçı, parçası olduğu doğaya eklemlemlenmekle bir başka yanılısamanın-kandır-macanın içinde bulur kendisini.

Long ve Heizer örneklerinden hareketle doğanın zaman zaman araç zaman zaman da amaç olduğu sonucuna varılmaktadır. Öyle ki Long, doğa ile geçirdiği süreç içe-risinde onu tanımak, uzlaşmak, anlamak ve içinde var olmak adına yaptığı yürüyüş-lerde kendinden izler bırakmaktadır. Heizer, ağır iş makineleriyle müdahalelerinde doğada oluşturduğu devasal soyutlamalarında² bile herhangi bir canlı ile benzerlik kurma arayışı içindedir.

olanaklarını sağlamak projenin ana fikrini oluşturur. Bu topluluğun parçası olan birçok katılımcının bu anlayışla kendi ülkelerinde de topluluklar ve gruplar kurmaları da süreç içerisinde ilham verici bir gelişme olmuştur (Tomsuk; 2018; 105).

² Water Strider of Effigy Tumuli, (1983-85) Tümülüs bilindiği gibi üzeri toprak yığılarak oluşturulan mezar anlamına gelmektedir. Bir çok organizmaya mekan oluşturan su yatakları dönemsel doğa olayları ile ekolojik değişime uğrar. Bünyesinde barındırdığı canlılar da bu sürece ya uyum sağlar ya da yok olur. Ancak "Tümülüs" görüntüsüyle su örümceği, suyun üzerinde uzun bacakları sayesinde hayatta kalabilmeyi başarır. Heizer'in atıfta bulunduğu "Tümülüs" sözcüğünün tanımı, su-böcek ile höyük arasında kurulan bağlantı da gizlidir. Bundan destekle Heizer'in "Water Spider of the Effigy tumuli" tümülüs şeklindeki su böceği adıyla devasa kurgusu milyonlarca yıl organik atıklarla biriken höyüğü simgelemektedir. Öyle ki Heizer'in yüzyıllar önce var olmuş kültürlerin izlerini taşıyan birer yazılı belge niteliğindeki dışavurumlarının her biri arkeologlar tarafından adeta gün yüzüne çıkarılmayı beklemektedir (Katz, Lankford ve Plank, 1995, s. 270-271).

Sanat nesnesini doğadan (yeryüzünden) önemli gören R. Smithson'a göre bazı durumlarda "sanat nesnesi yeryüzü üzerinde değil, yeryüzü sanat nesnesi içinde yer alır" (Rathus F. 1994, s. 141). Arazi Sanatında Heizer'den Christo'ya birçok örnek bu mantık çerçevesinde verilebilir. Bir araç ve malzeme olarak biçimlendirilebilen yeryüzü, sanat nesnesine dönüştüğü noktada sergilenmeye ve beraberinde bir meta olarak alıcı bulmaya-izleyici tarafından tüketilmeye gerek duyacaktır. Bir kez daha sanatçı kendi yarattığı simülatif gerçeklik dünyasında kendisine yenik düşecektir.

Doğa ile kurulan diyalog aracılığı ile ona hükmetme kaygısı gütmeyen uzlaşmacı tavrıyla sanatçı, farkındalık oluşturma çabasında, diğer yandan da kent ve kentleşmeye-yıkıma karşı duruşu en acı kelimelerle vurgularken eleştirinin ezici gücünü kullanır. Goldsworthy "Taş yerin tanığıdır" diyor (Şentürk, 2003, s. 139). O halde taşın yerine geçebilecek herhangi bir varlığın tanıklığı gerçekliği yansıtmayacaktır. Ne de yerinden edilen taşın tanıklığı gerçek olacaktır.

Sanayi-teknoloji ve beraberinde anılan kapitalizmin simgesi ve aracı olan makinelerin doğada sanat adına kullanılması sert bir tezatlık yaratsa da Heizer'in anıtsal projeleri doğanın gücüne işaret ederken diğer taraftan da sanatçı ile sanayi ve teknoloji arasında kurulan işbirliğine dikkat çekmektedir. Sanatçı bu noktada hem doğanın hem de teknolojinin üzerinde bir güç olarak algılanmalıdır. Sonuç olarak teknoloji alanındaki yenilikler de bir yaratım sonucu insanın egosundan destekle vücut bulmuştur. Sanatçı, doğaya yaptığı bilinçli müdahalede varlığını, çok net ifade etmektedir. İnsan boyutundan büyük, ancak belli bir yükseklikte ve açıda bütün olarak algılanabilecek, içinde ise varlığını ve gücünü kaybedecek çalışmalarında sanatçının 'ben-liği' ile her daim gücünü hissettiren egosu bu noktada tartışılmalıdır.

Soğuk savaşın sanatın tüm kollarını etkilediği bilinen bir gerçektir. Heizer'in görsel belgeler olarak nitelenebilecek Double Negative (Res.1) ve Lavitaded Mass (Res. 2) tasarımları³, yapıtın kendisi kadar etkili olan unutulmuş tarihin hatıraları ile yeryüzü sanatı arasındaki bağlantıya vurgu yapar. Biçimleme dilleri her ne kadar farklı olsa da çoğu sanatçı modelleme-biçimleme aşamasında araç gereç kullanır.

³ Lavitaded Mass 2012 Haziran ayı sonlarında 140 m uzunluğunda beton ve çelik destekli mekânın üzerine yerleştirilen 340 tonluk granit bir kaya parçadan oluşur. 1969 yılında yaptığı Double Negative ile ilişkilendirilen bu proje Los Angeles Şehir Müzesinde (LACMA) bir alan üzerine inşa edilmiştir. Geniş tarihi ve coğrafyasıyla LACMA, kuruluşundan (1965) bu yana Los Angeles'in farklı değerlerini temsil eden sanat eserlerini bünyesinde barındırmaktadır. Bugün yerleşke sınırlarında Asya, Latin Amerika, Avrupa ve Amerika sanatının güçlü koleksiyonlarının yanı sıra çağdaş bir müze de bulunmaktadır. Zengin ansiklopedik koleksiyona sahip kampus, yenilikçi sanatçılarla yapılan işbirlikleri ve devam eden dönüşüm projeleriyle, modern bir merkez görevini görmektedir. Yan duvarları beton ile güçlendirilmiş yüzeyde açılan konkav yapı üzerine 21,5 feet (yaklaşık 6,5 metre) uzunluğunda ve eninde olan granit taş kütle yerleştirilmiştir. Ziyaretçiler için konkav yapının giriş ve çıkışları bir rampa ile yumuşatılmıştır. Yan duvarlar en derin noktaya 15 feet (yaklaşık 4,5 metre) yüksekliği ile ulaşır. Bu noktaya denk gelen ve yüzeyden görünmeyen karşılıklı iki çelik braket üzerine oturtulan granit taş kütle, dışarıdan bütün olarak algılanmaktadır. Granit kütle Riverside yerleşkesinde bulunan (Quarry) bir taş ocağından aynı yılın Şubat ayı sonunda tüm yasal izinler alınarak en uygun rota belirlenmiş ve yaklaşık 18 metre uzunluğunda 9 metre genişliğinde özel yapım ağır tonajlı bir araç ile yola çıkarılmıştır. Saatte sadece 8 mil hız yapan aracın yola zarar vermemesi için eni geniş tutularak ağırlığın daha geniş yüzeye dağıtılması sağlanmıştır. Güzergâhi boyunca sadece geceleri hareket halinde olan araç 9 noktada duraklamış, 22 farklı şehirden geçerek 11 gece sonra, yola çıktığı Quarry'den 105 mil (yaklaşık 170 km) yol kat ederek LACMA'ya ulaşmıştır. Çıkarıldığı ocaktan sergileneceği mekana götürülme süreci eyalet polisi, destek araçları, medya ve LACMA'da kurulan takip sitesi ile Google map'den tüm kontrol merkezleri ile meraklıların takibine sunulmuştur. Medyanın yakından izlediği yolculuk sonunda bir karavan içinde sürece eşlik eden ekip, 10 Mart tarihinde granit kütleli müzeye getirmiştir. Ancak süreci yakın takibe alan medya bu durumu Kaiser ile Kwon benzetmesi yapılarak soğuk savaş ile tüketici haklarını koruyan çağdaş akım (konsumerizm) arasındaki gerginliğin ancak dünyanın yok olmasıyla ortadan kalkacağına vurgu yaparak beklenenin tersine küçümser eleştiriyi haber yapmıştır. Haberler komik bir popülizm uğruna birçok değerini hızla tükettiği afişe edilmiştir (Lacma, 2019).

Şekil 1: Michael Heizer, Double Negative, (Overton, Nevada 1969-70)

Kaynak: http://www.artnet.com/artists/gianfranco-gorgoni/gianfranco-gorgoni-michael-heizer-double-negative-a-_B3_oBcGYr70nbbrZFj1CQ2
(Erişim Tarihi: 26-11-2019)



Şekil 2: Michael Heizer, Lavitaded Mass

Kaynak: <https://lacma.wordpress.com/2012/11/20/romancing-the-rock/> (Erişim Tarihi: 26-11-2019)

Traktör, buldozer, kepçe gibi ağır tonajlı makineler Heizer'in "Aptal araçlar" olarak adlandırdığı geleneksel el aletlerinin yerini alır. Ona göre biçimlemede kullanılan yöntemin geleneksel biçimleme yönteminden pek farkı yoktur. Her ne kadar soğuk savaşın göstergeleri olan bu makineler bir yıkım gerçekleştirse de garip bir tezatlık içinde yeryüzünde var olan gizemli nesneyi gün yüzüne çıkartmaya yardımcı olmaktadır.

Keşiş ruhuyla Long'un doğada yaptığı uzun yürüyüşler ile rastlantısal gelişen çalışmalarının ardında gizli dünyevi tüm egolardan arınma ritüelleri olasılığını akla getirmektedir. Bu noktada Long'un uzlaşmacı tavrı ile doğaya yaptığı mütevazı, naif müdahaleleri Heizer'in karşısındaki farklı duruşuna işaret etmektedir. Onu, var olan ve değer bulan tüm alışılmış sanat pazarının arz talep değerlerine karşı duruşun modeli olarak görmek yanlış olmayacaktır.

VARLIK VE DÜŞÜNCE, DOĞA VE RUH

Kendi gerçeklik kandırmacasına yenik düşen sanatçı profilinden sıyrılıp "anlamını entropide bulan artefaktlar üreten bir tasarımcı" (Şentürk, 2003, s.134) olarak varlık gösteren sanatçı, öze dönmenin yolunu bulmaktadır. Bu durum, kendine dürüst olan hümanist ve mütevazı davranışlarla "gerçek biçimin" ruhuna inebilmekte, bu ruh ile diyalog kurabilmekte ve bu "öz"e aracı olabilmekte gizlidir.

Sanatı, doğanın ve ruh'un, öznenin ve nesnenin, varlığın ve düşüncenin karşıtlığı içinde var olan her şeyin (nesne) biçim değiştireceği, bu değişim sürecinde açığa çıkan enerjinin yok olmayacağı beraberinde de asla eski gerçekliğine kavuşamayacağı ancak başka biçimlerde ve enerjide varlık göstermeye devam edeceği yasanından kaynakla ele almak yanlış olmayacaktır. Golsworthy'ye göre artefakt, "doğayla dolaysız olarak yürütülen savaşın has, cüretkar bir ilk nesnesidir" (Şentürk, 2003, s.136). Kaynağını doğanın ruhunda bulan Golsworthy, nesnenin yönlendirici gücünü reddeder. Doğayı her şeyin merkezine koyan sanatçı, onun etrafında dönmekte, gözlemlemekte ve doğanın ona sunduğu buluntu malzemelerle tasarımlarını gerçekleştirmektedir. Sanatçı çalışmalarını doğanın döngüsüne sunmakta, süreç içinde doğal yollarla biçim bozumuna uğrayan tasarımların enerjilerinin başka biçimlerde vücut bulmasına izin vermektedir.

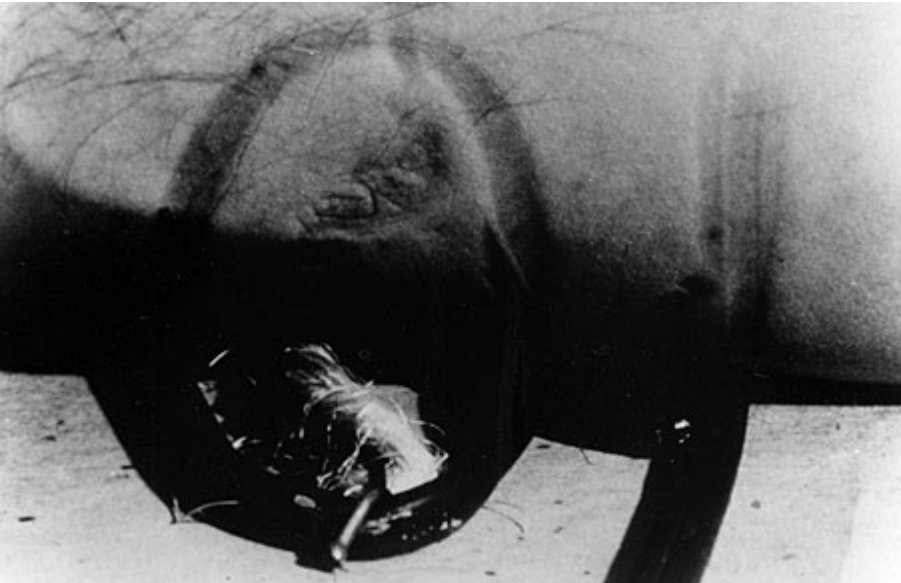
İnsan eliyle yapılan, kaynağını ve malzemesini doğadan alan ve doğaya öykünen tüm artefaktlar doğal döngü içinde değişime ve dolayısıyla dönüşüme uğrayacaktır. Tıpkı bir böcek, kurtçuk ya da iklimin yeryüzündeki yansımaları gibi sanatçı da bu

dönüşüm sürecine katkı sağlamış olacaktır. Belki de bu süreçte Strinberg'in vurguladığı "gelecek (ve tüm ötekiler gibi gelip gidecek) sanatın ilkesi şu olacak: Doğayı yaklaşık olarak taklit etmek; ama özellikle, doğanın yaratma biçimini taklit etmek" (Strinberg, 1998, s. 107).



Özne-nesne gibi varlık ve düşünce de, doğa ve ruh da evren temelinde özde aynı olan iki paradoks olarak algılanmaktadır. Bu çerçevede özne sanatçının hali hazırda bir parçası olduğu doğaya eklememesinin bir anlamı kalmadığı gibi egolarının yansması olan nesnelerin de özgünlüğü tartışılır bir hal alacaktır.

"Doğaya eklemelenen sanatçı" tümcesi, sanatçıyı doğadan üstün gören bir söylemdir. Oysa İranlı sanatçı Majid Ziaee (Res.3) Naori sahillerinde gerçekleştirdiği performansında misininin bedeninde bıraktığı izle doğanın bir parçası olduğunu kanıtlar. Varlık ve düşünce ile doğa ve ruh'un gerçekliğine diğer pencereden bakar. Misininin bedende bıraktığı izin acısını hissettirir adeta. Gören ve görünenin oluşturduğu iki doğrunun kesiştiği noktadadır aslında asıl gerçeklik.



Şekil 3. Majid Ziaee, "Effect of fishingline"

Kaynak: <http://yatooi.com/61146?ckattempt=1>

(Erişim Tarihi: 09-01-2019)

Şekil 4. Dennis Oppenheim, 'Arm&Wire'

Kaynak: <https://www.dreamideamachine.com/en/?p=22319>,

(Erişim Tarihi: 31-12-2018)

Bir başka pencereden bakıldığında ise, 1969 tarihli Ophenheim'in "Arm&Wire" görselinde 8 dakika boyunca elektrik kablosu ve çivinin kolunda bıraktığı iz (Res.4) ile Ziaee'nin misininin parmağında bıraktığı iz (Res.1) arasında kurulan ilişki akla gelecektir. Unutulmamalıdır ki bu benzerlik mekanik bir ilişkiden, zorlamadan ileri gidemeyecektir. Her ne kadar görsel, "bedene ait olan ruh"un acısını hissettirse de Ophenheim'a göre yeryüzü ile özdeş gördüğü beden, sanat yapıtına zemin görevini görür. Oysa doğaya eklenmiş gibi görünen Ziaee (Res.3) de doğaya olan aidiyetine vurgu yapar.

2017 yılında "Doğanın İzinde" vurgusu ile İzmir ve Kapadokya bölgesinde GNAP Türkiye başlığı altında bir dizi sanatsal etkinlik gerçekleştirilmiştir. 4. Uluslararası İzmir Güncel Sanat Trienali PORTİZMİR4 bünyesinde yaklaşık bir ay süren aktivasyonda kendine özel bir yer edinen GNAP Türkiye projesi yerli ve yabancı bir çok aktivist ve sanatçıyı "doğa" başlığı altında bir araya getirmiştir.

Şekil 5. Aysun Altunöz, 'sazlık eskizleri'

Kaynak: Yazar arşivi



İzmir Çiğli mevkinde bulunan kuş cenneti de bu etkinlik sürecinde değerlendirilen mekanlardan bir diğeridir. Bölgede yapılan diğer çalışmalarla beraber bataklık alana yapılan bu mütevazi (Res.5) Strinberg'in değişimiyle doğanın yaklaşık olarak taklit edildiği bir başka eylem fotoğrafı yer almaktadır. Kıyı şeridini takip eden yaklaşık 500 metrekarelik alan üzerinde gerçekleştirilen çalışma Altunöz'ün farklı boyutlarda ağaç dalları kullanarak bataklık yüzey üzerine çizdiği sazlık görselleri taklit olduğu kadar müdahalede içermektedir. Hali hazırda zemini ve ana kompozisyonu yerleştirilmiş bir tuvalin ayrıntıları gibi görünen desen tadında çizilen eklemeler "sazlık eskizleri" kompozisyonun bütünü ile uyum içindedir. Bu eylem kompozisyona yapılan son tuş, vuruş gibi dillendirilse de sanatçının etkin ve güçlü müdahalesinin varlığı inkar edilememektedir. Ancak müdahalenin etkin tavrı özünde sanatçının baskın egosunun ve yeniden yaratma cesareti ve varsayımının dışavurumunu işaret etmekten öte, doğanın doğal dönüşüm sürecine dahil ve ait olmakla ilintilidir.

Doğal atıkların ve varlıkların-cisimlerin doğal ortamlarında yeniden düzenlenerek doğal sürecinde değişimine ya da dönüşümüne aracılık eden bu tür sanatsal eylemlerde amaç bazen doğaya bedeni "nesne" ya da bedeninin eylemleri "nesne ve özne"

aracılığı ile eklemlemek, bazen de doğadan koparak onun üstünde bir güç misyonu ile varlık bulmak anlamına gelmektedir. Bu her iki uç nokta arasında yer alan denemeler ise varlığın ve varoluşun sorgulandığı felsefi bir yaklaşımı doğurabilir.



Şekil 6. Dennis Oppenheim, 'Arm&Wire'

Kaynak: http://yatooi.com/index.php?listStyle=gallery&page=2&document_srl=1644
(Erişim Tarihi: 19-12-2018)

Emrali, "Doğu sanatlarında egodan kaçış mimesis yoluyla kendini ötekinde kaybetmektir. Öteki; doğadır" der (Emrali, 2018, s.53). Dışarıdan doğaya bakan sanatçı kendisini onun içinde bulur. Bu özdeşlik içinde Koreli sanatçı Ko Seung (Res.6) tüm bedeni ile doğaya ilişkin aidiyetine vurgu yapar. Doğum ve ölüm döngüsünde beden ve ruh özdeştir, doğanın bir yansıması ya da yanılısamasıdır aslında tüm beden de ruh da. Tüm varlığıyla doğanın bir parçası olmaktır.

Long dokümana dayalı çalışmaları hakkında kavramsal ve illüstrasyon olmadığından söz ederken, 1967'de gerçekleştirdiği "A line made by walking" adlı belgesel çalışmasının gerçek mekanda, gerçek malzemelerden (taşlardan) gerçek zamanda, gerçek eylemlerden oluştuğuna vurgu yapar. Long'un performansları Beuys'un performanslarında gözlemlenen nitelikte primitif ritüellerden uzak olduğu gibi düzenlemelerinin de temel önemi "yer" in (mekanın) anlamına dikkat çekmenin ötesinde gerçek bir mekanda gerçekleştirilen gerçek bir eylemin dokümantasyonunu içermektedir.

6 dakika 30 saniye süren performansında Nika Lopez, kendisini doğal çevreye dahil ederek mistik bir eylemde bulunur (Res.7). Eylem sürecinde ruh ve biçim olarak bedenin doğa ile birlikteliğine vurgu yapar (Lopez, 2017).



Şekil 7. Nika LOPEZ, 'Despliegue'

Kaynak: <http://yatooi.com/64749>
(Erişim Tarihi: 25-02-2019)

Kapalı bir formu andıran bedeninin duruşu (Res.7) performans sürecinde yavaş yavaş açılır, bir anlamda hareket yani form değişir. Başlangıçta karenin sağ altında, bedeninin yanında duran taş ile form bazında algılanan beden, performans sürecinde doğanın yaşam döngüsüyle ilişkilendirilir. En saf haliyle kendine dönen beden, diğer taraftan da bedeninin peyzaj ile kurulabilecek naif bağlantısına gönderme yapmaktadır.

Şekil 8. Ri Eung-Woo, 'İsimsiz'

Kaynak: Global Nomadic Art Project, 2017, YATOO Yayınları.



Ri Eung-Woo (Res.8) doğa ile insan arasında kurulan barışçıl iletişim ile kendinden üstün gördüğü doğanın karşısında onun bir parçası olarak saygıyla eğilir. Bilgeye ve bilgiye, doğa ve onun ruhuna, görünenin ardındaki gerçekliğe duyulan saygıdır bu. Eğer Golsworthy ve Smithson entropiye saplantılıysa Ri Eung-Woo da yaşamın kalıcılığına saplantılıdır.

Görünen eylem bir meditasyonu akla getirir. Tüm paradokslardan ve egolardan arınmaktır özünde yapılan. Bu deneyimler kişiyi aidiyetine bir parça daha yaklaştırır. Asıl gerçekliği, kendini aynaya bakarken yansımasının yanılması içinde bulur.

ÇİZGİNİN ORTASINDA BİR DURUŞ YATOO VE GNAP

Doğunun ve batının öğretileri arasında bir yerlerde duran YATOO (Kore Doğa Sanatçıları Derneği) GNAP (Global Nomadic Art Project) projeleriyle bir seyyahlar topluluğu olarak görünür aslında. 1981 yılında kurulan YATOO, doğa ile dolaysız diyalog kurabilen, doğanın kendisini yönlendirmesine izin veren ve bu yönlendirmeyi yerinde ve zamanında kullanmayı bilen, pazarlıksız ve ön hazırlıksız bir grup sanatçı ile çalışmalarını dünya genelinde sürdürmektedir. Doğaçlamanın sanatçıda bıraktığı haz ve heyecanın peşinde, doğayı keşfe çıkan bir anlayıştır bu bir anlamda. Topluluğa göre doğa ile çalışan sanatçılar; “doğanın insan tarafından belirlenen sınır çizgilerinden bağımsız olarak doğada bulunan canlı cansız her şey ile özetle doğa ile birebir ve kesintisiz ilişki kurmalıdır” (Yatoo-i, 2019). Anlık, rastlantısal sezgilerin peşinde doğa ile kurulan karşılıklı mütevazı bir diyalogu gerekli kılar bu durum. Çok sesliliğin armonisidir YATOO, bu nedenle amacı; doğanın ve sanatın varlığını ve farkındalığını artırmak, bu bağlamda yaratma konusunda benzer tutkuyla çalışan sanatçıları teşvik etmektir.

Doğrudan doğa, sanat yapıtının ne malzemesi ne de kaynağıdır. Doğa sanata yardım etmez ve sanatın alt başlıklarından birisi değildir. Doğa, sanat eserinin en çok aktif bileşeni olabilir. Dolayısıyla sanatçı da bu amaca hizmet eden araçtır,

tıpkı yaprak, taş, kum, dal, çamur gibi doğanın bir parçasıdır. Sanatçı minimum düzeyde ve ön hazırlık yapmadan doğaya açılır: alçakgönüllüdür: anti materyalist tavra tezat basit dokunuşlarla doğaya olan aidiyetini kanıtlar adeta. Bu metodoloji politik ve kapitalist unsurlardan yoksun bir anlatım dilini içermektedir. Böylece sanatçı, “öz” ile buluşabilmek adına kendi egosu gibi birçok etkeni manipüle eder; aza indirger.

YATOO derneğinin öncülüğünde GNAP adı altında yerkürenin çeşitli coğrafyalarında farklı dönemlerde gerçekleştirilen bir dizi sanatsal eylemlerin asıl amacı doğa ile uzlaşan, doğa ile bütünleşen, bir anlamda özüne dönen ruh’a vurgu yapmaktır denilebilir. Bu proje kapsamında bir araya gelen farklı kültür ve coğrafyanın sanat insanları, doğanın yönlendirici gücünden aldıkları ilham ile doğaya ait malzeme ve atıklarla doğal izlekler oluşturmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç olarak diyebiliriz ki, yapıtın Romantizm ile kazandığı, izleyici ile birebir diyalog kuran, verdiği açık ipuçları ile tamamlanması, yorumlanması gereken, totaliter bir yapıya sahip estetik objeden öte hümanist tavrıyla izleyene saygılı tutumu, günümüz sanat algısında yerini, post diktatorial bir yapıya bırakmıştır. Tüm vitamin ve mineralleri kimyasında barındıran bir kutu ilaca dönüşen günümüz sanat deneyimlerinin alıcısı da tek tipleşmiştir. Bu noktada çevresel sanata ya da yeryüzü sanatı gibi pratiklere yönelen sanatçılar neden doğaya kendinden iz bırakma, doğaya eklemleme çabası içindedir? İz bırakma çabası ölümlü olmanın getirdiği içgüdüsel bir davranış olduğu kadar önüne geçilemeyen egonun cazibesıyla yenik düştüğü teslim olduğu hükmetme güdüsüdür. Diğer taraftan doğaya eklemleme, eklemlediğini öne süren sanatçı ise ayrıştırılmış olmanın acizliği içindedir. Bu noktaya nasıl gelmiştir? Kendisini doğanın üstünde tutan insan kendi egosu yüzünden doğadan ayrılmış, ayrıştığı noktalar üzerinden de ona hükmetmeye kendi egoları doğrultusunda onu tüketmeye başlamıştır. Oysa gerçekte olan bir yanılsamadan öte değildir. Hükmetme ateşiyle yanan insan, efendi rolünün vazgeçilmez ateşine aşık olmuştur aslında. Long’un dediği gibi “doğa mı insanın uzantısı, yoksa insan mı doğanın” sorgusu içinde sanatçı, dünyayı bulduğu şekliyle kullanmalı, gücüne saygı duymalı, doğanın saf hali manipüle edilmemeli, sanatsal dokunuşlar fiziksel temasla sınırlanmamalı, duyuşsal, duygusal bazda; düşünsel, işitsel, kavramsal boyutta da değerlendirilmelidir.

Özetle sanatçı doğa ile diyalogunu, egolarından arınmış, onun bir parçası olarak, uzlaşmacı tavrıyla kurmalı, kurulan bu diyalogda yeniden özüne dönmeli vücut ve ruh bulmalıdır. Bu bir anlamda doğayı yeniden okumaktır.

Bu makalede arazi sanatı ile çevresel sanat örneklerinin YATOO derneğinin GNAP projeleri kapsamında sanatsal aktivitelerde bulunan sanatçıların seçili örnekleri üzerinde karşılaştırmalı olarak içerik analizleri yapılmıştır. Bu süreçte veriler arazi sanatı ve çevresel sanattan problemin çözümüne açıklık getirecek örneklerden elde edilmiştir. Seçilen örneklerin karşılaştırmalı içerik analizleri yapılmış ve sonuçta bir yargıya varılmıştır. Böylece arazi sanatı ve çevresel sanat gibi kavramlar hakkında bilinen yanlışlara ve yanlış kullanımlara örneklerle açıklık getirilirken aralarındaki nüanslara vurgu yapılmıştır. Böylece elde edilen sonuçların ve kullanılan örnek ve yöntemin alanda konu ile ilgili çalışma, araştırma yapacak olanlara öncülük etmesi düşünülmektedir. Diğer bir taraftan YATOO derneği ve GNAP projelerinin güncel

sanattaki yerine ve önemine dikkat çekilirken literatürde örneklem sıfatıyla yer alması ve diğer araştırmalarda da kullanılması sağlanmış olacaktır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. yy. batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Emrali, R. (2018). Doğu batı paradoksu ortaklığında doğa sanatı, *Sanat Dünyamız*, Sayı:165, 50-56, İstanbul: YKY.
- Fichner-Rathus, L. (1994). *Understanding art*, USA.
- Kantz, E. L., Lankford, E. L. ve Plank, J. D. (1995). *Themes and foundations of art*, USA.
- Lacma, (2019, 20 Ekim). Erişim adresi: <https://www.lacma.org/sites/default/files/Levitated%20Mass%20press%20backgrounder%205.30.12.pdf>
- Nika LOPEZ, 'Despliegue', (2019, 25 Şubat). Erişim adresi: <https://www.nikalopez.com/despliegue>.
- Strinber, A. (1998). Sanatsal üretimde rastlantı üzerine, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 68, syf. 103-107, İstanbul: YKY.
- Şentürk L. (2003). *Doxa yazıları*, İstanbul: YKY.
- Tomsuk, E. E. (2018). "Sanatta doğayla işbirliği eylemleri bağlamında doğa sanatı", Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara.
- Yatoo-i, (2019, 25 Şubat). Erişim adresi: <http://yatooi.com/yatooi>

Art Brut Hareketi ve Jean Dubuffet: Bir Sanat Terapisi Bağıntısı

ÖZ

Bireylerin kendini sanat yoluyla ifade edebildiği, kendi tedavi süreçlerini yaratabildiği sanat terapisi; özünde ilkel ifadeleri barındırır. Psikolojide anne rahmi düşüncesiyle de bağıntılı olarak bireyin çocukluğuna inebilmek ve travmalarını keşfedip kendisini ifade edebilmesini sağlamak oldukça önemlidir. Bu keşif, kişinin kendisini keşfetmesinin ardından ortaya çıkardığı bilinçaltının bilinçli ifadesiyle oluşur. Bu süreç terapötik denilen oldukça tedavi edici bir süreçtir. Sağaltım, sanat terapisi yoluyla gizli kalmış yaratıcılığın da ortaya çıkmasını sağlar. Sanat terapisi genel başlıkta bireye en uygun sanat dalını da sunabilmektedir. Art Brut, sanat terapisinin ortaya çıktığı ilk dönemlerin akabinde, kurucusu Dubuffet tarafından psikiyatri klinikleri, psikoloji-psikiyatri ve rehabilitasyon merkezleri araştırmalarıyla da sanatla terapi uygulama alanlarının psikolojik rahatsızlığı olan bireylerde de sağlıklı bir şekilde uygulanabileceğini göstermektedir. Sanatçı olarak Jean Dubuffet, kişinin bilinçaltı ve çocukluk dönemleriyle bağlantı kurarak bireyin ilkel bölgesini keşfe teşvik eder ve çocuk resimlerine de öykünerek bilinçli bilinçsiz resim uygulamalarıyla bireyin kendini dışa vurmasını sağlar. Dubuffet, hiçbir anlama sahip olmayan ve dilimize “Ham Sanat” olarak geçen, Amerika’da Outsider Art diye adlandırılan Art Brut ile aslında, bireylerin ve hatta psikolojik ve psikiyatrik rahatsızlıkları olan bireylerin, sanatçıların ve naif ressamların da içinde olduğu akımla, sanatta yeni bir kapıyı açmıştır. Ona göre, sağlıklı olmayan bu durum ile çocukluktaki şema dönemi arasında ciddi bir bağ vardır. Bu düşünce C. G. Jung’un da savunduğu bir düşünce olarak karşımıza çıkar. Bu çalışmada, Sanat ve Terapi bağıntısından hareketle, Jean Dubuffet’nin bir sanatçı olarak terapi sürecini nasıl yaşadığını ve yaşadıklarından hareketle Art Brut kavramını nasıl oluşturduğu irdelenecektir. Sanatla Terapi alanını kapsayan çalışmalarıyla Dubuffet’nin eser değerlendirmeleriyle Art Brut ve sanat terapisi bağıntısı incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Sanat Terapisi, Terapötik, Art Brut, Katarsis, Sağaltım.

Eda ÖZ ÇELİKBAŞ

Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi

GSF, Resim Bölümü

e-mail: ozedaoz@gmail.com

[https://orcid.org/0000-0002-](https://orcid.org/0000-0002-5243-7242)

5243-7242

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 14, Sayı:25

ISSN

1307 - 9700

Araştırma Makalesi

Makale Gönderim

01.12.2019

Makale Kabul

17.01.2020

Art Brut Movement and Jean Dubuffet: The Relationship of an Art Therapy

Eda ÖZ ÇELİKBAŞ

Assist. Prof., Karabük University,

Faculty of Fine Arts.

Department of Painting

e-mail: ozedaoz@gmail.com

[https://orcid.org/0000-0002-5243-](https://orcid.org/0000-0002-5243-7242)

7242

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 14, No:25

ISSN

1307 - 9700

Research Article

Received

01.12.2019

Accepted

17.01.2020

ABSTRACT

Art therapy in which individuals can express themselves through art and create their own treatment processes; essentially contains primitive expressionsion psychology, it is very important to be able to go down to the childhood and discover the traumas and express themselves in relation to the idea of the mother's uterus. This discovery is made by the conscious expression of the subconscious that one creates after discovering himself. This process is a very therapeutic process called therapeutic. The treatment also leads to the emergence of hidden creativity through art therapy. Art therapy can offer the most appropriate art branch to the individual in general title Art Brut, after the first periods of art therapy emerged, by the founder Dubuffet psychiatry clinics, psychology/psychiatry and rehabilitation centers with the research areas of art therapy has been seen to be applied to individuals with psychological disorders in a healthy way. As an artist, Jean Dubuffet engages with the individual's subconscious and childhood periods to explore the primitive region of the individual, and emulates the child's paintings, allowing the individual to express himself with conscious unconscious painting practices. Dubuffet, who has no meaning and referred to our language as 'Raw Art', called Art Outsider in America, is actually a new door in art with individuals, artists and naïve painters including individuals and even psychological and psychiatric disorders. It has opened. According to him, there is a serious connection between this unhealthy condition and the schema period in childhood. This is a thought that C.G.Jung also advocates. In this study, we will examine how Jean Dubuffet experienced the therapy process as an artist and the concept of Art Brut based on the relation between Art and Therapy. Evaluations will be made on the works of Dubuffet with his works covering the field of Art and Therapy.

Keywords: Art Therapy, Therapeutic, Art Brut, Catharsis, Treatment.

GİRİŞ

Art Brut, Fransızca bir terim olup, Türkçe tam karşılığı “ham sanat” olarak geçmektedir. Art Brut’de amaç; ünlü olmayan, kendi kendini yetiştiren, mahkum ve ruh hastalarının ürünlerini ortaya çıkarmak olmuştur.

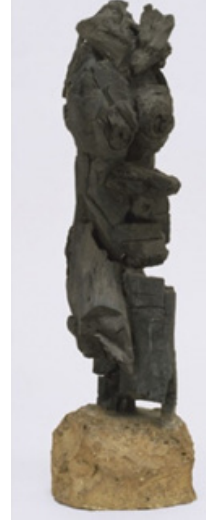
Art Brut’a deliliğin sanatı, dışarıda kalmış sanat, bir anlamda “öteki”nin sanatı da denilebilir. Hastalıklı beyinler, sürekli davranış değişikliklerine neden olduğu için yaratıcılığı azaltan nedenlerdir diye düşünülür. Oysa onlar duygusuz değildir; aksine, yaptıkları çalışmalarla tedaviye daha duyarlı hale gelebilirler (Thevoz, 1980, s. 16).

Art Brut, Fransız sanatçı Jean Dubuffet tarafından güzel sanatın akademik geleneğinin dışında yapılan grafiti veya naif sanat gibi sanatı tanımlamak için icat ettiği “ham sanat” olarak çevrilen bir Fransızca terimdir. Kavram Amerika’da outsider art ve raw art olarak da tanımlanmaktadır (Tate, 2019). Art Brut bir akımdan çok sanat uygulaması bağlamında dışavuruma verilen bir ifadenin adıdır. Primitivizm, sembolizm ve ekspresyonizm ile bağlantılı olan Art Brut, kurucusu Jean Dubuffet’in çalışmalarını ve araştırma alanlarını da değiştirmiştir. Art Brut, naif sanat, grafiti sanatı, ilkel sanat, outsider art ile iç içe gösterilmiştir. Art Brut çalışmalarında da tüm bu sanat dallarının etkisi görülür. Art Brut dışavurumcudur. Sanat, içsel yaşantıların, kişinin dile getiremediklerini kendiliğinden sanat yoluyla dışa yansıtmasını sağlayarak duygusal yüklerinden arınmasına zemin hazırlar (Eracar, 2013, s. 168). Dubuffet de bu sebeple Art Brut’u yaratmış ve rehabilitasyon merkezlerinde yıllarını geçirmiştir. Tüm gözlemleri sonucu rehabilite olan insanlarda çocuk resimleri etkisini görmüştür. Çünkü sanat terapisi içimizdeki çocukla iletişim kurmamızın bir yoludur (Capacchione, 2011, s. 14). Burada psikolojik iyi oluş hali çok önemlidir. Psikolojik iyi oluş, kişiden kişiye değişebilen bir kavramdır. Psikolojik iyi oluş ya da ruh sağlığı sağlıklı kişinin günlük yaşam stresiyle başa çıkıp, bu stresli olaylar esnasında psikolojik sağlığın bozulmadan hayata yeniden adaptasyonu sağlayan bir zihin halidir (Wells, 2010). Dubuffet de bu sebeple sağlıklı bir birey olarak gözlemlerinden aldığı geri dönüşlerle ve etkilerle çalışmalarında çocuk resmine öykünmüştür. Buradan da şunu anlıyoruz ki; sanat terapisi kendini sözle ifade edemeyen bireylerde gerçek bir dışavurum aracı olmuştur. Birey kendini dışavururken muhakkak ki sembolikleşen duygularını aktarır. Simgeleşme bu noktada önemlidir. Sembol ve simgeler bireyin kendini ifade ettiği imgeleridir. Sembollerle kendini ifade etme bebeklikte ilk çıkardığımız seslerle başlar (Eracar, 2013, s. 169). Pek tabii ki danışanın ya da sanat etkinliğine katılan bireyin kendini güvende hissetmesi de dışavurumun imgeleminde önemli rol oynar.

JEAN DUBUFFET

Jean Dubuffet, güzel sanatlarda “sanat kültürü” veya kültürel sanat olarak adlandırdığı akademik eğitimini başarıyla tamamlamıştır. Dubuffet’ye göre, grafiti içeren çılgın sanatçılar ve çılgınlar, mahkumlar, çocuklar ve ilkel sanatçıların eserleri, yaratmadan mahrum bırakılmış bir görü veya duyguların ham ifadesiydi. Bu nitelikleri, bazen “brut” teriminin de uygulandığı kendi sanatına dahil etmeye çalışmıştır. Bireyin toplumsal koşullanmışlığının tüm kalıplarını sarsmak ve bu çerçevede estetik olarak idealize edilmiş güzel imgesini yerle bir etmek Dubuffet’in sanatının temel amaçlarından biriydi (Doğan, 2017, s. 2783). Çünkü klasik üslup kusursuz sanatı öngörürken, sanat terapisi tam tersini öngörür. Sanat terapide elde edilen

sanat nesnelere bireye özgü ve oldukça öznel. Bu sebeple de, herhangi bir kusursuz sanat algısı yaratma zorunluluğu yoktur (Şekil 1).



Şekil 1: Jean Dubuffet, Cursed Gossip, Dökme Taş Kaide Üzerinde Kömür, 13x3 cm, 1954, NewYork MOMA.

Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/81323?classifications=10&include_uncataloged_works=1&locale=fr&page=25.

Dubuffet'nin sanatındaki yöntem, çocukların ve akıl hastalarının resimsel ifade biçimlerini incelemekten geçmekteydi. Ona göre, bu kişilerin bir imgeyi ifade etme biçimleri, toplumsal ve kültürel koşulların tüm etkilerinden uzak, olabilecek en özgün seviyede eserlerdi. Onların herhangi bir mantık ve estetik bağıntıyı dikkate almaksızın çizdikleri kaba, olgunlaşmamış çizimleri, Dubuffet'ye göre yaratıcılığın özüyü (Doğan, 2017, s. 27-83). Dubuffet, bu sebeple çocukları ve akıl hastalarını yakından incelemiştir. Çünkü onlar dünyayı algılamada ve var olanları ifade etmede öznellik gösterirler. Dubuffet modern sanat klişeleri için şunları söyler: "Modern sanat, her alanda birtakım değer ölççeklerine göre ölçme-değerlendirme sistemleri kurar; dünyayı meydana getiren birincil temel öğelerin sayısını azaltma yoluyla onun basitleştirilmesini sağlamak için konu edindiği tüm nesnelere bir ortak paydaya indirgeme yönünde sürekli çaba harcar" (Dubuffet, 2010, s. 27). Bu sebeple Dubuffet, bir görünüm ile ona odaklanan göz arasına herhangi zihinsel veri ya da yorum olasılığı tanımadan, onu (görünümü) en saf, en ham haliyle görmek ve ifade etmek istiyordu. Bu yüzden Dubuffet, okuması yazması olmayanların, Leonardo ya da Picasso'nun adlarını duymamış olanların, müzelere ayak basmamışların, saf yüreklerin, dünyaya şaşkın gözlerle bakanların, kaçıkların, akıl hastalarının, bastırılmayan bir itici güçle ortaya koydukları yapıtları önemsiyor ve onların gözüyle dünyaya bakmak istiyordu. Bunu amaçlarken de modern kültürün bütün kodlarını reddedip yadsıyordu (Edgü, 2005, s. 16-17) (Şekil 2).



Şekil 2: Jean Dubuffet, Personnage pour Washington Parade, Poliüretan üzeri Epoksi Boyama, 400x830x508 cm, 1973, Paris.

Kaynak: <http://www.paris-autrement.paris/fiac-2013-grand-palais-welcome-parade-jean-dubuffet/>

Dubuffet'nin moderniteyi reddetmesi aynı zamanda ham yaratıcılık ve ilkel betimleme ile yerli halkların ilkel sanatlarındaki kültürel izleri ve yaşadıklarının dışavurumunu oluşturur. Art Brut'da Dubuffet'nin savunduğu durum da budur ve onun çalışmaları tıpkı ilkel toplumların eserleri gibi gerçek bir dışavurumdur. Buradaki ilkel; yaygın kullanımındaki anlamından çok uzaktır. Buradaki ilkel kavramı 'geri kalmış' anlamında kullandığımız ilkel uyuşmaz. Art Brut ve sanat terapisindeki dışavurum nesnesi; ilkel kelimesi ile ilk-elden alet yapabilen, eser üretebilen, doğaya ilk elden ortak olan ve yaratıcılığını ilk karşılaştığı duygularıyla ortaya koyan bir kavramdır. Bu yeti özellikle ilkel toplumlarda bireyin direk olarak ve bilinçaltıyla ilk elden dışavurumunu gerçekleştirmesidir. Dubuffet'nin eserleriyle de ilkel toplumların eserleri arasında bağlantı olduğu görülür (Drouin, 1949). İlkelden hareketle de kendini gösteren yerel-yöre halkına özgü-folk sanatı olmaktadır.

Dubuffet, çalışmalarını izleyen yıllarda İsviçre, Almanya, Amerika gibi ülkelerde Psikiyatri Hastanelerini ve Rehabilitasyon merkezleini gezmiştir. Buralarda çok çeşitli çalışmalar yapmıştır. Bu deneyimi bile sanat terapisi alanında zamanında farkındalık yaratmıştır. Dubuffet'nin hastaneleri gezdiği dönemde (1945 sonrası) Sanat Terapisinin kurucusu sayılan Naumburg, sanat ve terapiyi uygulamakta ve hatta özel bireyler için okul imkanı sağlamaktaydı. Dubuffet de 1945 yılından itibaren Art Brut eserlerini toplamaya başlamıştır. Bunun için önce İsviçre, sonra Fransa'da psikiyatri hastanelerini, ceza evlerini dolaşmış ve keşif gezileri yapmıştır. Dostluklar kurduğu müze küratörleri, yazarlar, sanatçılar, editörler, doktorlar, hapisane müdürlerini ziyaret etmiştir. Cenevre'de Bel-Air sığınağının müdürü Profesör Charles Ladame, hastanede ona küçük bir bölüm ayırarak orda çalışma olanağı sağlamıştır. Daha sonra Fransa'ya dönüşünde Dubuffet, art brut'ün ilk tanımını sunmuştur (Art Brut, 2019).

Dubuffet, büyük bir sanat eseri koleksiyonu yaparak 1948'de çalışmalarını tanıtmak için Compagnie de l'Art Brut'u kurmuştur. Dubuffet, özellikle Andre Breton, Michel Tapié, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri Pierre Roche yardımıyla Art Brut Company'yi (Compagnie de l'Art Brut) kurmuştur. Aralarında Adolf Wölfi, Fleury Joseph, Crepin Aloise, Miguel Hernandez ve Henry Salingardes de yer almaktadır (Thevoz, 1980, s. 53). Koleksiyonu şimdi İsviçre'nin Lozan kentindeki La Collection de l'Art Brut müzesinde bulunmaktadır. Bu koleksiyonda yer alan sanatçı Adolf Wölfi çok önemlidir. Onun eserleri gerçek bir dışavurum ve bilinçaltının yansımasıdır çünkü o gerçek bir şizofrendir ve akıl hastanesinde yatmaktadır. Diğer önemli sanatçı ise medyumluk yapan İngiliz ev hanımı Madge Gill'dir.

Dubuffet, 'psikiyatrik' sanat diye bir şeyin varlığına inanmamış, deliler ile eğitim-sizlerin ya da kendi kendilerini eğitmiş sanatçıların sanatı sarasında bir ayırım yapmamıştır. Sıradan insanın eserlerini, yaratıcılığın demokratik doğasının kanıtları olarak öne çıkarmış; özellikle hayranlık duyduğu şey, ham sanatın yalın gücü ve dizginlenmemiş anlatımcılığı olmuştur (Uz, 2012, s. 2) (Şekil 3).

Şekil 3: Jean Dubuffet, Butterfly Wing Figure, Mukavva Üzeri
Guaj Boya, 18,5cmx25 cm, 1953,
Washington.

Kaynak: <http://www.filmcritica.net/wp-content/uploads/2015/02/Butterfly-wings-collage.jpg>



Dubuffet, ilkeleri olan bir sanatçıdır. Klasik üslubu sadece reddetmekle kalmayıp malzeme kullanımında da klasik malzemeleri reddetmiştir. Yapıtlarında alçı, yapışkan, asfalt, plastik gibi malzemeleri eklemiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 425). Çalışmalarında ne gerçeküstücülükten ne de direk olarak dışavurumdan bahsedilebilir. Soyutlama da vardır. Bu sebeple; Dubuffet'nin sanatı, biraz gerçeküstücü, biraz dışavurumcu ve biraz da soyut sanattır. Dubuffet geleneksel resim anlayışına karşı gelir. Sanat terapisinde de durum aynıdır. Bizler sanat terapisinde ya da alt başlıkta resim terapisinde klasik bir üsluptan bahsedemeyiz; geleneksel bir resim algısından söz edemeyiz. Dubuffet'nin sanatı Art Brut'da da durum aynıdır. O sebeple o çocuksu, hasta, gelgitli ve tek bir yere koyulamayan sanatıyla ifade biçimini anlamlandırmıştır. Bu sebeple sanatına neredeyse hiçbir anlama sahip olmayan bir kelimededen Art Brut adıyla adlandırmaktadır.

Dubuffet, poliüretan üzerine epoksi boyamayla, 6 metre yüksekliğindeki maketi 1973 yılında başlayıp 1988 yılında bitirmiştir. Paris halk hastanesinin inşası sırasında mimar Pierre Roboulet tarafından sipariş edilmesi üzerine gerçekleştirilmiştir. Beyaz üzerine siyah, kırmızı, mavi çizgilerle bir eli yukarıda ayakta duran figürün hatları ve konturları belirlenmiştir. Heykelin hastane önündeki yeri ve konumu hasta çocukları selamlar şeklinde düşünülmüştür (Uz, 2012, s. 7) (Şekil 4).

Şekil 4: Jean Dubuffet, "Karşılama",
6 metre, 1988, Paris.

Kaynak: <http://www.egitirim.gen.tr/tr/index.php/arsiv/sayi-31-40/sayi-36-ekim-2012/631-art-brut-ve-jean-dubuffet-nin-heykelleri>



Dubuffet'nin bu çalışmasından hareketle şu çıkarımlar yapılabilir. Dubuffet, çalışmasını hastanenin önünde sergilemiştir. Sanki burada ben de sizinleyim, sizi anlıyorum der gibidir. Hastanede o dönemde çocuk vakaları çoğunlukta olduğundan çocukları selamlaması ve korkularının aşılması için onlara ithaf edilmiştir. Çocukların direk algılayabilecekleri ana renklerden kırmızı, mavi ve ilkel renklerden siyah ve beyaz kullanılmıştır. Çocuk deyince aklımıza rengarenk tonlar gelse de Dubuffet burada, bilinçaltı ve bilinç üstü anlamda çocuk çalışmalarını temsil eder niteliktedir. Bu renk kullanımı ve ilkel sanat yaklaşımı özellikle tüm yerli halk sanatlarında görülen bir şeydir. Coğrafi bölge koşullarına göre renkler farklılaşsa da özellikle Kuzey ve Orta Asya sanatında, Şamanik sanatlarda ana renk kullanımı çok yaygın bir durumdur. Bir zamanlar Dubuffet'in Art Brut tanımındaki sosyolojik psikolojik ve kurumsal unsurları barındıran sanatı, kendiliğindenliği, keskinliği, kendine özgü ve takıntılı dışavurumsal motifleri ile vurgulanan bir sanat anlayışını da vurgular (Durham University Library, 2013, s. 25). Jean Dubuffet, Art brutu keşfettiğinden itibaren bu sanat kategorisini icat ederek dışarıdan gelen sanat (outsider art) ile saf söz ya da otantik sanat eserleriyle nitelendirilen eşsiz bir kültürel etkiyi de beraberinde getirdi (Dapena-Tretter, 2017, s. 12). Bu kültürel etkiler, en eski uygarlıklardan günümüzde de etnik kökeninden kopmadan yaşanan coğrafya ve kültürel etkilerini ham halde taşıyan sanatçılarda ve sanat eserlerinde de görülmektedir.

SONUÇ

Sanat terapisi disiplinlerarası uygulamalarıyla psikoloji ve psikiyatride özellikle çocuklar ve hastalar üzerinde oldukça etkili bir terapi biçimidir. Art Brut sanatından hareketle Dubuffet de bilerek ya da bilmeyerek (çünkü o dönem sanat terapisi çok yenidir ve henüz alanda duyulmamış ya da Dubuffet tarafından duyulmamış olabilir) Sanat terapisinin içinde olmuştur. Çünkü o klasik sanat ve sanatta resim pratiklerinin geleneksel üslubunu reddetmiştir. Sanat terapisinde de durum aynıdır; sanat terapisi alt başlıkları da dahil olmak üzere disiplinler arası bünyesinde barındırır ve klasik anlayışı reddeder. Klasik sanat anlayışı dediğimiz şey Dubuffet'ye göre bilinçaltımızda saklı duyguları ifade etmemiz için yeterli gelmez çünkü o yaratıcılık denen sonsuz yetiye ket vurur. Bu sebeple Dubuffet ve çalışmaları arasında Sanat ve Terapi uygulamalarında ortaya çıkan sonuçlarla bağlantı vardır.

Dubuffet, hasta ve çocuklarla çalışırken ilkel dışavurumun önemli olduğunu anlamış ve klasik insan (normal insan) dışında farklı (anormal/sağlıksız) insan modelleriyle çalışarak ket vurmada kendisini dışı vuran ve yaşadıklarını yansıtabilen ham ifade edebilen insanlarla çalışmıştır. Günümüzde sanat terapisi alt başlığında resim terapisi çalışmaları da göstermektedir ki; sanat terapisinin her biçimi duruma uygun (bu uygunluk bireyin psikolojik verilerine, test sonuçlarına ve karakter yapısına uygunluk gibi genel başlıkları içerir) uygulandığında oldukça etkili olmaktadır. Sanat terapisinin amacı, bireyin enerjisini kendisini gerçekleştirmesini sağlayan sanat yapıtlarını yaratmasına odaklamaktır. Sanat terapisi uzmanları bireyin çatışmalarını ve kişisel ilişkilerini sezebilmek ve kişiliğini kabul etmesini, cesaretini artırmak için uygun koşullar oluşturabilmek amacıyla sanatı çocuk merkezlerinde, sağlık kliniklerinde, hastanelerde, psikoloji merkezlerinde ve okullarda kullanmaktadır (Artut, 2001, s. 215). Bu düşünceden hareketle de Dubuffet; gezdiği ülkelerde, akıl hastanelerinde, kliniklerde çalıştığı ve Art Brut koleksiyonuna yer

verdiği kişilerle sanatçı olsun ya da olmasın bir sanat pratiği gerçekleştirmiştir. Bu sanat pratiği de günümüz sanat terapisi ve avat-garde diyebileceğimiz sıra dışı sanat akımları içerisinde eşsiz bir şekilde yer almaktadır. Sanat terapisi eğitimleri sırasında resim terapisi uygulamalarına örnek olarak Art Brut ve Dubuffet'nin resim sanatı detaylı bir şekilde incelenmelidir. Dubuffet, Freud ve özellikle Jung'un temellerini attığı psikanaliz ve psikoterapi tekniği olarak sanat terapisini, ruhunun ifadesi olarak resim sanatında oldukça başarılı bir şekilde kullanmıştır. Onun heykelleri, günümüzde sanat terapisi seanslarında gerçekleştirilen içsel dışavurumun önem kazandığı kil ile yapılan çalışmaları andırır. Çünkü o, kusursuz bir sanat anlayışından çok; kişiye özgü, kişinin gerçek benliğini yansıtan, kişinin varsa kusurlarını kendi kendini tedavi etmesi amacıyla sanat yoluyla dışa vurmalarını savunan oldukça kıymetli bir sanatçıdır.

Sanat terapisi sanat eğitimcilerinin tek başına uygulayabileceği bir alan değildir. Sanat terapistleri ve sanat eğitimcilerinin çalışmaları arasında genel bağlamda farklılık da vardır. Sanat terapisi süreç odaklıdır; sanat eğitimi ise ürün odaklıdır (Kramer, 1980, s. 16). Jean Dubuffet de sanatçı olarak Art Brut ve terapötik sanat bağlamında ürün odaklı davranmamış ve yalnız hareket etmemiştir. Psikologlarla, psikiyatrlarla ve sürekli olarak psikiyatri hastanelerinde ve rehabilitasyon merkezlerinde yer alan atölyelerinde çalışmalarını devam ettirmiştir. Sanat terapistleri, insan psikolojisi hakkında temel referanslara sahiptir ve duygularını ve düşüncelerini açığa çıkarmalarına ve malzemeleri kullanırken nasıl hissettiklerini yansıtmalarında hastalara yardımcı olurlar. İyi bir sanat terapisti sanatı ve sanat materyallerini iyi bilmek zorundadır. Dolayısıyla sanat eğitimi, sanat terapisi için bir sistem olarak ona hizmet eder (Drachnik, 1976, s. 16).

Bu bağlamda, sanat psikoterapistleri ve sanat terapisi alanında çalışma yapan sanat eğitimcileri arasında fark vardır. Psikoterapinin bir alt dalı olan sanat terapisi 1940'lı yıllardan günümüze kadar oldukça gelişen ve bireyi geliştiren bir yol kat etmiştir. Alanda daha etkili olmak ve sanat bağlamında çalışmalar üretmek için de Dubuffet ve Art Brut oldukça kıymetlidir. Sanat terapisi alanında çalışma yapan sanatçılar için bilinmesi gereken ve irdelenmesi oldukça kıymetli bir sanatçı ve sanat akımı olan Dubuffet ve Art Brut günümüzde de Art Brut koleksiyonuyla özellikle Amerika ve Avrupa'da sanat terapistleri ve sanat terapisi alanında çalışan uygulayıcı sanat eğitimcilerinin örnek aldığı bir sanat hareketi sayılmaktadır. Art Brut, sanatla terapide istenen tüm alanlardan örnekler gösteren bir sanat akımıdır. Aslında Jean Dubuffet, buna direkt olarak bir sanat akımı da dememiştir. Art Brut, psikiyatrik ve psikolojik hastalarından, rehabilitasyon merkezlerinin, hapishanelerin, özel eğitim merkezlerinin bireylerinden oluşan sanatçı ve naif sanatçılarla ya da sanatı sağaltım olarak kullanan bireylerin eserleriyle dolu belge niteliği taşıyan, resim sanatı tarihinde oldukça önemli ve sıra dışı bir süreci temsil eder.

Art Brut, Jean Dubuffet ve sanat terapisi üçleminde, sanatla sağaltım ve terapötik sanat süreci günümüzde de özellikle dışavurumcu sanat terapisinde ve eğitim kurumlarında görsel sanatlar terapisi kapsamında uygulamalı olarak anlatılarak atölye çalışmalarıyla desteklenebilir.

KAYNAKÇA

- Art Brut (2019). Erişim adresi: https://www.artbrut.ch/en_GB (18.11.2019).
- Artut, K. (2001). *Sanat eğitimi*, Kızılay/Ankara: Anı Yayıncılık.
- Capacchione, L. (2011). *Sanat terapisiyle iyileşmek*, (çev. Duygu Özen), İstanbul:Kak-nüs Yayınları.
- Dapena-Tretter, A. (2017). Jean Dubuffet&art brut: the creation of an avant-garde identity, *Platform*, Vol:11/Autumn, Authenticity. Pp. 12-33.
- Davies, D. (2009, Ocak). On The Very Idea of Outsider Art, *British Journal of Aesthetics*, Vol:49/1, Pp.25-41.
- Doğan, S. (2017). Modern resim sanatında kadın figürüne yönelik anti-estetik yaklaşımlar, *İdil Dergisi*, Cilt: 6 Sayı: 38, s. 2773-2790.
- Drachnik, C. (1976, Kasım). A historical relationships between art therapy and art education and the possibilities for future integration, *National Art Education Association*, Vol:29/7, Pp. 16-19.
- Drouin, R. (1949). *I'art brut prefere aux arts culturels*, The Edwin J. Beinecke Fund: Yale University Library.
- Dubuffet, J. (2010). *Boğucu kültür*, (çev. İsmet Birkan), 2. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2008). 1. Cilt, 2. Baskı, İstanbul: Yem Yayın.
- Edgü, F. (2005). *Jean Dubuffet*, 1. Basım, İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Eracar, N. (2013). *Sözden öte*, İstanbul: 3P Yayıncılık.
- Kramer, E. (1980). Art therapy and art education: overlapping functions, *National Art Education Association*, Vol:33/4, Pp. 16-17.
- Tate Museum, (2019). Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-brut> 15.11.2019.
- Thevoz, M. (1980). *L'Art Brut*, Editions D'Art, İsviçre:Albert Skira S.A.
- Uz, N. (2012, Ekim). Art Brut ve Jean Dubuffet'nin Heykelleri, Sayı:36. S. 31-40. Erişim adresi: <http://www.egitirim.gen.tr/tr/index.php/arsiv/sayi-31-40/sayi-36-ekim-2012/631-art-brut-ve-jean-dubuffet-nin-heykelleri>.
- Wells, I. (2010). *Psychological well being*, New York: Nova Science Publication.

Endüstri Mirası Onarım Önerisi: Isparta/Yalvaç Birlik ve Fil Tuğla- Kiremit Fabrika Bacaları

Öz

20. yüzyılın ikinci yarısındaki sanayileşme hareketleri, Isparta ili dolayısı ile de Yalvaç ilçesini doğrudan etkilemiş olup, 1960 ve 70'li yıllar arasında ilçeye birden fazla fabrika yapısı inşası ile bölgedeki üretim ve ticari faaliyetleri hızlandırmıştır. İnşa edilen bu fabrikaların arasında; tuğla, kiremit ve deri fabrikaları bulunmaktadır. Bölgenin toprak kalitesinin iyi olması sebebi ile ilçede 5 adet tuğla/kiremit fabrikaları kurulmuş ve süreç içerisinde ekonomik, hammadde ve ulaşım gibi sorunlar nedeni ile kapatılmışlardır.

Çalışmaya konu olan Fil ve Birlik kiremit fabrikaları ilçenin Kaşaşağı Mahallesi'nde 1966-1967 yıllarda inşa edilmiş olup, yaklaşık 17 yıl faaliyet göstermişlerdir. Fabrikaların atıl duruma düşmesi ile birlikte fabrika ana mekânları yıkılmış olup, günümüzde fabrika yapılarından geriye tuğla malzeme kullanılarak, yığma sistemle inşa edilmiş baca yapıları kalmıştır. Süreç içerisinde baca yapıları da doğal sebepler ve bayındırlık etkileri ile yıpranmış ve onarıma ihtiyaç duyulmuştur. Yalvaç Belediyesi'nce yapılan talep üzerine gerçekleştirilen çalışma kapsamında, baca yapılarının rölöve, restitüsyon ve restorasyon çalışma ve projeleri raporları ile birlikte Antalya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kuruluna iletilmiş, değerlendirilen çalışmalar kurul tarafından 22.08.2018 tarihinde onaylanmıştır. Birlik ve Fil fabrika yapıları ilçe için dönemin ekonomik yapısını belirleyen önemli faktörlerden olup, günümüzde ayakta kalan baca yapılarının korunması kent belleğinin korunması açısından önem taşımaktadır. Söz konusu çalışmada, bu yapıların tarihsel sürecin sürekliliğini sağlayabilmeleri için gereken ilk adım olan, fiziksel korumanın bölümleri aktarılmıştır. Tespit edilen bozulmalar, bozulma sebepleri, gerekli analizler ve mevcut sorunlar için getirilen çözüm önerileri aktarılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Endüstri mirası, Restorasyon/Onarım, Isparta/Yalvaç, Tuğla/Kiremit fabrikası, Baca

Seda ŞİMŞEK TOLACI

Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel
Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü, Isparta
sedasimsek15@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1881-186X>

Mehmet Ali KARAGÖZ

Arş. Gör., Gebze Teknik Üniversitesi,
Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü,
Gebze/Kocaeli
mehmetali.karagoz@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8801-5658>

ISSN

1307 - 9700

Araştırma Makalesi

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 14, Sayı:25

Makale Gönderim

24.11.2019

Makale Kabul

30.01.2020

Industrial Heritage Repair Proposal: Isparta / Yalvaç Birlik And Fil Brick- Roof Tile Factory Chimneys

Seda ŞİMŞEK TOLACI

Asts. Prof., Süleyman Demirel
University Faculty of Architecture,
Department of Architecture, Isparta
sedasimsek15@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1881-186X>

Mehmet Ali KARAGÖZ

Research Assistant, Gebze Technical
University, Faculty of Architecture,
Department of Architecture,
Gebze/Kocaeli
mehmetali.karagoz@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8801-5658>

ISSN

1307 - 9700

Research Article

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 14, No:25

Received

24.11.2019

Accepted

30.01.2020

ABSTRACT

The industrialization movements in the second half of the 20th century directly affected Isparta province with Yalvaç district and that accelerated the production and commercial activities in the region with the construction of more than one factory structure between 1960 and 70s. Among these built factories; brick/roof tile and leather factories. Because the good soil quality of the region, 5 brick/roof tile factories were established in the district and these factories were closed down due to economic, raw material and transportation problems.

Fil and Birlik brick/roof tile factories, which are the subject of the study, were built in the district of Kaşşığı neighbourhood in 1966-1967 and acted the act for 17 years. As the factories became idle, the main spaces of the factory were demolished, and today, the chimney structures constructed with masonry system using brick material remained from the factory buildings. During the process, the chimney structures were worn off due to natural causes and the effects of public works and they needed repair. Within the scope of the work carried out by the request of Yalvaç Municipality, the survey, restitution and restoration works and projects reports of the chimney structures were submitted to the Regional Board of Antalya Conservation of Cultural Heritage and the studies evaluated were approved by the board on 22.08.2018. Fil and Birlik factory buildings are important factors determining the economic structure of the period for the district and the protection of the surviving chimney structures is important for the preservation of urban memory. In this study, parts of physical protection, which is the first step needed for these structures to ensure the continuity of the historical process, are explained. Disturbances detected in chimney structures, causes of deterioration, necessary analyses and solution suggestions for current problems are presented.

Keywords: Industrial Heritage, Restoration/Repair, Isparta/Yalvaç, Brick/Roof tile factory, Chimney

1. GİRİŞ

Endüstri mirası kavramı, “... endüstri kültürünün tarihsel, teknolojik, toplumsal, mimari ya da bilimsel değeri bulunan kalıntılarında oluşur. Bu kalıntılar, binaları ve makineleri, atölyeleri, imalathaneleri ve fabrikaları, madenleri ve işleme ve arıtma alanlarını, ambarları ve depoları, enerjinin üretildiği, iletildiği ve kullanıldığı yerleri, taşımacılığı ve tüm altyapısını, ayrıca ikamet, ibadet ve eğitim gibi endüstri ile ilişkili toplumsal etkinlikler için kullanılan yerleri içerir” şeklinde tanımlanmıştır (ICOMOS ve TICCIH, 2011).

Endüstri yapılarının korunmasına yönelik ilk çalışmalar Britanya’da yapılmış olup, bu kapsamda yapıların araştırılması, ortaya çıkarılması ve kayıt altına alınması işlemleri “endüstri arkeolojisi”, bu yapılar “endüstri yapıları” olarak adlandırılmıştır. Farklı ölçeklerde korunacak unsurlar mevcuttur. Bunlar; tek yapı ölçeği, yapı grupları ve tesislerin tümünün korunması gerekliliği ile “endüstri siti” olarak belirlenmiştir. Endüstri mirası kavramı, endüstri yapılarının korunması ve bunların uluslararası bir değer kazanması ile gündeme gelmiş, bu yapı gruplarının ulusal değil uluslararası bir miras olduğu düşüncesi hakim olmuştur (Saner, 2012).

Dünyada endüstri mirasının korunması için günümüzde ICOMOS, TICCIH, UNESCO, Avrupa Konseyi, E-FAITH (Avrupa Endüstri ve Teknik Mirası Dernekleri Federasyonu) ve DOCOMOMO gibi kuruluşlar çalışmalar yapmakta ve bu çalışmalar kapsamında çeşitli bildirgeler yayımlamakta, arşivler oluşturulmaktadır.

19. yüzyılda Osmanlı Devleti’nde Endüstri Devrimi’nin etkileri görülse de geleneksel üretim devam etmiştir. Devlet kendi bünyesinde fabrikalarını açarken kişi ve kurumlar da başka fabrika işletmeleri kurmuşlardır. Devletin başkenti olan İstanbul ve çevresinde sanayileşme hareketleri ülkenin diğer bölgelerine göre oldukça hızlı ilerlemiştir. Bütün gelişme ve girişimlere rağmen yeterince kalifiye elamana ve yeterli teçhizata sahip olmayan fabrikalar kısa süreler içerisinde kapanmak zorunda kalmış, Osmanlı Devleti, Endüstri Devrimi’ni diğer Avrupa devletleri kadar uzun soluklu yaşayamamıştır (Köksal, 2005).

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra büyük bir hızla devam eden endüstrileşme hareketi ile Türkiye’nin birçok yerinde farklı işlevlerde fabrikalar kurulmuş, kurulan bu fabrikalar bölgeye ve çevresine hizmet etmiştir. Süreç içerisinde teknoloji açısından zamana ayak uyduramayan ya da imal ettiği ürünlerin güncelliğini yitirmesi sebebi ile bu fabrikalar kapanmış, fabrika yapıları atıl duruma düşmüştür. 1970’lerin sonunda endüstri açısından gelişmiş olan ülkelerde ortaya çıkan “Endüstri Mirası” kavramı, 1990’lı yıllarda Türkiye’de önemli bir kavram haline gelmiştir. Bu kavram kapsamında üretim işlevini yitirmiş olan yapılar endüstri mirası kapsamında koruma altına alınmışlardır.

1980’li yılların sonunda İstanbul’da Boğaz ve Haliç kıyılarında yer alan endüstri yapıları atıl duruma düşmesi nedeni ile yapıların yıkılmaları gündeme gelmiş, sonrasında yapıların tescillenmesi ile yıkımlar durdurulmuştur. Yıkımların durdurulması ile yapıların yeniden kullanımları konusunda çalışmalar yapılmış ve ilk işlevlendirilen yapılar arasında Haliç kıyısındaki Sütlüce Mezbahası kültür merkezi olarak kullanılmıştır. Endüstri mirası kavramı Türkiye’de İstanbul Yedikule ve Ankara Maltepe hava gazı fabrikalarının simgesel hale gelmesi ve sivil toplum örgütlerinin koruma kampanyaları başlatması ile yayılmaya başlamıştır (Saner, 2012).

Büyük şehirlerin yanı sıra küçük ölçekli Anadolu kentlerinde de yaşanan sanayileşme dönemlerine ait tarihsel ve fiziksel gelişim süreçleri yaşanmıştır. Çalışmanın örneklem alanı olan Isparta İli için sanayi kavramının gelişimi, Cumhuriyet Dönemi öncesi ve sonrası olmak üzere iki döneme ayrılabilir. Cumhuriyet Dönemi öncesinde tarıma ve hayvancılığa dayanan ekonomik ortamda, tarımsal faaliyetlerde kenevir, pamuk ve haşhaş, hayvancılık faaliyetlerinde ise yün, kıl ve deri gibi hammaddeler kullanılmıştır. Bu hammaddelerin kullanımı ile Isparta'da el sanatları oldukça gelişmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Isparta'da sanayi faaliyetleri oldukça düşük olmakla birlikte üretim ev ve küçük atölyelerde devam etmiştir. 1930'lu yıllarda gerçekleşen sanayi hareketlenmeleri ile Isparta'da gül yağı fabrikası, Keçiborlu'da kükürt fabrikası kurulmuştur. Gelişen sanayi faaliyetleri ile Isparta ve ilçelerinde un fabrikaları, gül yağı fabrikaları, dokuma fabrikaları, elektrik fabrikası, kereste fabrikaları, deri fabrikası ve tuğla/kiremit fabrikaları kurulmuştur (Temurçin, 2004).

Sanayileşme faaliyetlerinin artması sonucunda bölgede farklı amaçlarla birçok fabrika yapısı inşa edilmiştir. Günümüzde Isparta genelinde merkez ilçede gül yağı fabrikalarından kalma 4 adet fabrika bacası, Yalvaç İlçesinde bir adet deri fabrikası, 3 adet tuğla/kiremit fabrika bacası olmak üzere endüstri mirası olma özelliği taşıyan 8 adet yapı, 2007 ve 2008 yıllarında, Antalya Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü tarafından tescillenmiştir.

Çalışma kapsamında, söz konusu yapılardan, günümüzde Endüstri mirası olarak kabul edilebilecek, bir dönemi sembol eden, 1960'lı yıllarda Isparta'nın Yalvaç ilçesinde inşa edilen 80'li yıllara kadar faaliyetini sürdüren, Birlik ve Fil tuğla/kiremit fabrikaları ele alınmıştır. Yapıların günümüze ulaşmayı başaran birimleri olan baca yapılarının onarım kararlarının belirlenmesi kapsamında gerçekleştirilen çalışmalar ve süreç aktarılmıştır.

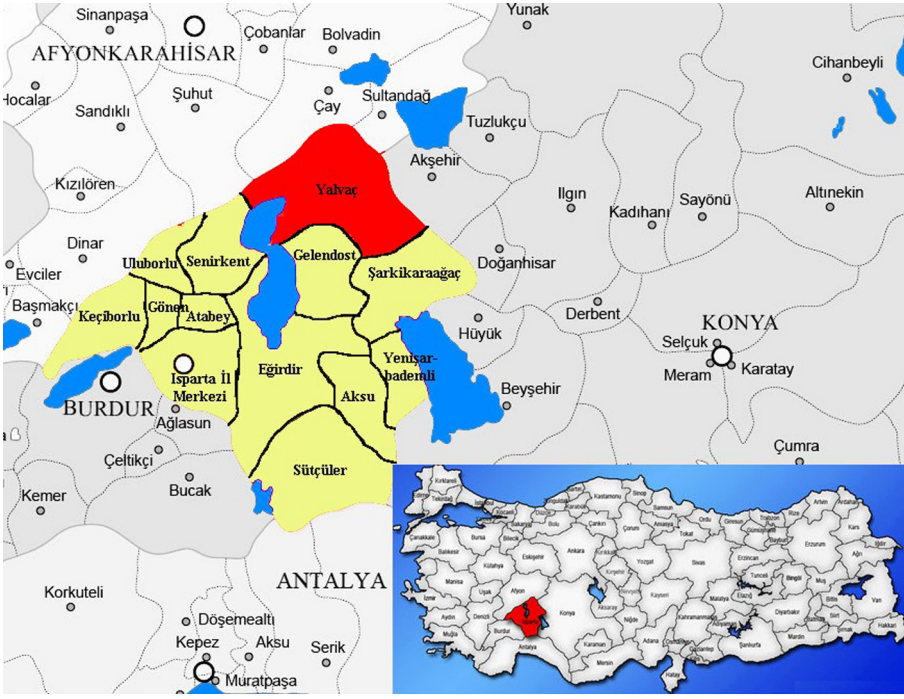
Yalvaç İlçesi sosyo-ekonomik gelişimine büyük katkılar sağladığı bilinen işletmelerin kapatılmaları sonucunda, ana fabrika yapıları atıl duruma düşmüş, süreç içerisinde ana üretim mekânları tamamen kaybolmuştur. Günümüze kadar ulaşmayı başaran baca yapıları doğal etkiler, bakımsızlık ve insan faktörü nedenleri ile strüktürel ve malzeme bozulmalarına maruz kalmıştır.

Çalışma kapsamında baca yapılarının rölöve çalışmaları hazırlanmış, bu çalışmalar ile yapıların mevcut durumu ve yapılarda meydana gelen bozulmalar tespit edilmiştir. Rölöve çalışmalarının yardımı ile yapıların restorasyon ve restitüsyon projeleri hazırlanmıştır. Restitüsyon projeleri kapsamında, fabrikanın günümüze ulaşamayan üretim alanları/mekânları ve fırın yapılarının yerleri sözlü kaynaklara, yapılan literatür çalışmalarına ve uydu fotoğraflarına göre tespit edilmeye çalışılmış, restorasyon projesinde yapıların onarımları için gereken müdahaleler aktarılmıştır.

2. YALVAÇ KONUMU VE EKONOMİK YAPISI

2.1. Yalvaç'ın Konumu

Isparta İl'inin en büyük ilçesi olan Yalvaç, Akdeniz Bölgesinin batısında, Göller Yöresinin en kuzeyinde yer almakta ve ilçede 46.823 kişi yaşamaktadır (Şekil 1). Isparta il merkezine uzaklığı 107 km olan Yalvaç'ın, Konya İl'inin Akşehir ilçesine uzaklığı 50 km'dir. İlçe yaklaşık 1.100 m rakımda ve ilçenin yüz ölçümü 1.415 km²'dir (Kuter & Erdoğan , 2006).



Şekil 1. Isparta İli, Yalvaç İlçesinin Konumu

Kaynak: Web 2. (2018, 05 27). Laf Sözlük: <https://www.lafsozluk.com/2012/01/burdur-ilinin-turkiye-haritasindaki-yeri.html> adresinden alınmıştır.

2.2. Yalvaç'ın Sosyo-Ekonomik Yapısı

Yalvaç ilçesi Isparta merkez ilçeden sonra en kalabalık ilçedir. 1935 yılındaki nüfus sayımından 2014 yılına kadar süreçte ilçe nüfusu 8.347 kişiden 48.803 kişiye çıkmıştır. İlçenin nüfusu dışarıya göç vermesi ve içeriye göç alması nedeni ile zaman zaman değişiklik göstermektedir (Çelik Ateş, Sarıca ve Erçelebi).

Yalvaç İlçesi'nde halkın geçim kaynağı genellikle tarım ve hayvancılıktır. Tarım faaliyetlerinden en önemlisi elma yetiştiriciliğidir. İlçede hayvancılık ile ilgili olarak koyun besiciliği yapılmaktadır. Bununla bağlantılı olarak, Yalvaç İlçesindeki tabakhanelerde yakın zamana kadar geleneksel usullerle yapılan deri ve kösele işleme-ciliği hüküm sürmüştür, sanayileşme ile yavaş yavaş bitme noktasına gelmiştir (Web 1, 2018).

Cumhuriyetin ilanı ve sanayileşme hareketlerinden Yalvaç İlçesi doğrudan etkilenmiştir. Ticaret ve sanayinin önünü açmak için 1926 yılında "Sanayii Teşvik Kanunu" çıkarılmış, bu dönemde Yalvaç'ta bir deri fabrikası kurulmuştur. Fakat yurdun geri kalanında yaşanan bir takım olaylar sebebiyle, fabrika işletilememiştir. Sanayileşme çabaları 1950 yıllarında da devam etmiştir. Tekstil alanında bir fabrika kurulmuş ve yaklaşık olarak 10 yıl işletilmiştir (Karaman, 1991). 1940'lı yıllarda bez/kumaş dokuma ve 1970'li yıllarda halı dokuma imalathaneleri mevcuttur. Ayrıca 1970'li yıllarda ilçede 6 adet tuğla/kiremit fabrikaları aktif durumdadır (Gürsal, 2009). Bu işletmeler, işletme sorunları, ekonomik sebepler gibi nedenlerle günümüzde aktif durumda değildir.

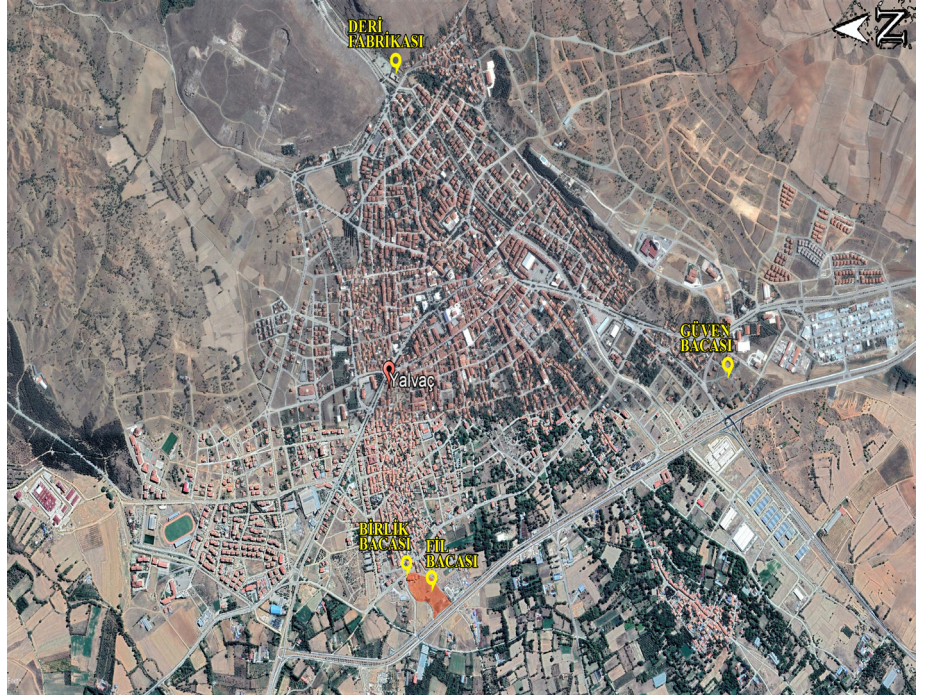
Çalışma kapsamında incelenmiş olan tuğla ve kiremit fabrikaları aktif olarak çalıştığı dönemlerde ürettiği yapı malzemeleri ile il ve çevresindeki yapılaşmayı katkı sağlamakla birlikte, yerleşimin sosyo-ekonomik koşullarında da, istihdam başta olmak üzere önemli değişimler meydana getirmiştir.

Yalvaç İlçesinde günümüzde tescilli ve endüstri mirası olarak değerlendirilen 4 adet yapı tespit edilmiştir. Bu yapılar; Eski Deri Fabrikası, Birlik Fabrika Bacası, Fil

Fabrika Bacası ve Güven Fabrika Bacasıdır. Tespit edilen bu endüstri mirası yapılarının günümüz haritası üzerindeki yerleri Şekil. 2de verilmiştir.

Şekil 2. Yalvaç ilçesindeki endüstri mirası yapılarının konumları

Kaynak: Google Earth, 2019



3. TUĞLA VE KİREMİT FABRİKALARI

3.1. Yalvaç İlçesinde Kiremit ve Tuğla Fabrikaları

Yalvaç ilçesinin ekonomik faaliyetlerini 1970 ve 80'li yıllarda doğrudan etkileyen unsur kiremit fabrikalarıdır. İlçenin toprak yapısının pişmiş toprak malzeme üretilmesine uygun olması sonucunda Fil, Birlik, Taş, Güven ve Altın beş adet kiremit/tuğla fabrikası kurulmuştur. Yalvaç ilçesinde toprak malzeme kaynağının mevcut olması sebebi ile çömlek, desti, küp, kiremit vb. ürünlerin imal edilebildiği bilinmektedir. Kum'a göre (Kum, 2012), ilçedeki yakacak ham madde kısıtlılığı tuğla ve kiremit imalatını sınırlandırmakta olduğunu, ancak kömür madeninin temini ile kiremit ve tuğla fabrikalarının kurulabileceğini belirtmiştir.

Tablo 1. Yalvaç kiremit/tuğla fabrikalarına ait bilgiler

Fabrika İsmi	Yapının bulunduğu mevkii	Kuruluş Tarihi	Sahip Olduğu Yapı Birimleri	Yapının mevcut durumu	Kurucusu
Fil Fabrika	Kaşışağı Mahallesi	1966-67	Ana Üretim Mekanı, Pişirme Fırınları, Baca	Sadece Baca Yapısı Mevcut	Osman Kapçı, Hayri Destici, Abdurrahman Kapçı, Durmuş Haseki, Abdurrahman Bulgurcu
Birlik Fabrika					
Taş Fabrikası	Kaşışağı Mahallesi	1970'li yıllar	-	Tamamen Yıkılmış	-
Güven Kiremit	Abacılar Mahallesi	1970'li yıllar	-	Sadece Baca Yapısı Mevcut	-
Altın Kiremit	Abacılar Mahallesi	1970'li yıllar	-	Tamamen Yıkılmış	-

Yalvaç'ta sanayileşme faaliyetleri olarak ikinci sırada yer alan tuğla fabrikaları Abacılar ve Kaşaşağı Mahallesi (Şekil 2) mevkilerinde konumlandırılmışlardır. 1970'li yıllara kadar 8-10 yıl süre ile Yalvaç ekonomisine katkıda bulunmuşlardır. Sadece yaz mevsiminde çalışan bu 4 fabrikadan bir tanesi hariç diğerleri teknolojik bakımdan yetersiz kalmış, ulaşım ve hammadde sorununda yaşanması ile fabrikalar zaman içinde kapatılmıştır (Karaman, 1991). Birlik ve Fil kiremit ve tuğla fabrikaları 1966-1967 yıllara arasında Yalvaç ilçesi Kaşaşağı Mahallesi'nde Osman KAPÇI, Hayri DESTİCİ, Abdurrahman KAPÇI, Durmuş HASEKİ, Abdurrahman BULGURCU tarafından kurulmuşlardır. Aynı dönemde ilçede Taş, Güven ve Altın Kiremit fabrikaları faaliyete geçmiştir.

Fabrikaların kurulduğu dönemde tuğla ve kiremitler el presi ile üretilirken daha sonraki dönemde makine ile üretime geçilmiştir. Ham maddesini ilçeden sağlanmakta olan fabrikaların, bu malzemeleri pişirmek için kullanılan yakıtları ilk dönemde kömür, sonraki dönemlerde ise odun olmuştur. Yalvaç'ta mevcut olan tuğla/kiremit fabrikalarının açıldığı dönemden kapandığı döneme kadar geçen 17 yıllık süreçte fabrikalar çağın teknolojik gelişmelerine ayak uyduramamış, fabrikalarda üretilen tuğla/kiremitleri pişirmek için kullanılan odun/kömür hammaddelerin azlığı ve pahalılığı neden ile 1983-1984 yıllarında fabrikalar kapatılmak zorunda kalmıştır. (Osman Kapçı ile yapılan kişisel görüşme 2017). Ancak Yalvaç'ta bir dönem aktif bir şekilde çalışan ve günümüze 5 fabrikadan sadece 3'nün baca yapısı günümüze ulaşabilen tuğla/kiremit fabrikaları yapıları, Yalvaç İlçesi'nde yaşayan insanların kentsel hafızasında önemli rol oynamaktadır. Yapılan alan çalışmaları ve kişiler görüşeler sırasında fabrikalarda çalışanların anılarında yerlerinin olduğunu, bölgede yaşayan insanların fabrika yapılarını önemsedikleri tespit edilmiştir. Bu bağlamda, Ringas vd. (2011), kenti, toplumsal belleğin oluşturduğu fiziksel düzlem, kentleri geçmişteki olayların yaşandığı ve farklı deneyimlerin farklı biçimde ifade edildiği yerler olarak belirtmektedirler. Kentlerde yaşanan farklı deneyimler bireylerin, yaşadıkları kente dair bir bellek oluşturmasına, bu belleğin ise o kenti özdeşleştirmesi ve bunun sonucu olarak kimliğini belirlemesini sağlamaktadır (Tekeli, 1991). Bu bağlamda, ilçede başka benzerleri bulunmayan, endüstri mirası olarak kabul edilebilecek olan bu birimlerin belgelenmesi, onarılması ve korunması büyük önem taşımaktadır.

3.2. Kiremit Fabrika Yapılarının Karşılaştırmalı Mekânsal Analizleri

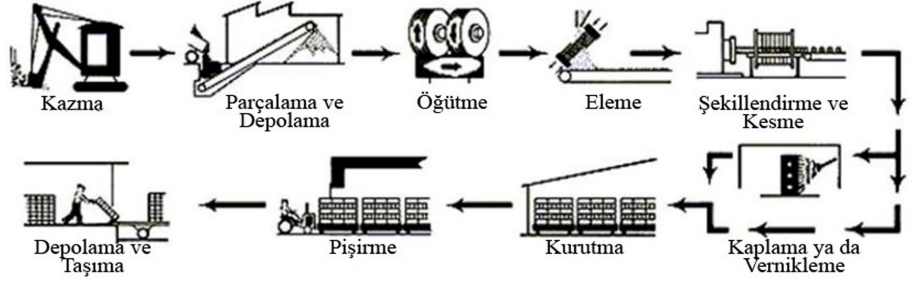
Yalvaç Fil ve Birlik kiremit fabrikası baca yapılarının restitüsyon kararlarının verilebilmesi için günümüzde fabrikalardan hiçbir ize rastlanmasa da özgün ana kütleyle dair bilgi edinilmesi gerektiği görüşü ile, aynı dönemlerde inşa edilmiş olan kiremit fabrika yapıları örnekler üzerinden incelenmiş, mekânsal analizler yapılmıştır. Mekânsal benzerlik ve ayrışmaların düzgün tespit edilebilmesi için değerlendirmek üzere, fabrika yerleşkesi anlamında doku oluşturan ve yapılarda yoğunluklu olarak kullanılan Marsilya tipi kiremit üreten fabrika örnekleri seçilmiştir.

1927 yılına kadar Marsilya tipi kiremit yurt dışından ithal edilmektesyken, bu tarihten sonra Eskişehir'de de üretilmeye başlanmıştır. Eskişehir'de inşa edilen Kurt Kiremit (1928), Çift Kurt Kiremit (1933), Aslan Kiremit (1938), Fil Kiremit (1942), Kartal Kiremit (1944), Güneş Kiremit (1948), Doğan Kiremit (1948), Kılıçoğlu Tuğla ve 40 Kiremit (1953) fabrikalarının üretime başlamaları ile Eskişehir toprak sanayi sektöründe önemli bir bölge olmuştur. Kurt Kiremit, Çift Kurt Kiremit ve Doğan

Kiremit Fabrikası alanında tuğla fırını I, tuğla fırını II, tuğla deposu, iki adet baca ve bunların batısında fabrika ana binaları, Kartal Kiremit Fabrikası alanında kiremit fırını, kiremit fırını, 2 adet baca yapısı mevcuttur (Çayır, 2011). Yapıların tespitinde kütle yerleşimleri ve özelliklerinin yanı sıra ürün ve üretim şekli de göz önünde bulundurulmuştur. Farklı safhalardan geçerek üretilen ürünlerde malzemenin niteliği ne olursa olsun, üretim aşağıdaki dört ana safhada gerçekleşmektedir (Şekil 4).

- i. Çamurun hazırlanması (hazırlama)
- ii. Çamurun şekillendirilmesi (şekillendirme)
- iii. Çamurun kurutulması (kurutma)
- iv. Çamurun pişirilmesi (pişirme) (Çayır, 2011).

Şekil 3. Kiremit ve tuğla fabrikalarının üretim şeması



Tuğla/kiremit üretiminde fabrikasyon üretim aşamalarının oluşturduğu üretim sürecine "üretim treni" olarak adlandırılmaktadır. Birlik ve Fil fabrika yapılarına ilişkin restitüsyon kararları alınırken de üretim treni bilgileri, yazılı, sözel kaynaklar ve görsellerden edinilen bilgiler ile örtüştürülerek mekânsal özellikler ortaya çıkarılmaya çalışılmış ancak yerleşim planı yapılabilmemiştir. Fabrikaların içerisinden elde edilebilen tek görsel kaynakta pres ile tuğla yapımı yapıldığına dair çıkarımlar yapılabilmektedir (Şekil 3-4). Literatür araştırmaları sonucunda Taş, Altın ve Güven fabrikaları hakkında yeterli bilgiye ulaşılamamış yerleşim, plan, kesit ve cephe özellikleri tespit edilememiştir.

Şekil 4. Yalvaç İlçesinde bulunan tuğla fabrikasından kiremit üretimi aşaması

Kaynak: Anonim



Birlik ve Fil kiremit/tuğla fabrikalarının benzer dönemde başka illerde inşa edilmiş olan fabrika yapıları ile üretim şeması olarak benzerlik gösterdiği ancak mimari özellikleri bağlamında aynı benzerliği taşımadıkları görülmüştür. Fabrikalara dair sadece yerleşim planı bilgilerinin edinilmesi nedeni ile diğer bulunan örnekler ile kıyaslanmaları oldukça güçtür.

4. FİL VE BİRLİK FABRİKALARI BACA YAPILARININ ANALİTİK RÖLÖVESİ VE MİMARİ ÖZELLİKLERİ

Birlik ve Fil fabrika yapıları Yalvaç İlçesinin Kaşaaşağı mahallesinde 1966-67 yıllarında inşa edilmiştir. İnşa edildikten sonra 17 yıl süre boyunca sadece yaz aylarında çalışan fabrika yapıları 1984 yılında yakacak hammadde, teknolojik açıdan geri kalması ve ekonomik sebepler nedeni ile kapatılmak zorunda kalınmıştır. 2008 yılında endüstri mirası olarak tescillenen baca yapıları, süreç içerisinde baca yapıların malzemesinde doğa olayları ve insan kaynaklı bozulmalar yaşamış ve müdahale gerekliliği ortaya çıkmıştır. Tüm bu sorunlar bacaların gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için baca yapılarında rölöve çalışmaları yapılmış ve restorasyon projeleri hazırlanmıştır.

4.1. Mevcut Yerleşim Durumları

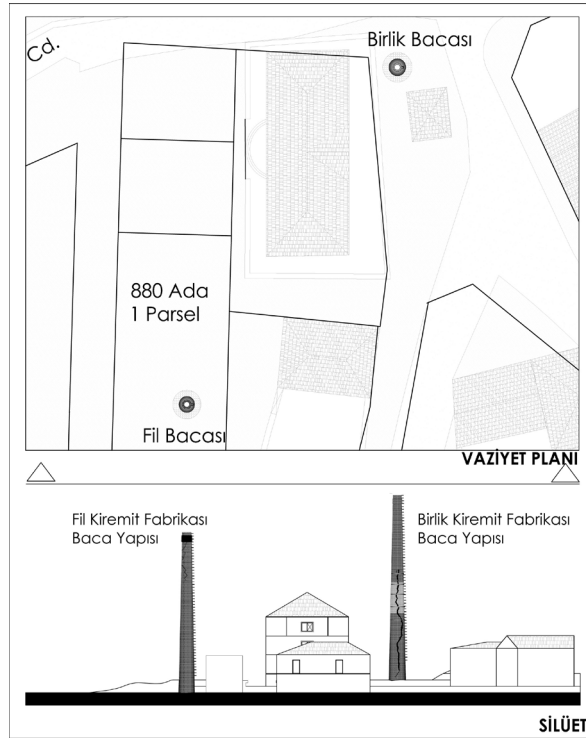
Fil ve Birlik fabrika baca yapıları Kaşaaşağı Mahallesi'ndedir. Bu iki baca birimi ana fabrika yapılarının yakın kurulması nedeniyle birbirine oldukça yakın mesafede konumlandırılmışlardır (Şekil 5). Fil Fabrikasına ait olduğu bilinen baca içinde bulunduğu parselde tek yapıdır. Fakat komşu parsellerde yapılaşma mevcuttur. Baca'nın doğu yönünde konumlandırılmış olan konut yapısı fabrika yapısından önce inşa edildiği bilinmektedir. Birlik Fabrikası bacası etrafında mevcut olan yapılaşma yapının çok yakınındadır. Baca yapısına yaklaşık 3 metre mesafede inşa edilen trafo yapısı, 2 metre yakınına inşa edilen yurt yapısının bahçe duvarı ve yurt yapısı baca yapısının görsel algısı bozmaktadır (Şekil 6). Oysaki taşınmaz kültür varlıklarının yakın parsellere inşa edilen yapılar için inşa edilmeden önce Anıtlar Kurulu tarafından onay alınması gerekmektedir. Fabrika yapılarının diğer bölümleri ile ilgili yapılan arazi çalışmasında arazi üzerinde yapılara dair herhangi bir ize rastlanmamıştır.



Şekil 5. Birlik ve Fil fabrikaları konumu

Kaynak: Google Earth, 2019

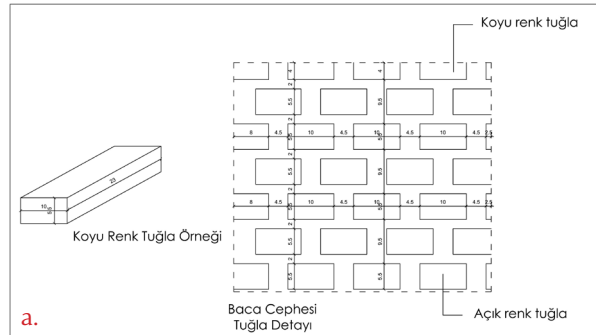
Şekil 6. Fil ve Birlik fabrika bacaları vaziyet rölöve planları ve silüetleri



4.2. Malzeme ve Yapım Sistemleri

Fil ve Birlik fabrika baca yapılarının inşasında içi tamamen dolu 5.5x10x23 cm ebatlarında pişmiş toprak malzeme kullanılmıştır. Baca yapıları bu tuğla malzeme ve çimento esaslı harç malzeme kullanılarak yığma sistemle inşa edilmiştir. Bu tuğla malzemeler 5.5x10 cm olan yüzeyi cepheye gelerek ve aralarında yaklaşık 2 cm harç malzeme kullanılarak bir yüzey oluşturmuştur (Şekil 7). Bacayı oluşturan ilk tuğla düzeni dışardan görülebilmekte iken cidar kalınlığının tamamını oluşturan tuğla düzeni hakkında net bir veriye ulaşılamamıştır.

Şekil 7. Baca yapılarını oluşturan tuğla formu (a) ve cephe görünümleri (b)


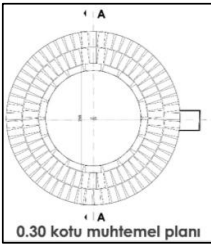

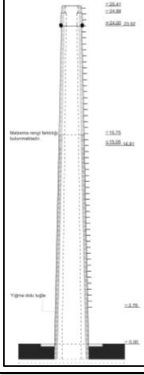

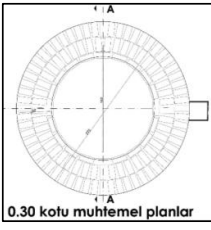

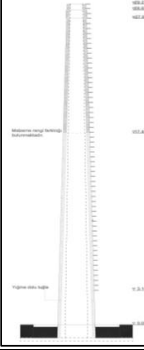


4.3. Mimari Özellikler

Fil ve Birlik Tuğla Kiremit fabrikalarından günümüze kadar sadece baca yapıları ulaşmıştır. Alan çalışmalarında fabrikaların ana üretim mekânları ve diğer yapılara ait hiçbir iz tespit edilememiştir. Yapılan kişisel görüşmelerden elde edilen bilgiler ve eski fotoğraflar üzerinden yerleşime dair birtakım fikirler edinilebilmiştir.

4.3.1. Plan

Baca yapılarının plan yapıları ve mimari formları benzerlik göstermektedir. Yapıların planları incelendiğinde dairesel formda oldukları görülür. En alt ve en üst kotundaki plan kesitleri form olarak benzese de malzeme kalınlığı ve çapları farklıdır. Baca yapıları zeminden üst kotta gittikçe daralan bir yapıya sahiptir. Fil Fabrika bacasının zeminde çapı 2.55 m, iç boşluğunun çapı 1.45 m'dir. Zeminde cidar kalınlığı 55 cm'dir. Bu baca en üst kotta 1.45 m çapa sahip iken, iç boşluğu 80 cm'dir (Tablo 2-a). Birlik Fabrika bacası zeminde çapı 2.72 m, iç boşluğunun çapı 1.62 m'dir. Zeminde cidar kalınlığı 55 cm'dir. En üst kotta 1.37 m çapa sahip iken, iç boşluğu 91 cm'dir (Tablo 2-b).

Fabrika İsimleri	Yapının konumu	Yapının planı	Yapının Görseli	Yapının A-A kesiti
a) Fil Fabrika bacası		 0.30 kotu muhtemel planı		
b) Birlik Fabrika bacası		 0.30 kotu muhtemel planlar		

Tablo 2. Fil ve Birlik fabrikaları baca yapıları

4.1.2. Kesit ve Cephe Özellikleri


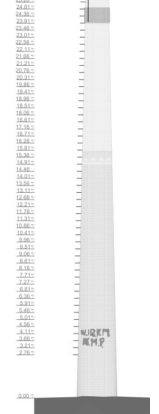


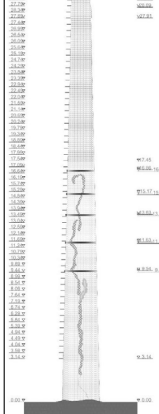
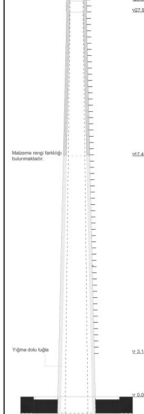
Fil ve birlik fabrikaları baca yapılarının kesit özellikleri birbirine benzemektedir. Yükseklikleri farklı olan bacaların zeminden yukarı doğru gidildikçe kesitleri daralmaktadır (Şekil 9, 10). Bu daralma yapıların cidarlarında da tespit edilmiştir. Yapılan araştırma kazıları sonucunda, baca yapılarının kesit özellikleri incelendiğinde, benzer yapı malzemeleri ile inşa edildiği ve yapıların temellerinin toprak altında olduğu, fakat temelinin hangi kotta kadar indiği tespit edilememiştir. Çalışmalar da Fil fabrika bacası ile pişirme fırınlarının arasında olan tünelin baca ile birleştiği yerden baca yapısının içine ulaşılmıştır. Baca içi zemin kotu yaklaşık yüzeyden 1.00 m aşağıdadır (Şekil 8). Birlik Fabrikası baca iç zeminine ulaşılabilmiştir.

Şekil 8. Fil Fabrikası bacasında kazı sonucunda tespit edilen galeri



Yapıların fabrika bacası olması nedeni ile cepheleri benzer özellik göstermektedir. Baca yapıları aşağıdan yukarıya doğru daralan silindirik bir düzendedir. Baca yapılarının yükseklikleri birbirinden farklıdır. Birlik Fabrika bacası 29.23 metre, Fil Fabrika bacası 25.41 metre yüksekliğindedir. Baca yapılarının inşasında benzer özellikte iki farklı renkte dolu tuğla kullanılmıştır. Sözlü kaynaklardan alınan bilgilere göre bu tuğlalardan açık renkte olanın Konya'da, koyu renkte olanının Yalvaç'ta üretildiği tespit edilmiştir (Mehmet SESLİ ile yapılan görüşme, 2018). Fil Fabrika bacasında 0.00 metre kotundan 15.75 kotuna kadar koyu renkli, bu kottan 25.41 metre kotuna kadar açık renkli tuğla kullanılmıştır. Bu bacanın 14.91 metre kotu ile 15.75 metre kotu arasında iki farklı renkli tuğla kullanılarak desen oluşturulmuştur. Bacanın doğu cephesinde 2.76 metre kotunda başlayan, 45 cm aralıklarla en üst kota kadar devam eden metal malzemedan üretilmiş basamaklar mevcuttur (Tablo 3.a).

Birlik Fabrika Bacasınının 0.00 metre kotundan 17.45 metre kotuna kadar açık renkli, bu kottan 29.23 metre kotuna kadar koyu renkli tuğla kullanılmıştır. Bu bacanın doğu cephesi üzerinde metal malzemedan üretilmiş metal basamaklar mevcuttur. Bu basamaklar 3.14 metre kotundan başlayıp 50'şer cm aralıklarla en üst kota kadar devam etmektedir. Birlik Fabrika bacası üzerinde zamanla oluşan hasara karşı strüktürel anlamda yapının sağlamlaşmasını sağlamak amacı ile gerçekleştirilen onarımda, 10 cm eninde metal kuşaklar/kemerler uygulanmıştır (Tablo 3.b).

Fabrika İsimleri	Yapının Görseli	Yapının Kuzey Cephesi	Yapının A-A kesiti
a) Fil Fabrika bacası			
b) Birlik Fabrika bacası			

Tablo 3. Fil ve Birlik fabrikaları baca yapıları görünüş ve kesitleri

4.2. Malzeme Bozulmaları

Birlik ve Fil fabrika baca yapılarının yapım sistemi ve yapılarda kullanılan malzeme benzer özelliktedir. Her iki baca yapısı dolu tuğla malzemenin arasına çimento esaslı harç malzemesi kullanılarak inşa edilmiştir. Baca yapılarında malzeme olarak tespit edilen bozulmalar özellikle yapıların zemini ve üst kota yakın bölümlerinde gerçekleşmiştir. Zeminde tespit edilen malzeme bozulmaları, zemin suyu ve kar yağışı ile oluşan nemin malzemeye süreç içerisinde nüfuz etmesi ile gerçekleşmiştir. Süreç içerisinde nem ile malzemelerin bağlayıcı özelliği kaybolmuş olup, bunun sonucu olarak tuğla malzemede yüzey kaybı, çatlaklar ve renk değişimi, çimento esaslı malzemede de harç malzemenin bağlayıcılığının azalması ve derz kaybı olmuştur (Şekil 9).



Şekil 9. Birlik Fabrika bacasında zemin kotuna yakın malzemede tespit edilen malzeme bozulmaları

Fil Fabrikası baca yapısının en tepe noktasında, derzleri ve tuğla malzemeyi koruma amaçlı olarak çimento esaslı malzeme ile 5-6 cm kalınlığında bir sıva işlemi uygulandığı tespit edilmiştir (Şekil 10). Birlik bacasında bu malzeme tespit edilememiş, zamanla bozulmaya uğrayarak baca üzerinden düştüğü tahmin edilmektedir. Bu yapının galeri mekânı hakkında herhangi bir gözlem yapılamadığı için süre içerisinde kazı istenmiş ve kazı sonucunda hasar ve mekânsal tespitler (ebat-form) gerçekleştirilmiş, bu verilerin değerlendirmeleri restitüsyon ve restorasyon projeleri hazırlanma aşamalarında kullanılmıştır.

Şekil 10. Fil Fabrikası bacasında tepe noktasında tespit edilen çimento esaslı kaplama



4.3. Strüktür Bozulmaları

Birlik Fabrika bacasına yıldırım düşmesi sonucu baca üzerinde çeşitli tahribatlar meydana gelmiş olup, bacada strüktürel çatlaklar saptanmıştır (Şekil 11). Özellikle baca yapısının kuzey cephesinin +7,50 metre kotu ile +9,00 metre kotu arasında yıldırım düşmesi nedeni ile 10 cm ile 50 cm genişliğinde cephe yüzeyinde mevcut olan 1 sıra tuğla malzeme kaybı tespit edilmiştir. Bu cephede tespit edilen malzeme kaybına ek olarak zeminden başlayıp +16,00 metre kotuna kadar çatlak olduğu görülmektedir. Baca yapısında tespit edilen bu bozulmalara daha önce müdahale edilmiş, tespit edilen strüktürel çatlakların üzeri muhdes çimento esaslı sıva harcı ile kapatılmış, çatlakların genişlemesi önlemek için metal malzemeden imal edilmiş kemerle/kuşaklarla baca çevresi sarılmıştır. Kalınlığı 10 cm olan bu metal kemerler +9,50 metre kotu ile +16,60 metre kotu arasında 5 adet kullanılmıştır. Bu metal malzemelerde korozyon tespit edilmiştir (Şekil 11).

Şekil 11. Birlik Fabrika bacasında yıldırım düşmesi sonucunda meydana gelen bozulma



Yapının fırın mekânlarından gelen duman ve ısının aktarılması ile inşa edilen galeri mekânı hakkında herhangi bir gözlem yapılamadığı için süre içerisinde kazı istenmiş fakat yapının etrafına inşa edilmiş trafo yapısı ve komşu parselde bulunan bahçe duvarı nedeni ile baca yapısının galeri mekânının tespiti için böyle bir çalışma yapılamamıştır.

5. RESTİTÜSYON PROJE ÖNERİLERİ

Birlik ve Fil Fabrikalarının restitüsyon kararları için ilçede, Yalvaç Belediyesi'nin de katkıları ile yapı sahibi, çalışanları vb. ilgili kişilerle yapılan görüşmeler ve elde edilen eski görsel belgeler üzerinden mekân okumaları yapılmaya çalışılmıştır. Alan ve bacaların etrafında yapılan zemin tespit çalışmalarında Fil ve Birlik Kiremit fabrikalarının üretim mekânları, fırın yapıları ve hazırlık mekânlarına dair hiç bir yapısal ize rastlanamamıştır.

Fil Fabrikası bacası için yapılan araştırmalar sonucunda sözlü kaynaklardan edinilen bilgilere göre, halen ayakta olan 1 adet baca, şu an ayakta olmayan 1 ana kurutma ve paketleme binası ve 3 adet tonozlu fırınının olduğu sonucuna varılmıştır (Zeke-riya Fenerli ile yapılan kişisel görüşme, 2017). Ayrıca 2006 yılına ait uydu fotoğraflarında fabrika yapılarının ana üretim mekanlarının beden duvarlarının izleri tespit edilmiştir (Şekil 13).

Mehmet Sesli ile yapılan görüşmelerde (2017) fabrika ana binasına ait bir takım fikirler edinilmiştir. Proje alanında yapılan görüşme sırasında elde edilen yaklaşık bilgilere göre; ana binanın plan düzleminde boyunun 70 metre ile 100 metre arasında, eninin ise, 15 metre ile 30 metre arasında değiştiği bilgileri ortaya çıkarılmıştır. Yapının gabarisinin ise yaklaşık 7 metreyi olduğu dile getirilmiştir. Yapının üst örtüsünün kırma çatı formunda ve marsilya kiremit ile örtülü olduğu öğrenilmiştir. Kurutulan kiremitlerin paketlenme ve dışarı çıkış işleminin kolay olması amacıyla yapının uzun cephesi üzerine 2 metre aralıklarla kapıların konumlandırıldığından söz edilmiştir (Mehmet Sesli ile yapılan kişisel görüşme, 2017).

Yalvaç ilçesindeki başka bir fabrikanın elde edilmiş olan eski görüntüsü doğrultusunda pencere boşluklarının da olabileceği kanısına varılmıştır. Fakat yerleri, sayıları ve boyutları hakkında bilgi sahibi olunamamıştır (Şekil 12).



Şekil 12. Yalvaç ilçesinde olduğu bilinen bir fabrikadan eski bir görsel

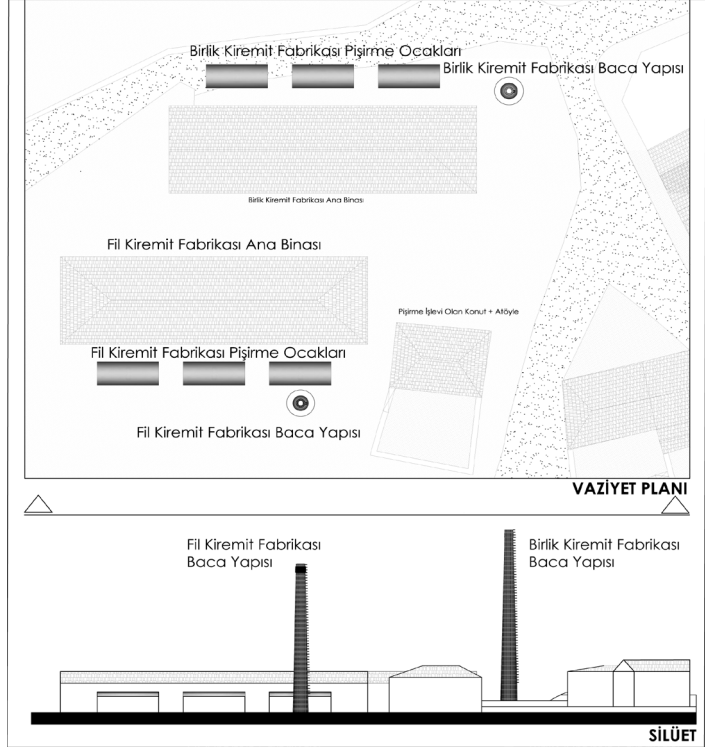
Kaynak: Anonim

**Şekil 13. Fil ve Birlik Fabrikaları
2006 yılı uydu görüntüsündeki yapı
izleri**

Kaynak: Google Earth, 2006



**Şekil 14. Fil ve Birlik fabrikaları
restitüsyon projeleri vaziyet
planları ve silüetleri**



5.1. Yalvaç Fil Kiremit Fabrikası Bacaları Restitüsyon Kararları

Sözlü kaynaklardan edinilen bilgiler doğrultusunda, Fil Fabrikası'nın 3 adet ocak yapısı olduğu bilinmektedir. Bu ocakların mevcut baca yapısı ve yıkılmış olan ana fabrika binası arasında konumlandırıldığı söylenmektedir (Mehmet Sesli ile yapılan kişisel görüşme, 2017).

Ocakların yapısal özellikleri hakkında Zekeriya Fenerli'den bir takım bilgiler edinilmiştir. Bu bilgilere göre ocaklar plan düzleminde yaklaşık olarak 10 metre x4 metre boyutlarında inşa edilmişlerdir. Çatıları tonoz şeklinde yapılmış ve yapının kısa cephelerinden birer adet, uzun cephelerinden üçer adet giriş olduğu tespit edilmiştir (Şekil 2). Edinilen bu bilgiler ışığında net ölçülerde olmamak üzere aşı-

ğıda ki gibi bir vaziyet planı şeması ortaya çıkmıştır (Şekil 14).

Yapının cephelerine dair edinilen bilgilerin mekânsal çözümlene anlamında yetersiz olmasından dolayı 3 boyutta herhangi bir cephe ve kesit çalışması yapılamamıştır. Kullanılan malzeme değerlendirildiğinde, belirli bir kotun üzerinde aynı ebatlara sahip ancak farklı renk tonunda tuğla kullanıldığı görülmüştür. Yapılan görüşmeler sonucunda bu farklılığın kullanılan malzemenin fabrikasının değişik olmasından kaynaklandığı, inşa döneminde değişiklik olmadığı dolayısı ile herhangi bir dönem farkını ya da onarımı işaret etmediği tespit edilmiştir. Baca yapısının genel formu inşa edildiği günden bugüne kadar aynı şekilde korunmuş olup yapı tamamen özgündür.

5.2. Yalvaç Birlik Kiremit Fabrikası Bacası Restitüsyon Kararları

Birlik bacası için yapılan araştırmalar sonucunda sözlü kaynaklardan edinilen bilgilere göre, halen ayakta olan 1 adet bacanın yanı sıra özgün halinde yapıda, günümüzde ayakta olmayan 1 ana kurutma ve paketleme binası ve 3 adet tonozlu fırınının olduğu sonucuna varılmıştır (Zekeriya Fenerli ile yapılan kişisel görüşme, 2017). Bu ocakları, baca yapısı ve yıkılmış olan ana fabrika binası arasında konumlanmış olduğu söylenmektedir (Mehmet Sesli ile yapılan kişisel görüşme, 2017).

Ocakların yapısal özellikleri hakkında Zekeriya Fenerli 'den bir takım bilgiler edinilmiştir. Bu bilgilere göre ocaklar plan düzleminde yaklaşık olarak 10x4 metre şeklinde inşa edilmişlerdir. Çatıları tonoz şeklinde yapılmış ve yapının kısa cephelerinden birer adet giriş uzun cephelerinden üçer adet giriş olduğu tespit edilmiştir (Şekil 5-3). Edinilen bu bilgiler ışığında net ölçülerde olmamak üzere aşağıda ki gibi bir vaziyet planı şeması ortaya çıkmıştır.

Yapının cephelerine dair edinilen bilgilerin mekânsal çözümlene anlamında yetersiz olmasından dolayı 3 boyutta herhangi bir cephe ve kesit çalışması yapılamamıştır. Kullanılan malzeme değerlendirildiğinde belirli bir kotun üzerinde aynı ebatlara sahip ancak farklı renk tonunda tuğla kullanıldığı görülmüştür. Yapılan görüşmeler sonucunda bu farklılığın diğer bacada olduğu gibi herhangi bir dönem yansıtmadığı tespit edilmiştir.

6. BİRLİK VE FİL FABRİKA BACALARI İÇİN KORUMA VE ONARIM ÖNERİLERİ

Restitüsyon projesinde ortaya koyulan tarihsel, mekânsal ve yapısal bilgiler doğrultusunda, yapının içinde bulunduğu parsel, yakın çevresi ve onarıma ihtiyacı olan baca yapılarına yönelik tespit edilen hasarlar ve onlara yönelik müdahaleler sunulmuştur. Restitüsyon kararları için ilçede, Yalvaç Belediyesi'nin de katkıları ile yapı sahibi, çalışanları vb. ilgili kişilerle yapılan görüşmeler ve elde edilen eski görsel belgeler üzerinden mekân okumaları yapılmaya çalışılmıştır. Fil ve Birlik kiremit fabrikalarının ana binaları, fırın yapıları ve hazırlık mekânlarına dair hiç bir yapısal iz bulunamaması, günümüz koşullarında özgün işlevin değerlendirilmesi, yapıların konumlarının değerlendirilmesi vb. nedenler ile herhangi bir rekonstrüksiyona gidilmeden yalnızca günümüze ulaşmış olan baca yapılarının onarımına yönelik müdahale kararları alınmıştır.

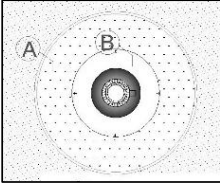
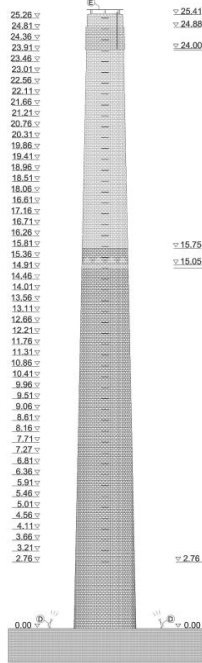
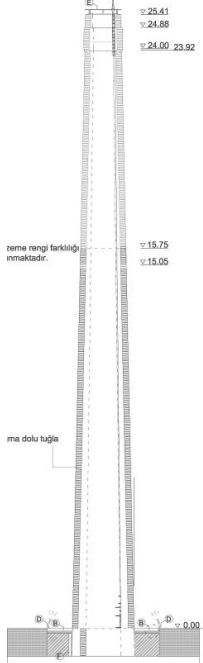
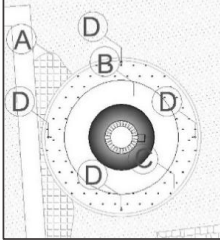
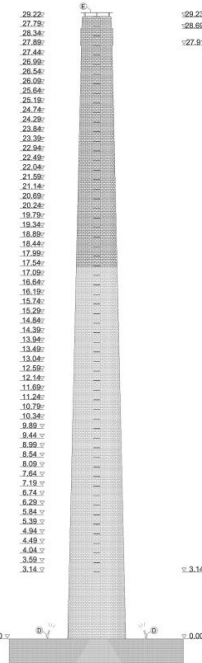
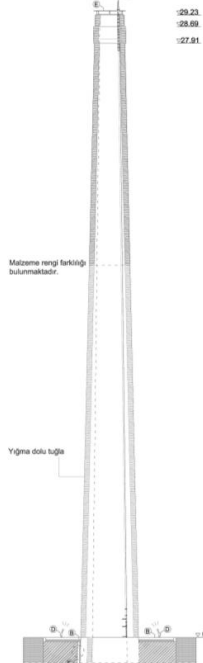
6.1. Yapılara Uygulanması Gereken Öncelikli İşlemler

Söz konusu yapılara dair ilk alan çalışması gerçekleştirildiğinde bacaların fabrika ocak yapıları ile ilişki kuran ve bir anlamda baca yapısının temelini oluşturan galeri mekânının algılanması ve başta; yapıların temelleri ile ilgili bir problemin olup olmadığının ortaya çıkarılması kaygısı olmak üzere, aşağıdaki gerekçeler doğrultusunda;

- Gerçekleştirilecek olan onarım ve güçlendirme öncesinde; önerilecek olan müdahale kararlarının daha gerçekçi olabilmesi,
- Baca yapılarının temellerinin dairesel ya da kare olması durumunun statik değerleri değiştirir durum oluşturması,
- Baca yapılarının ana fabrika yapılarına bağlandıkları galerilerin büyüklüğünün, bağlantı şeklinin, derinliğinin ve kapladığı alanın tespit edilebilmesi gerekliliği,
- Baca yapılarına önerilecek müdahale çeşidi ve yönteminin belirlenebilmesi için yapıların duvar kalınlıklarının, kesitlerinin belirlenebilmesi gerekliliği,
- Baca yapılarının kesitlerinin doğrusal ya da eğimli olup olmadığının belirlenmesi gerekliliği,
- Kesit ve kalınlık belirlenmesi için yapılacak olan kazı sonrası galeri girişinden baca içine girilerek tespitlerin yapılması gerekliliği dolayısı ile Yalvaç Müze Müdürlüğü ve Yalvaç Belediyesi eşliğinde ön kazının yapılması önerilmiştir.

Yukarıda açıklanan gerekçelerden dolayı yapılara, yapı temeline ve galerilere ait yeterli bilgi ve ölçülerin elde edilebilmesi için; 3 metre genişliğinde, 2 metre derinliğinde kazıların kazı önerilmiş ancak istenilen sonuç alındığı için daha küçük ölçülerde kazı yapılmış ve gerekli bilgilere ulaşılmıştır (Şekil 4-4).

Tablo 4. Fil ve Birlik fabrikaları baca yapıları plan, görünüş ve kesitleri üzerindeki genel restorasyon müdahaleleri

Fabrika İsimleri	Yapının Planı	Yapının Doğu Cephesi	Yapının A-A kesiti
a) Fil Fabrika bacası			
	Uygulacak Müdahaller		
	A,B,C,D,E,F,G		
b) Birlik Fabrika bacası			
	Uygulacak Müdahaller		
	A,B,C,D,E,F,G Birlik Bacasında Yıldırım düşmesi sonucunda malzeme kaybı tespit edildiği için malzeme kaybı tespit edilen bölgeye yeni tuğla malzeme ile ek yapılması önerilmiştir.		

Restorasyon Projesinde Önerilen Genel Müdahaleler

- Zeminde bulunan kot farkı sebebi ile toprak dolgu ile tesviye işlemi önerilmiştir.
- Mevcut durumda bulunan tretuvarın, yalıtım malzemesi kullanılarak yeniden yapılması önerilmiştir.
- Tretuvarların çevresinin çimlendirilmesi önerilmiştir.
- Baca çevresindeki tretuvar üzerine aydınlatma elemanlarının yerleştirilmesi ile yapının günün her saatinde algılanması hedeflenmiştir.
- Nemin olumsuz etkisini azaltmak için kutu profillerle (5*5*0.5/20) taşınan temperli cam eleman önerilmiştir.
- Temele kadar açılarak su yalıtımı için mantolama yapılması önerilmiştir.
- Yapının yıldırımdan etkilenmemesi için paratoner önerilmiştir.

6.2 Yerleşimi Ve Plan Düzeni Kapsamında Yapılması Önerilen Müdahaleler

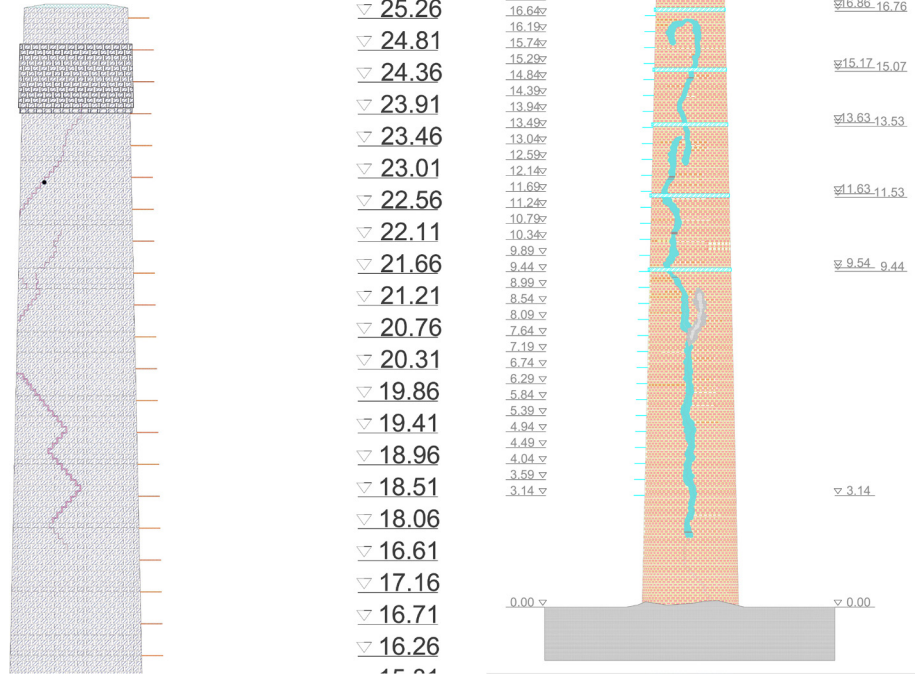
Söz konusu yapıların ana binaları ile birlikte restitüsyon projeleri için çalışmalar yapılmış elde edilen sonuçlar ışığında günümüze kadar ulaşılmış olan baca yapılarının onarılması kararı alınmıştır. Birlik Fabrikası bacasının hemen yakınında inşa edilmiş olan yurt binası ve trafo binası dolayısı ile yakın çevresinde küçük ölçekli bir peyzaj çalışması önerilmiş, yapının ışıklandırılması planlanmıştır (Şekil 6-2). Aynı uygulamaların Fil Fabrika bacası etrafına yapılması uygun görülmüştür.

Baca yapılarının ana binaları ile birlikte restitüsyon projeleri hazırlanmış olup, plan kurgusunda herhangi bir değişiklik olmadığı kararına varılmıştır. Dolayısı ile özgün olan bu durumun aynen korunması kararı alınmıştır. Dairesel forma sahip olan baca yapılarında gerçekleştirilecek olan müdahaleler form olarak yapılarda hiçbir etkide bulunmayacaktır (Tablo 4).

6.3. Strüktür Sistemler Ve Yapı Elemanları Kapsamında Öneriler

Çalışma kapsamında ele alınan Birlik ve Fil fabrika baca yapılarının strüktür sistemine ilişkin problemler alan çalışması sırasında ve sonrasında yapılan değerlendirmeler sonucunda tespit edilmiş, daha sonra onarım önerileri sunulmuştur. Yapılan analizler sonucunda baca yapılarının her ikisinde de ana strüktür probleminin yıldırım düşmesinden kaynaklandığı saptanmış bu nedenle üst ölçekte “sağlamlaştırma” önerilmiştir. Baca yapılarının hasar alan bölgelerinde geniş açıklıklı çatlaklar ve malzeme kayıpları meydana gelmiştir (Şekil 15).

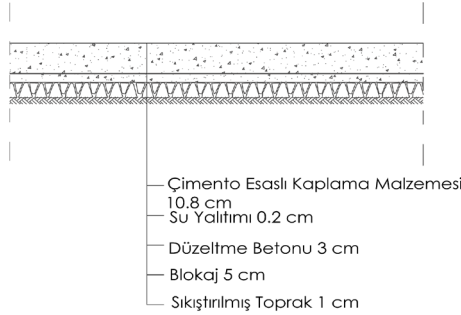
Şekil 15. Baca yapısında meydana gelen strüktürel çatlaklar



Müdahale Önerileri

- Baca yapıları üzerinde tespit edilen strüktürel bozulmaların onarımı için hasar alan bölgelerde sağlam olan malzemeye ulaşana kadar çürütme işleminin gerçekleştirilmesi, sonrasında hasar ve çürütme sonucu oluşan boşlukta özgül boyutlarda özel üretim pişmiş toprak malzemenin kullanılması ile onarım önerilmiştir.
- Sağlamaştırma işleminde yapı yüzeylerinde büyük boyutlu ve derin bozulmaların olduğu bölümlerde (özellikle beden duvarlarının zemine yakın bölümleri) çürütme yöntemiyle bozuk kısımlar çıkarılmalı, tuğla yüzeyinde sağlam dokuya ulaşınca kadar devam edilmelidir. Hasarlı malzemeler temizlendikten sonra yüzey su ile yıkanıp tozlardan arındırılarak yerine konacak pişmiş toprak malzeme için uygun zeminin hazırlanması sağlanmalıdır.
- Baca yapılarında meydana gelen ve pişmiş toprak malzemenin derzlerinden ayrıldığı küçük ölçekli çatlak hasarlarında “enjeksiyon yöntemi” kullanılarak hasarın onarılması önerilmiştir. Baca yapılarında meydana gelen bozulmalara karşı yapılar ile ilgili hazırlanmış olan proje ve raporlarda çeşitli ölçeklerde gerekli olan müdahale önerileri getirilmiştir. Bu müdahalelerin dışında, yapıların en çok su ile temas ettiği yapı temellerinin çevresel etmenlerden daha az etkilenmesi ve özgün haliyle ayakta kalma süresinin uzatılabilmesi için zeminde “su izolasyonunu sağlayan bir mantolama önerisi”nde bulunulmuştur (Şekil 6-3).

Tretuvar Detayı



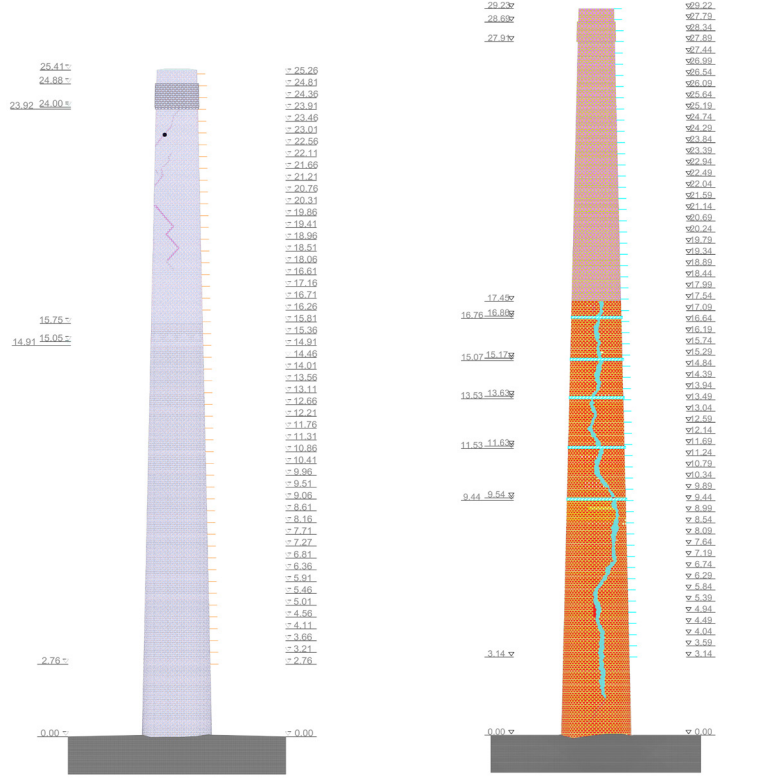
Şekil 16. Baca yapıları için restorasyonda önerilen tretuvar ve temel yalıtım detayları

- Çalışma kapsamında baca yapılarının daha çok ve sıklıkla rüzgâr kuvvetine maruz kaldığı ve kalabileceği düşünülerek, statik hesapları ve kesit tahkikleri buna göre yapılmıştır. Ülkemizde tarihi yapıların stabilite problemlerini, statik hesaplarını ve buna bağlı olarak taşıyıcı sistemin iyileştirilmesi esaslarını içeren yönetmelik ve şartnameler mevcut olmaması nedeni ile halen yürürlükte bulunan “2007-Deprem Yönetmeliği” tarihi yapıları kapsamamaktadır. Bu yönetmelik esasları dikkate alınarak bacaların statik hesaplarını ve kesit tahkiklerini yapmak gerçekçi bir yaklaşım olamaz. Bu nedenle bina veya bina türü olmayan tarihi yapıların statik hesapları ve kesit tahkikleri; maruz kaldıkları tabiat olaylarının yapıya uyguladıkları dış kuvvetler dikkate alınarak, günümüzde geçerli olan hipotezler yardımıyla yapılır. Her iki baca kesitlerinde meydana gelen max öbas, çek ve tkay gerilmelerinin yukarıda verilen emniyet gerilmelerin altında kaldığı; her iki bacanın rüzgâr hızının VR = 120 km/saat’ in altında kalması halinde rüzgâr kuvvetleri altında güvende olacağı sonucuna varılmıştır.

6.4. Yapı Malzemesi Kapsamında Tespit Edilen Bozulmalar ve Önerilen Müdahaleler

Baca yapılarında kullanılan malzemeler irdelendiğinde toprak-pişmiş toprak, metal ve çimento esaslı malzeme olmak üzere 3 ana başlıktan söz edilebilir. Yapıların beden duvarlarının örülmesinde kullanılan pişmiş toprak malzemenin belli bir kottan sonra üretim yeri farklı olan başka bir malzeme ile inşa edilmiş olması durumunun cepheye yansımından dolayı bu malzeme iki ayrı malzeme kutusu ile işlenmiştir (Şekil 18).

Şekil 17. Baca yapılarının görünüşleri ve malzeme özellikleri










Şekil 18. Baca yapılarında bulunan malzeme lejantı

	Çimento Esaslı Derz Malzeme		Muhdes Çimento Esaslı Sıva Malzemesi
	Pişmiş Toprak Malzeme 1		Metal Malzeme
	Pişmiş Toprak Malzeme 2		Toprak
	Moloz Taş		Çimento Esaslı Malzeme

Malzeme Lejantı


Malzemelerde meydana gelen bozulma çeşitleri ve öneriler değerlendirildiğinde ise, her malzeme için farklı bir öneri sunulmuştur. Baca yapılarının ana yapı malzemesi olan ve duvar örgüsünde kullanılan tuğla (pişmiş toprak malzeme) malzemenin yüzeyinde küçük ölçekli (1 cm'lik ölçü derinliğini geçmeyen) malzeme kaybına rastlanmıştır. Ana duvarların inşasında pişmiş toprak malzemeleri birbirlerine bağlayan çimento esaslı malzemede "derz kaybı" meydana gelmiştir. Yine çimento esaslı malzeme kullanılarak inşa edilen baca yapılarının en üst kotundaki koruyucu elemmanda da çevresel etmenler nedeniyle çatlamlar ve malzeme kaybı oluşmuştur. Yapıların inşa edilmesi ve gerekli durumlarda onarımı için metal malzemeden

imal edilen basamaklarda nemden kaynaklanan korozyon meydana gelmiştir.

Bozulma Lejanti	
	Pişmiş Toprak Malzeme Kaybı (Yüzey Kaybı) (1cm)
	Çimento Esaslı Malzeme Kaybı (Derz) (1cm)
	Muhdes Çimento Esaslı Sıva
	Strüktürel Çatlak
	Metal Malzemede Bozulma (Korozyon/Çürüme)
	Muhdes Metal Mimari Eleman Kullanımı
	Strüktürel Çatlak ve Malzeme Kaybı

Müdahale Önerileri

- Baca yapılarında malzeme kaybına uğrayan derzlerin yapının özgün malzeme ve formunun korunarak onarımının yapılabilmesi için güçlendirilmesi gerektiği görüşüne varılmıştır. Bu nedenle çimento esaslı malzemenin 4-5 cm derinliğine kadar temizlenmesi ve yerine benzer malzeme ile “dolgu uygulaması”nın yapılması önerilmiştir (Şekil 20).
- Baca yapılarında metal merdiven ve Birlik Fabrikası bacasında yapıyı strüktürel destekleme amaçlı kullanılan metal kemerlerde meydana gelen neme bağlı korozyon hasarlarında ise bu tabakanın kimyasal yöntemlerle temizlenmesi ve tekrar oluşmaması için koruyucu özelliğe sahip olan boya malzemesi ile boyanması önerilmiştir.
- Çimento esaslı malzeme kullanılarak inşa edilen üst koruyucunun yenilenmesidir.

Müdahale Lejanti	
	Düşük Dozlu Kum Püskürtme ile Temizlik Uygulaması
	Derzin (4cm derinliğinde) Temizlenmesi ve Yeni Dolgu Uygulaması
	Enjeksiyon Yöntemi ile Doldurulması
	Korozyonun Temizlenmesi ve Boyanması
	Muhdes Metal Mimari Elemanın Kaldırılması
	Muhdes Çimento Esaslı Sıvanın Raspa Edilmesi
	Özguna Yakın Renkte Özel Üretim Pişmiş Toprak Malzeme İle Onarılması

6.5. Tesisat yenilemesi kapsamında yapılması önerilen müdahaleler

Baca yapılarında tesisat anlamında 3 ana durumdan söz edilebilir: Birincisi; mevcut durumda yapılarda var olan galeri ile ocak ilişkisinin kurulduğu ısı ve is tahliye kanalları: Baca yapılarının özgün işlevi tekrar önerilmediği için bu kanalların belirli bir uzaklıktan sonraki bölümünde temizlenmesine ve onarılmasına gerek duyulmamıştır. İkinci ve üçüncü durum ise yeni önerilen tesisatlardır. Bunlardan bir tanesi yapının aydınlatılması için önerilen elektrik tesisatı diğeri ise yıldırım düşmesinin engellenebilmesi için önerilen paratonerdir.

6.6. Yeniden işlevlendirme önerisi kararları

Kiremit fabrikalarında günümüze kadar ulaşabilen tek yapının baca yapılarının olması nedeniyle baca yapılarına herhangi bir yeni işlev önerilmemiş özgün durumlarının korunması sağlanmış ve kent belleği ve toplumsal bellek için önemli olan bu yapının aydınlatılmaları ile bir sergi elemanı, bir endüstri mirası anıtına dönüştürülmesi hedeflenmiştir (Şekil 21).

Şekil 19. Baca yapılarında meydana gelen malzeme bozulmaları

Şekil 20. Baca yapısı için önerilen müdahale çeşitleri lejanti

Şekil 21. Restorasyon sonrasında İzmir Hava Gazı Fabrika binası baca yapısı

Kaynak: Web 3. (2006). 03 12, 2018

Tarihinde Tmmob Mimarlar Odası:

<http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya3.pdf> adresinden

alındı.



7. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çalışma kapsamında ele alınmış olan Birlik ve Fil fabrikaları Yalvaç İlçesi'nin sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapısını doğrudan etkilemiştir. Fabrikaların çalıştığı yıllarda ilçe halkının fabrikalarda çalışmış olması, Yalvaç Kent kullanıcılarının kişisel ve toplumsal belleği açısından önem arz etmektedir. Yapılan alan çalışmalarındaki kişisel görüşmelerde fabrika yapılarının Yalvaç için önemi daha çok ortaya çıkmıştır. Çalışmada baca yapılarının rölöve çalışması yapılmış, rölöve çalışması kapsamında baca yapılarının malzeme, bozulma ve korunmuş analizleri hazırlanmıştır. Analizler sonucunda baca yapılarında kullanılan dolu tuğla malzemelerde yüzey kayıplarının, tuğla malzeme arasında kullanılan çimento derzlerde derz boşalmalarının ve strüktürel çatlakların bozulmaların benzer olduğu tespit edilmiştir. Bu bozulmalara yapılan öneriler; derzlerin çimento esaslı malzeme ile yenilenmesi ve strüktürel çatlakların enjeksiyon yöntemi ile doldurulmasıdır.

Analizler ve rölöve çalışmalarının doğrultusunda baca yapılarının restitüsyon ve restorasyon projesi hazırlanmıştır. Restitüsyon projesinde yapılan kişisel görüşmelerden yararlanılarak fabrika yapılarının sadece vaziyet üzerinde yerleşimi yapılabilmektedir. Restitüsyon projelerinde her iki fabrika yapısının üretim mekanları doğu-batı yönünde konumlandırılmış, dikdörtgen planlı, kırma çatılıdır. Fabrika yapılarının kiremit/tuğla fırınları üretim mekanları ile paralel yerleşmiş ve üçer adettir. Fırın mekanlarının üzeri tonoz elamanı ile örtülüdür. Baca yapıları büyük ölçüde özgünlüğünü koruduğu için restitüsyon önerileri ile mevcut durumları büyük ölçüde benzerdir. Hazırlanan restorasyon projeleri kapsamında yapılar da tespit edilen bozulmalara yapılacak müdahalelerde, bacaların aydınlatılması ve yıldırım düşmelerine karşı paratoner ve yağışlara karşı baca yapılarının en üst seviyelerine temperli cam önerilmiştir. İleriki sürelerde, arazi mülkiyet sorunları çözüldüğünde; yapılacak olan peyzaj çalışmaları ile bacaların çevresinde etkinlik alanları oluşturulabilir.

Çalışmaya konu olan Yalvaç Kaşaşağı Bölgesi'nde bulunan ve büyük bir alanı kapsayan kiremit/tuğla fabrikaları, bir arada bulunmaları ve üretim yöntemlerinin belgesi niteliğini taşımaları sebebi ile yerleşim kimliği bağlamında önemsenmelidirler. Ana fabrika yapısına dair yeterli detaya ve mekânsal çözümlenmeye ulaşamayan yapılardan günümüze kadar ulaşabilen bacaların onarımlarına dair özümler su-

nulmuştur. Yapılar, yerleşim girişinde olması nedeniyle konumu itibarıyla dikkat çekici olmaları ve bulunduğu alanların yüksekliği açısından da sağladıkları büyük görsel etkileri ile de korunmaya değer kültürel varlıklardır. Baca yapılarının onarımına dair gerekli projeler hazırlanmıştır. Bu projelerin önerildiği şekilde uygulanması sosyo-kültürel anlamda kent belleği ve kimliğinin sürdürülmesi açısından yapısal anlamda da somut kültürel mirasımızın korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Çayır, C. (2011). Sanayi Mirasının Korunarak Yeniden İşlevlendirilmesi Eskişehir Fabrikalar Bölgesi Çift Kurt Kiremit Ve Tuğla Fabrikası Örneği. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Restorasyon-Yenileme ve Koruma Programı Yüksek Lisans Tezi.

Çelik Ateş, H., Erçelebi, K., ve Sarıca, D. (2015). Isparta İli Yalvaç İlçesi'nin Sosyo- Demografik Yapısı. Süleyman Demirel Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi, 80-93. 02 20, 2018 tarihinde alındı.

Gürsal, G. C. (2009). Isparta ili Yalvaç İlçesi'nin beşeri ve ekonomik coğrafyası. Konya: T.C. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Anabilim Dalı Coğrafya Öğretmenliği Bilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

ICOMOS ve TICCIH (2011). Endüstri Mirası Sitleri, Yapıları, Alanları ve Peyzajlarının korunması için ICOMOS-TICCIH ortak ilkeleri "Dublin İlkeleri". Dublin.

Karaman, D. (1991). Dünden Bugüne Yalvaç Tarihi. 02 23, 2018 tarihinde alındı.

Köksal, G. (2005). İstanbul'daki endüstri mirası için koruma ve yeniden kullanım önerileri. İstanbul: İstanbul teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Restorasyon Programı Yayınlanmış Doktora Tezi.

Kum, N. (2012). *Yalvaç armağanı (yalvaç tarih ve coğrafyası)*. Ankara: Yalvaç Belediyesi Kültür Yayınları.

Kuter, N. ve Erdoğan, E. (2006). Yalvaç, Pırsıdıa Antiocheia Antik Kenti Ve Çevresinin. Süleyman Demirel Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi(1), 111-123. 02 20, 2018 Tarihinde https://www.researchgate.net/profile/nazan_kuter/publication/41835789_yalvac_pirsidiyantiocheiaantik_kenti_ve_cevresinin_peyzaj_ozellikleri_ve_turizm_acısından_degerlendirilmesi/links/551a34ec0cf26cbb81a2bba2/yalvac-pirsidiya-antiocheia-antik-kenti-ve-cevr adresinden alındı.

Sesli M. ile yapılan kişisel görüşme (2017, 12 02). (Fabrika Sahibi) (Mehmet Ali Karagöz, Röportaj Yapan).

Kaççı O. ile yapılan kişisel görüşme (2017, 06 02). (Fabrika Sahibi) (Yalvaç Belediyesi, Röportaj Yapan).

Ringas, D., Christopoulou, E. ve Stefanidakis, M. (2011). "Urban Memory in Space and Time", Styliaras, G., Koukopoulos D., Lazarinis, F. (Eds.) Handbook of Research on Technologies and Cultural Heritage. Information Science Reference, New York.

Saner, M. (2012). Endüstri Mirası: Kavramlar, Kurumlar ve Türkiye'deki Yaklaşımlar.

Planlama, 1(2), 53-66.

Tekeli, İ. (1991). *Kent planlaması konuşmaları*. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası.

Temurçin, K. (2004). Isparta ilinde sanayinin gelişimi ve yapısı. *Coğrafi Bilimler Dergisi*, 2(2), 79-95.

Web 1. (2018, 03 05). 02 23, 2018 Tarihinde Isparta İl Kültür Ve Turizm Müdürlüğü: <http://www.ispartakulturturizm.gov.tr/tr,71027/ekonomik-yapi.html> adresinden alındı.

Web 2. (2018, 05 27). Laf Sözlük: <https://www.lafsozluk.com/2012/01/burdur-ili-nin-turkiye-haritasindaki-yeri.html> adresinden alındı.

Web 3. (2006). 03 12, 2018 Tarihinde Tmmob Mimarlar Odası: <http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya3.pdf> adresinden alındı.

Eflani Demirli (Küre-i Hadid) Köyü Camii ve Türbesi ile Kalem İşlerinin Mevcut Korunma Durumu Üzerine Bir Değerlendirme*

öz

Demirli (Küre-i Hadid) Köyü Camii Candaroğulları döneminden günümüze kalan, ahşap taşıyıcılı ve tavanlı, dönem özelliklerini yansıtan Anadolu'daki önemli mimari eserlerdendir. Günümüzde Karabük ili Eflani ilçesi Demirli Köyü sınırları içerisinde bulunan yapı günümüze kadar birçok onarım, ek ve müdahalelere maruz kalmıştır. En son 2012 yılında yaptırılan restorasyon çalışmalarıyla bugünkü mevcut görünümüne sahip olmuştur.

Kitabesinden 1451 tarihinde inşa edildiği anlaşılan caminin, kaynaklarda belirtildiğine göre 1891 tarihinde doğu cephe duvarına bitişik türbe yapısı eklenmiştir. 1958 sonrası müdahalelerde yapının kuzeyi kapatılarak burada kapalı bir mekân oluşturulmuş, bu alanın doğusuna ahşap bir minare eklenmiş ve harim duvarlarına kalem işleri yapılmıştır. 2012 müdahalelerinde ise yapı bütünüyle ele alınarak esaslı onarımdan geçirilmiştir.

Bu çalışmada; elde edilen bilgi, belge, yayın, arşiv kayıtları ve yerinde incelenme sonucunda kalem işlerine yönelik olarak yapının geçirdiği müdahaleler, müdahale biçimi ve sonuçları bilimsel koruma yaklaşımları çerçevesinde ele alınarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Eflani Demirli (Küre-i Hadid) Camii, Koruma, Onarım, Kalem İş, Restorasyon.

Muhammet BİLGEN

Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu
Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve
Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk
Sanatları Bölümü,
mbilgen99@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9132-3950>

İşilay KONAK

Öğr. Gör., Kastamonu Üniversitesi,
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü,
isilaykonak6@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1443-243X>

Lütfiye GÖKTAŞ KAYA

Prof. Dr., Karabük Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi,
Sanat Tarihi Bölümü,
lgoktaskaya@karabuk.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-4979-9330>

ISSN

1307 - 9700

Araştırma Makalesi

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 14, Sayı:25

Makale Gönderim

29.11.2019

Makale Kabul

24.01.2020

*Bu konu Prof. Dr. Lütfiye Göktaş Kaya tarafından T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı adına yürütülen "Karabük İli ve İlçeleri Türk ve İslam Dönemi Yüze Araştırması Projesi" kapsamında çalışılmıştır.

An Evaluation On The Current Conservation Status of Eflani (Demirli) Kure-i Hadid Village Mosque and Tomb and Their Wall Paintings*

Muhammet BİLGEN

Assist. Prof., Kastamonu University,
Fine Arts and Design Faculty,
Traditional Turkish Arts Department,
mbilgen99@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9132-3950>

İşilay KONAK

Lecturer, Kastamonu University,
Fine Arts and Design Faculty,
Traditional Turkish Arts Department,
isilaykonak6@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1443-243X>

Lütfiye GÖKTAŞ KAYA

Prof. Dr., Karabük University, Faculty
of Letters, Art History Department,
lgoktaskaya@karabuk.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-4979-9330>

ISSN

1307 - 9700

Research Article

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 14, No:25

Received

29.11.2019

Accepted

24.01.2020

ABSTRACT

Kure-i Hadid Village Mosque, which are extant from Candaroğlu Beylic times and have wooden bearing-pillars and attic are among the important architectural structures that represent the characteristics of that period. The structure, located in Demirli Village of Eflani district in Karabük province, has been exposed to several renovations, additions and interventions. The last intervention, which gave the present appearance to the structure was the restoration work done in 2012.

The sources short that in 1891 the tomb was additionally built right next to east face wall of the mosque, which was built in 1451 its inscription suggests. By the interventions after 1958, an enclosed area was built by covering the north side, a wooden minaret was built in the east side of the area and wall painting also was performed on walls. With the restoration interventions in 2012, a substantial restoration work was applied to the mosque and the tomb as a whole.

In this study; as a result of the dotained and analysed information, documents, publications, archival records and on-site examination, the interventions of the structure in relation to the wall painting, the manner of intervention and the results were evaluated within the structure of scientific restoration approaches.

Keywords: Eflani Demirli (Küre-i Hadid) Mosque, Conservation, Renovation, Wall Painting, Restoration.

*This study is practiced within the scope of "Surface Exploration Project for Turkish and Islamic Period of Karabük Province and its Counties" performed on behalf of Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism by Prof. Dr. Lütfiye Göktaş Kaya.

GİRİŞ

1927 yılına kadar Kastamonu'ya bağlı olan Demirli (Küre-i Hadid) Köyü, bugün Karabük ili Eflani ilçesine bağlıdır. Köyün içerisinde kalan bölgenin tarihi süreç içinde Kaska, Hitit, Paflagon ve Roma hâkimiyetinde kaldığı; Türklerin Anadolu'ya girmesiyle önce Anadolu Selçuklu Devleti, daha sonra Beylikler döneminde Çobanoğulları ve Candaroğulları Beyliği yönetimine girdiği, 1423-24'te Eflani ilçe merkezinin Osmanlı Devleti yönetimine geçtiği bilinmektedir.

Bir Türk beyliği olan Candaroğulları Beyliği'nin bu bölgede (Kastamonu Sinop civarı) kurulmuş olması ve 1309 yılında beylik merkezinin Eflani yapılması bu merkez ve çevre bölge açısından önemlidir (Yücel, 1988, s. 58; Göktaş Kaya ve Kaya, 2010, s. 258).

Çalışma konumuz olan Eflani Demirli Köyü Camii ve Türbesi Candaroğulları dönemine ait önemli Türk-İslam eserlerindedir. Yapılarla ilgili başlıca iki yayın daha çok tarihi, plan ve mimari özellikleri ile ilgilidir. 2 Yapının adı, tarihi ve mimari özellikleri ile ilgili ve detaylı bir arşiv çalışması sonucu oluşturulmuş kapsamlı ve güncel yayın Göktaş Kaya ve Kaya'nın 2010 tarihli yayınıdır. Söz konusu yayın, yapının geçirmiş olduğu 2012 restorasyon müdahalelerinden hemen önceki durumunu belgeler nitelikte olmasından dolayı Demirli Köyü Camii ve Türbesi ile kalem işlerinin korunma durumları irdelenirken önemli veriler sunmuştur. Camide sıva üstü, ahşap üstü ve alçı üstü olmak üzere üç farklı malzeme üzerine kalem işleri uygulanmıştır. Türbede ise yalnızca sıva üstü kalem işi örneği görülür. Bu çalışmada; Beylikler dönemi mimari örnekleri arasında önemli bir yeri olan cami ve türbe yapısal özelliklerinin yanı sıra özellikle kalem işlerinde gerçekleştirilen koruma-onarım çalışmalarıyla ele alınmış, müdahalelerin özgün ve restorasyon öncesi durumunda yarattığı değişimler değerlendirilmiş ve onarımlar sonrasında mevcut korunma durumu irdelenmiştir. Ulaşılan bilgi ve belgeler doğrultusunda camideki kalem işlerinin 1958 tarihinde var olduğu bilinmektedir (Eser, 1997). Türbede bulunan kalem işlerinde rastlanan tarih ise türbenin kalem işlerinin yapı ile çağdaş olabileceğini düşündürmektedir. Buradan hareketle çalışmada yapıların kalem işlerinin çeşitli şekilde elden geçebilecekleri göz önünde bulundurulmuş 2012 bilimsel restorasyonu öncesi kalem işi durumları özgün/dönem eki olarak kabul edilmiştir.

DEMİRLİ (KÜRE-İ HADİD) KÖYÜ CAMİİ VE TÜRBESİ'NİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Eflani ilçesinin 13 km. güneydoğusunda yer alan ve halk dilinde Küre olarak geçen Demirli Köyü; Küre, İnciğez, Ovacık ve Küpelik mahallelerinden meydana gelmekte olup Karabük iline bağlıdır. Köy ile aynı adla anılan Demirli Camii (Ek Şekil: 1) köyün kuzeyinde yer almaktadır. Cami civarında "Miskinler Mezarlığı" olarak adlandırılan mezarlık, son dönemde yapılan şadırvan, aş evi ve hamam olarak tanımlanan kalıntılar bulunmaktadır.

¹ Eflani'nin de içinde olduğu Paphlagonia bölgesinin ayrıntılı tarihi için bkz. Texier, C., (2002), Küçük Asya Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi, 3. Cilt, Ankara; Strabon, (2012), Antik Anadolu Coğrafyası. Geographika, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

² Yapıların tarihi ve mimari özellikleri ile ilgili yayınlar; Eser, E., (1997), "Küre-i Hadid Köyü'nde Candaroğlu İsmail Bey Camii", Vakıflar Dergisi, 26, 237-238, Ankara; Göktaş Kaya, L. ve Kaya Ş. (2010), "İki Ahşap Taşıyıcılı Harim Geleneği: Eflani Demirli Köyü Camii", 14. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı, s. 257-280; Konya.

Cami halk arasında “Direkli Camii”, kaynaklarda “Küre-i Hadid Camii” (Behçet, 1925, s. 69) veya “Küre-i Hadid Köyü İsmail Bey Camii” (Eser, 1997, s. 237) olarak adlandırılmaktadır. Caminin adı, 1530 tarihli arşiv belgesinde “Cami-i Küre-i Hadid” olarak geçmektedir (Göktaş Kaya ve Kaya, 2010, s. 259)³.

Caminin, kuzey cephe ekseninde, harime girişi sağlayan kapı açıklığı üzerinde yer alan ve 0.48 x 0.70 m. boyutlarında, nesih yazı ile yazılmış üç satırlık mermer kitabesine göre 4 H. 855 /M. 1451 tarihinde 5 Candaroğlu İsmail Bey tarafından inşa ettirildiği⁶ (Eser, 1997, s. 237; Göktaş Kaya ve Kaya, 2010, s. 260-261) öğrenilmektedir (Ek Şekil: 2). H. 861/1456 M. tarihinde İsmail Bey’in ölümünden önce vakfiyesini düzenlediği, hükümdarlığından ayrılmadan önce 1461 yılında annesi tarafından vakfiyeye ilaveler yapıldığı ve bu vakfiyede Küre-i Hadid köyünde bir camisi bulunduğu yazılı olduğu bilinmektedir (Uzunçarşılı, 1988, s. 138-139). Yapının mimarı hakkında bilgi bulunmamaktadır.

Demirli Köyü Camii, Orta Asya ve Türkistan geleneğini Anadolu’da yaşatan, kökeni süslü ahşap çadır direklerine dayanan ve ilk örneklerini Selçuklu döneminde gördüğümüz “ahşap tavanlı ve ahşap direkli” camilerin önemli örneklerinden biridir. Bu tip yapıların yapımı Beylikler döneminde de yaygın olarak devam etmiştir (Öney, 1989, s. 11-35). Kuzey güney doğrultusunda dikdörtgen planlı yapı (Ek Şekil: 3-4) dıştan 16.62 x 12.65 m. ölçülerinde⁷ ve oluklu kiremit döşeli kırma çatı ile örtülmüştür. Yapıda örgü malzemesi olarak beden duvarlarında moloz taş, örtü sisteminde, döşemelerde, minber, mahfil ve vaaz kürsüsünde ahşap, mihrapta ise alçı malzeme kullanılmıştır.

Harim ve son cemaat yeri olmak üzere iki bölümden oluşan yapının kuzeyinde 10.60x2.96 m. boyutlarında son cemaat yeri yer alır. 3 m. derinliğindeki son cemaat yeri mevcut hali ile doğu-batı yönlerden duvarlarla, kuzey yönde ise ahşap konstrüksiyonlu camekânla kapatılmış olup üç bölümlüdür. Bu bölüme iki kanatlı sade ahşap kapı ile girilir (Ek Şekil: 5). Son cemaat yerinin cephe seviyesi daha düşük kotta ve kuzeye eğimli, içten ahşap tavan dıştan kiremit çatılıdır. Kuzeybatı köşede son cemaat yeri duvarına bitişik minare yer alır. Kare kaideli, silindirik gövdeli ahşap minareye çıkışı bu alandan ahşap merdivenle sağlanır (Ek Şekil: 5).

Ahşaptan sade bir biçimde yapılmış olan ve özgün olduğunu düşündüğümüz harim giriş kapısının içinde yer aldığı taçkapı nişinin kavsara bölümünde beş sıra

³ Hicri 937/Miladi 1530 Yılı Muhasebe-i Vilayet-i Anadolu Defteri, Cilt II, No. 438, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.

⁴ Cami kitabe metni ve transkripsiyonu:

بنی هذا المسجد المبارك السلطان المعظم اسماعيل بن
ابراهيم بن اسفنديار خان ابد الله دولته و افاض الى سخاء العفو
و المغفرة بروح علي ابنه و جده في سنة تاريخ خمس و خمسين ثمانمائة

Manası: Bu mübarek mescidi büyük sultan İsfendiyar Han Oğlu İbrahim Oğlu İsmail bina etti. Allah onun devletini ebedi kılsın, af ve mağfiretiyle şereflendirsin, babasına ve dedesine rahmet etsin. Tarih: Sekizyü-zelli beş senesi (Eser, 1997, s. 237).

⁵ A.Gökoğlu kitabında Camii inşa tarihini H. 755/ M. 1354 olarak vermekte ve Camiinin İsmail Bey döneminden yüzyıl kadar önce yapıldığı ancak İsmail Bey zamanında tamir edildiği ve bundan dolayı da “İsmail Bey Camii” ismiyle anılmış olduğu düşüncesini aktarmıştır. (Gökoğlu, 1925, s. 69). Ancak Camii kitabesi bu düşüncüyü geçersiz kılmaktadır.

⁶ İsmail Bey Camii masraflarını karşılamak için Çiftçi’nin Kastamonu Sancağı Vakıf Tahrir defterlerinden aktardığı üzere “aynı köyde bir hamam, sekiz dükkân, Kozcuğaz Köyünde Külahi Hacı çiftliği adında beş haneli bir çiftlik ve bir değirmen, Karapınar’da altı haneli bir çiftlik, Eflani’nin Başışdır Köyünde onbir haneli iki çiftlik ve Karlı Köyünde yedi haneli bir çiftliğin gelirlerini vakfettiği” bildirilmektedir (Çiftçi, 2018, s. 24).

⁷ Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü, Küre-i Hadid Camii’nin 2011-2012 yılı Rölöve, Restitüsyon, Restorasyon Raporu, s.2

mukarnas dizisi vardır (Ek Şekil: 6). Yapının 10.60x15.57 m. boyutlarındaki harimi çokgen gövdeli iki ahşap taşıyıcı ile iki sahına ayrılmıştır (Ek Şekil: 7). Mihraba dikey uzanan ana kirişten ve duvarlardan dört yönlü çıkılan bindirmelerle üstte doğru iki bölümden oluşan tavan, kirişlemesi üstten tavan tekniğindedir ve mihraba yatay uzanan yan kirişler üzerine oturtulmuştur. Harim mekânının kuzeyinde, doğu-batı yönünde uzanan orta yerinden harime (güneye) doğru çıkıntı yaparak kuzey ana taşıyıcıya bağlanan kadınlar mahfili yer alır (Ek Şekil: 8). Giriş açıklığına göre batı tarafta bulunan merdivenle kadınlar mahfiline ulaşılır. Ahşap taşıyıcı ve döşemeli mahfilin altında doğuda beş ve batıda üç adet zikir hücresi bulunur (Ek Şekil: 9).

Harim, güney duvarında üst sırada, mihrabın iki yanında birer, doğu ve batı duvarlarda üst sırada ikişer, batı ve doğu duvarda alt sırada, duvarların orta bölümlerinde daha büyük boyutlu birer tane olmak üzere toplam sekiz pencere ile aydınlatılır. Doğru duvardaki alt sıra penceresi aynı zamanda yan taraftaki türbeye açılır. Dikdörtgen biçimli pencereler ahşap doğramalıdır. Güney duvar ortasında alçıdan kalıplama tekniğinde (Eskici, 2001, s. 223) yapılmış, bezemesiyle dikkati çeken mihrap, mihrabın batısında; taht (köşk) aynalıkları ve giriş kitâbeliği kalem işleri ile süslü ahşap minber ve mihrabın doğusunda yine ahşaptan yapılmış kürsü yer alır (Ek Şekil: 10).

Demirli Köyü Camii'nin doğu cephesine bitişik inşa edilen, 5.39x5.50 m. boyutlarında kareye yakın planlı türbenin (Ek Şekil: 1) yapılış tarihi ve yaptıranı belli değildir. Türbenin yapım ya da onarım kitabesi bulunmamaktadır. Ancak bazı veri ve bilgilerden yola çıkarak türbenin tarihi hakkında önerilerde bulunulabilir. Türbenin, caminin doğu cephe duvarı orta yerine denk gelecek şekilde alt orta pencerenin hemen önüne inşa edilmiş olması, türbenin çatısının caminin üst pencereleri seviyesini aşması, mimari açıdan iki yapı arasındaki bu organik bütünlük kopukluğu türbenin camiye daha sonradan eklendiğini göstermektedir. Köy halkı tarafından türbede medfun bulunan kişilerin "Halveti Tarikatı'na mensup Şeyh Mahmut Efendi ve eşi" olduğuna inanılmaktadır. Şeyh Mahmut Efendi'nin doğum ve ölüm tarihleri net olarak bilinmemekle birlikte 1580 yıllarında öldüğü ve caminin yanına gömüldüğü, 1891 yılında Kastamonu Valisi Abdurrahman Paşa zamanında cami onarılırken mezarın kapatılarak türbe inşa edildiği düşünülmektedir (Göktaş Kaya ve Kaya, 2010, s. 266-267).

Türbede beden duvarlarında moloz taş, örtü sisteminde ve döşemelerde ahşap malzeme kullanılmıştır. Beden duvarları dolgu duvar tekniğinde inşa edilmiş olup mekân "kirişlemesi alttan kaplamalı" (Eser, 1997, s. 240) ahşap tavan ile örtülüdür. Türbeye kuzeyden açılan ahşap dikdörtgen bir kapıdan girilmektedir (Ek Şekil: 1). Kapı açıklığının batısında bir, doğu duvarında tavana yakın seviyede iki, güney duvarında bir mazgal pencere yer alır. Türbe caminin doğu duvarına bitişik inşa edildiğinden caminin doğu duvarı aynı zamanda türbenin batı duvarıdır ve bu duvarda yer alan, aslında camiye ait olan pencere türbeye açılmaktadır. Bu durum türbenin camiye sonradan eklendiğini gösteren kanıtlardan biridir. Pencereler dikdörtgen biçimli ve ahşap şebekelidir. Türbede farklı büyüklükte iki ahşap sanduka bulunmaktadır⁸ (Göktaş Kaya ve Kaya, 2010, s. 261-264). Türbenin duvarlarında sıva üstü

⁸ Yetkin ve Öney yayınlarında "Demirli (Küre-i Hadid) Köyü- Adil Bey Türbesinden" bahsedilmektedir. Ancak Adil Bey Türbesi Kastamonu ili Terzi Köyünde bulunmakta, Demirli Köyünde ise Adil Bey Türbesi bulunmamaktadır. Bu durum yazım yanlış ya da bilgi eksikliği olarak değerlendirilebilir. Ayrıca söz konusu yayınlarda "Demirli (Küre-i Hadid) Köyü Adil Bey Türbesinde" yer aldığı ve kıymetli çiniler ile kaplı olduğu belirtilen sandukaya (Öney, 1989, s. 41; Öney, 1976, s. 61; Yetkin, 1986, s. 144) ilgili yapılara yapılan yerinde inceleme sırasında rastlanmamıştır.

kalem işleri görülmektedir (Ek Şekil: 40-41).

Kalem işleri camide; harim mekânının duvarlarında, ahşap taşıyıcı sütunlarında, minberde ve mihrapta görülür. Ahşap tavanın bazı yüzeylerinde mavi ve kiremit kırmızısı boyalı bölümlere de rastlanmaktadır. Bu kalem işleri uygulandıkları yüzeye göre gruplanacak olursa; harim duvarlarında kuru sıva üstü kalem işleri, minber, ahşap taşıyıcılar ve kadınlar mahfilinin kuzey taşıyıcıya bağlanan çıkıntı bölümünün alınlığında ahşap üstü kalem işleri, alçıdan kalıplama tekniği ile oluşturulmuş mihrapta ise niş kısmında alçı üstü kalem işleri mevcuttur.

Mihrabın beş kenarlı niş kısmına mavi ve kahverengi renklere düz kuşaklar (bordürler) ve sarmal kıvrımlardan oluşan kalem işleri yapılmıştır. Ayrıca kavsaranın hemen altından niş göbeğine doğru sarkan bir hilal motifi işlenmiştir. Kavsarada zemin beyaz, nişlerin araları üç şerit halinde kahverengi boya ile boyanmıştır. Köşelikteki alçı kabartma geometrik motiflerin zemini ve alınlık yazısının zemini beyaz bırakılıp yer yer sarıya boyanmış, geometrik motiflerin arasında kalan kabartma altı kollu yıldız motifleri ve alınlık yazısı kahverengi ile yapılmıştır. Nişi ve köşeliği üst ve yanlardan çevreleyen kuşaktaki lale ve karanfil motiflerinin zemini beyaz bırakılmış, motifler ise yer yer kahverengi ile renklendirilmiştir. Nişi kuşatan çerçeve zemini ve rumi kompozisyonu, tamamıyla sarı renge boyanmış ve kahverengi düz çizgi ile üç kuşağa ayrılmıştır. Kuşaktaki lale, karanfil, penç motifleri kırmızı kahverengindedir. En dışta nişi kuşatan kenar kuşağı mavi renge boyanmıştır. Tepelik kısmındaki rumi kompozisyonunun zemini beyaz, rumiler ise yeşil ve siyahtır (Ek Şekil: 11-12).

Ahşap minberin giriş kitabeliğinde, köşk (taht) yan panolarında ahşap üstü kalem işi örneklerine rastlanır (Ek Şekil: 13-14-15). Giriş kitabeliğinde iki yanda hilal ve yıldız motifi ile ortadaki bitkisel motifler koyu mavi zemin rengi üstüne işlenmiştir (Ek Şekil: 15-16-17). Bu kitabeliğin altındaki köşeliklerde kırmızı zemin üstüne koyu mavi noktalar yapılmıştır. Kitabeliğin üstündeki taç kısmında, köşk yan panolarında ve köşeliklerinde ise farklı tonda mavi renk kullanılarak yapılmış bitkisel kalem işleri bulunmaktadır. Bunlar; batı duvarında minberin üst kısmına denk gelen alana yapılmış yarı üsluplaştırılmış gül motifleri ile benzerlik göstermektedir (Ek Şekil: 30-32-33). Köşk yan panolarında ki gül motifi ile oluşturulmuş kalem işi kompozisyonuna büyük oranda benzerlik gösteren diğer kalem işi örneği ise türbenin doğu duvarında 2012 restorasyonu öncesi fotoğraflarda görülmektedir (Ek Şekil: 14-38-39).

Harim mekânında, tavanı taşıyan iki ahşap taşıyıcı üstünde; işçilik kalitesi yüksek olmayan basit bitkisel motiflerden oluşmuş kalem işleri görülmektedir (Ek Şekil: 18-19-20). Mihrap önündeki ahşap taşıyıcının orta kısmında sütunu bilezik gibi saran, mavi noktalardan oluşmuş ve iki eğri çizgi arasındaki kalem işleri, bütün sütunu kaplayan, kıvrım dal ve yapraklardan oluşturulmuş bitkisel kalem işlerini ikiye bölmektedir. Taşıyıcıların tavanla birleştiği alanlar mavi renkli zemin üstüne beyaz, siyah ve kırmızı renkli noktalarla rumi tepelik biçiminde kalem işleri ile süslüdür (Ek Şekil: 20). Kadınlar mahfilinin mekâna taşıyan orta bölümünde korkulukların alt kısımlarındaki alınlıklarda da mavi noktalarla kalem işleri yapılmıştır.

Harimin doğu, batı ve güney duvarlarında sıva üstü kalem işleri mevcuttur. Güney duvarında mihrabın batısında ve doğusunda "la ilahe illallah" yazısı, yazı alanının boşluklarına yerleştirilmiş serbest fırça tekniğindeki bitkisel bezemeler, yazıyı ve

yazı boşluklarındaki bezemeleri çevreleyen fileto (cetvel) çizgileri bulunur. Yazıyı çevreleyen fileto çizgisinin üstünde buket şeklinde bitkisel bezeme, fileto ile çevrelenmiş bu yazı alanının altında ise hayat ağacı⁹ motifi şekilde bir süsleme yer alır (Ek Şekil: 22-24). Mihrap panosunun üst iki yanında “Allah ve Muhammed” lafzı yazılı madalyon biçiminde kalem işleri vardır (Ek Şekil: 22). Doğu duvarı alt sırada bulunan ve türbeye açılan pencere açıklığının kenarlarında ve üst sıradaki iki pencerenin kenarlarında fileto çizgileri ile sınırlandırılmamış kuşak halinde kalem işleri bulunur (Ek Şekil: 27). Üst sıradaki iki pencerenin arasında kalan alanda “yâ hu” yazısı, bu yazıyı çevreleyen madalyon biçiminde kalem işleri ve kalem işlerinin üstünde yarı üsluplaştırılmış gül motiflerinden oluşan bitkisel bezeme mevcuttur (Ek Şekil: 29). Yarı üsluplaştırılmış gül motiflerinden oluşan bu bitkisel bezeme güneydoğu duvar köşesinde üst bölümde de görülür. Doğu duvarı orta hizasında “Çihâr-ı yâr-ı güzîn” (dört halife) ve İslam peygamberinin torunlarının (Hasan, Hüseyin) isimlerinin yazıldığı yazılardan üç tanesi madalyon biçiminde kalem işleri ile süslenmiştir. Bu yazılar güneyden kuzeye doğru sırası ile “Ebubekir, Ömer, Osman” şeklindedir¹⁰. Yazıları yazan kişinin hat sanatı ve Arapça yazım konusunda uzman olmadığından olsa gerek yazılar da yanlışlık vardır. Batı duvarında alt sıradaki bir (Ek Şekil: 35) ve üst sıradaki iki pencere kenarlarında fileto çizgileri olmaksızın bordür şeklinde kalem işleri, orta hizada “Çihâr-ı yâr-ı güzîn ve Hasan Hüseyin” yazılarından güneyden kuzeye doğru sırası ile “Hasan, Ya Ali, Hüseyin” yazıları ve bu yazıların madalyon biçiminde etrafını çevreleyen kalem işleri görülür (Ek Şekil: 31). Üst sıradaki iki pencere açıklığının ortasına denk gelen alanda “maşallah” yazısı ve madalyon biçimde yapılmış kalem işleri, duvarın güney kenarı üst yüzeyinde yarı üsluplaştırılmış gül motiflerinden oluşan ve ahşap minberdeki bitkisel bezemelerle benzerlik gösteren süsleme kompozisyonu yer alır (Ek Şekil: 33).

Caminin harim duvarlarındaki kalem işleri genel olarak değerlendirildiğinde; doğu ve batı duvarları alt sıradaki karşılıklı pencerelerin kalem işleri kompozisyon olarak büyük oranda benzeşirken, her iki duvarın üst sıradaki dört adet pencere kenarlarındaki kalem işleri de birbirleri ile benzer kompozisyon özelliği göstermektedir. Çihâr-ı yâr-ı güzîn yazılarını çevreleyen kalem işleri birbirleri ile benzer kompozisyon özelliği gösterirken, doğu duvarındaki “ya hu” yazısını ve batı duvarındaki “maşallah” yazısını çevreleyen kalem işleri de birbirleri ile benzerdir. Doğu duvarının güney üst alanındaki bezeme ile batı duvarının güney üst alanındaki bezeme kompozisyon olarak da benzerlik gösterir. Güney duvarındaki “Allah ve Muhammed” lafzı yazılı alanların madalyon biçimindeki süslemeleri birbirleri ile büyük oranda benzerken mihrabın batı ve doğusunda yer alan “kelime-i tevhid” yazılarının çevresindeki süslemeler de birbirleri ile yakındır. Benzer yüzey ve alanlardaki kalem işleri birbirleri ile benzer bir görüntü sergilemelerine rağmen serbest fırça tekniği ile

⁹ Eski Türk inancına dayanan hayat ağacı motif farklı malzemelerdeki birçok eser üzerinde karşımıza çıkmaktadır. Simgesel anlam taşıyan bu motif Türk sanatında erken dönemlerden günümüze kadar kullanılmıştır. Mezar taşları ve dini içerikli eşyalarda ve yapılarda da karşımıza çıkan motifin bu yapıdaki kullanımı da hayat ağacı ile ilgili simgesel bir anlam taşıyor olmalıdır. Hayat ağacı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Öney 1968a, 1968b; Üçer, 2019.

¹⁰ Çihâr-ı yâr-ı güzîn yazıları olarak bilinen dört halifenin isimleri (Ebubekir, Ömer, Osman, Ali) ve İslam Peygamberi'nin torunlarının (Hasan, Hüseyin) isimleri camilerde teamül gereği halifelik sıralarına göre, sırası ile; Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan, Hüseyin şeklinde yazılır. Yan yana yazılacaksa sağdan sola doğru bu sıralama takip edilir. Yan yana yazılmayacaksa ya mihrabın sağından başlanarak ya da batı duvarından başlanarak kuzeye doğru, batı duvarına Ebubekir, doğu duvarına Ömer, tekrar batı duvarına Osman, doğu duvarına Ali, batı duvarına Hasan, doğu duvarına Hüseyin isimleri yazılır. Böylece batı duvarında güneyden kuzeye doğru Ebubekir, Osman, Hasan isimleri; doğu duvarında ise kuzeyden güneye doğru Ömer, Ali, Hüseyin isimleri yer alır (Bilgen, Yetiş, Konak ve Eroğlu, 2019, s. 529). Bu sıralamaya Demirli Köyü Camii'nde uyulmamıştır. Bu durum kalem işlerini yapan kalemkârın bu bilgiye vakıf olmadığı şeklinde değerlendirilebilir.

yapılmış olmaları ve simetri kuralına uygun bezeme programına sahip olmamaları nedeniyle tam bir simetri ve desen uyumu söz konusu değildir. Kobalt mavi, yeşil, kırmızı, açık mavi, oksit sarı kalem işlerinde kullanılan temel renklerdir.

Türbe duvarlarındaki sıva üstü kalem işlerine gelince; batı duvarında, harime açılan pencerenin güney tarafında tavandan sarkıtılmış gibi resmedilmiş iki şamdan arasında "la ilahe illallah" yazısı yer almaktadır. Bu yazı basit bitkisel motif ve sarmal dallarla çevrelenmiştir. Güney ve doğu duvarlarında ise etrafı basit bitkisel motif ve sarmal dallarla çevrelenmiş madalyon biçiminde Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan, Hüseyin yazıları ve bu yazıların aralarında hayat ağacı motifine benzer kalem işleri mevcuttur (Ek Şekil: 40). Türbeye giriş kapısının doğu yan duvarında ve güneydoğudaki mazgal pencere altına denk gelen yüzeyde resmedilen hayat ağacı olarak değerlendirilebilecek motif diğerlerinden farklı olarak dalları sol tarafa yatık bir biçimde resmedilmiştir. Simgesel bir anlamının olabileceği düşünülen, sol tarafa eğik hayat ağacı motiflerinin yanı sıra kuzey duvarında kapı ile pencere arasında kalan duvar yüzeyinde ve doğu duvarının kuzeye yakın yüzeyinde bitkisel bezeme yer almaktadır (Ek Şekil: 41). Türbenin kalem işleri caminin sıva üstü kalem işleri ile aynı üslubu göstermektedir.

DEMİRLİ KÖYÜ CAMİİ VE TÜRBELERİNDE BELİRLENEN DEĞİŞİMLER

Demirli Köyü Camii ve Türbesi'nin geçirdiği değişikliklere ilişkin bilgiler gerek arşiv kayıtlarında gerekse yazılı kaynaklarda oldukça sınırlıdır. Camideki değişime ilişkin ilk bilgi özgün yapıda olmadığı belirtilen ancak Şeyh Mahmut Efendi Dergâhı'nın kuruluşu aşamasında gerçekleştiği düşünülen zikir hücrelerinin camiye eklenmesi (Eser, 1997, s. 238) olmalıdır. Caminin geçirdiği ikinci müdahale H.1307/M.1889 tarihinde Kastamonu Valisi Abdurrahman Paşa zamanındadır (Gökoğlu, 1952, s. 226). Bu dönemde camini yanına türbenin inşa edildiği belirtilmektedir (Göktaş Kaya ve Kaya, 2010, s. 266-267).

Anarımlara ilişkin daha sonraki bilgi ise Eser (1997, s. 238)'in köy halkı ile yapılan görüşmeler sonucu aktardığı 1958 yılı müdahalesidir. Bu müdahalede, yapının kuzeyinin kapatılmış olduğu, batıya ahşap bir minare eklendiği, harim duvarlarına kalem işi süslemeler yapıldığı aktarılmaktadır. Göktaş Kaya ve Kaya (2010, s. 261-262) ise yapının yapıldığı dönem, bölge ve ahşap taşıyıcılığı ve tavanlı cami geleneği dikkate alındığında ahşap bir minarenin özgününde var olabileceğini ancak özgününde bu şekliyle var olup olmadığının tartışılabilir olduğunu belirtmektedir.

K.V.B.M. kayıtları ve Karabük Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu kayıtları incelendiğinde; Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 07.05.2004 tarih ve 91-38 sayılı kararı ile cami ve bitişiğindeki türbe tescil edildiği, Karabük Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 19.03.2008 tarih ve 814 sayılı kararı ile rölöve çizimleri, restitüsyon ve restorasyon projelerinin onaylandığı görülmektedir. Sonrasında cami ve türbe 2011-2012 yıllarında esaslı onarım geçirmiştir.11 Yapılan bu onarım, kalem işlerine ve mihrap süslemelerine yapılan müdahaleleri ayrı tutarsak, tescil sonrası bilimsel ilk restorasyon çalışması olarak

¹¹Yapıya ilişkin K.V.B.M. kayıtlarında başka bir bilgiye ulaşılamamışken Susoy yayınında kaynak göstermesizin caminin 2013 yılında bir onarım geçirdiğini bildirmektedir (Susoy, 2018, s. 113). Fakat Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü kayıtlarından anlaşıldığı kadarı ile yapının restorasyonuna 2011 yılında başlandığı ve 2012 yılında restorasyonun tamamlandığı, bu tarihten sonra da yapıya herhangi bir müdahalenin yapılmadığı anlaşılmaktadır. Susoy'un yayınında belirttiği bu bilginin dikkatten kaçan bir tarihlendirme hatası olduğunu düşünmekteyiz.

değerlendirilebilir.

Caminin mevcut durumu incelenip eski fotoğraflarla karşılaştırıldığında ve restorasyon projeleri incelendiğinde; örtü sisteminin onarıldığı, cephelerin derz dolgularının sağlamlaştırıldığı, harim giriş kapısı nişinin dışarıdan da algılanabilmesini sağlayan son cemaat yeri kuzey duvarının camekanla yeniden ele alındığı, son cemaat yerinin sac çatısının kiremit örtüyle düzenlendiği ve harim kapısı nişini örtmeyecek şekilde yukarı alındığı görülmektedir. Son cemaat yerinin metal kapısı (Ek Şekil: 42) ahşap kapı ile değiştirilmiş, harim kapısının yağlı boyları (Ek Şekil: 43) temizlenerek ahşap görünümü geri kazandırılmıştır. Harim bölümü duvarlarının sıvaları yenilenmiş ve sıva üstü kalem işleri yeniden yapılmış, pencere çerçeveleri yenilenmiştir. Alçıdan kalıba döküm tekniği ile yapılmış mihrabın köşelik ve çerçeve alanlarındaki motiflerin tahrip olan kısımları onarılmış, mihrap nişindeki kalem işleri tamamlanmış, minber kalem işlerinin renkleri canlandırılmaya çalışılmış, yağlıboya kalıntıları temizlenmiştir.

DEMİRLİ KÖYÜ CAMİİ VE TÜRBESİ KALEM İŞLERİNDEKİ MÜDAHALELER

Alçıdan kalıplama tekniği ile yapılmış mihrap kalem işlerine ilk müdahale Göktaş Kaya ve Kaya'nın (2010, s. 267-268) bahsettiği 1891 tarihli müdahaledir. Bu müdahalede mihrap alınlık yazısının eklendiği belirtilmektedir. Yapıda 2012 yılında gerçekleştirilen restorasyon çalışmalarında; alçı mihraptaki malzeme ve boya kayıplarının onarıldığı, tabloların asıldığı çivi izlerinin alçı dolgularla giderildiği, diğer kısımlarının büyük ölçüde elden geçirilerek boyası yıpranmış bölümlerin yeniden boyanıp yenilediği anlaşılmıştır (Ek Şekil: 11-12). Mihrabın köşelik ve çerçevesi ile niş içindeki özgün kalem işlerinde ve bu kalem işlerinin onarımı sırasında ne tür bir boya kullanıldığı ile ilgili kayıtlara ulaşılamamıştır. Fakat yerinde yapılan gözlem ve incelemelere dayalı olarak mevcut boyaların plastik boya olduğu söylenebilir.

Ahşap minberin bitkisel motiflerden oluşan ve kahverengi, yeşil, mavi, beyaz renklerin kullanıldığı renkli kalem işlerinin -eski fotoğraflarla kıyaslandığında- büyük ölçüde onarım görmüş olduğu anlaşılmaktadır. Köşk direkleri ve korkuluklardaki mavi renkli yağlıboya olduğu düşünülen boyalar (Ek Şekil: 16) temizlenmiş ve ahşap görünümü geri kazandırılmıştır (Ek Şekil: 13-14-15-17). Kalem işlerine yapılan müdahalelerde bezemeli alanların zemin renklerinin üzerinden geçilip yeniden boyanarak renkler canlandırılma yoluna gidilmiş, bu işlem yapılırken motiflerin üzerine boya taşmaları oluşmuş, ince işçilik gerektiren motif aralarından gözükken küçük zeminler boyanmadan bırakılmış, motifler üzerinden geçilerek yeniden boyanmıştır. Bu durum mevcudun yenilenerek özgünün değiştirilmesi olduğu kadar, işçilik ve uygulama hatalarını gösteren özensiz bir çalışmayı da ortaya koymaktadır (Ek Şekil: 16-17).

Harim tavanını taşıyan ahşap taşıyıcılar üstündeki kalem işlerine 2012 restorasyonunda müdahale edilmediği anlaşılmaktadır. Ancak bugün alt kısımlarındaki bezemelerin yıprandığı ve yer yer silinip yok olduğu görülmüştür. Bozulmanın yoğun olduğu bu alanlar temasa açık alanlardır (Ek Şekil: 18-19).

Harim duvarlarındaki pencere kenarlarında, hat yazılarının etrafında, bordür, madalyon, hayat ağacı motifi ve yarı üsluplaştırılmış gül motifleri kullanılarak yapılmış olan kalem işlerinin 2012 yıllarında yapılan restorasyon çalışmasında yenilediği anlaşılmaktadır. Yeşil, kırmızı ve mavinin kullanıldığı bitkisel motiflerden oluşan

bu kompozisyonlar, arşiv fotoğraflarına göre, önceki haline büyük oranda benzerlik göstermesine rağmen, uygulandıkları alanlar ve boyutlar bakımından farklıdır (Ek Şekil: 21-22, 23-24, 25-26, 28-29, 32-33, 34-35). Güney duvarındaki “Allah” lafzı yazılı madalyon süsleme, pencere açıklığına daha yakın ve büyük boyutta iken 2011-2012 restorasyonunda batıya doğru kaydırılıp daha küçük boyutta yeniden yapılmıştır (Ek Şekil: 21-22).

Güney duvarında mihrabın batısı ve doğusundaki “lailaheillallah Muhammedun resulullah” yazıları, bu yazılar etrafındaki süslemeler 2011-2012 restorasyonu öncesi fotoğraflardaki süslemelerden farklıdır (Ek Şekil: 23-24). Mihrabın batı kenarındaki fleto çizgileri ile çerçeve içine alınmış “lailaheillallah Muhammedun resulullah” yazısının hemen altında “Haraczade Şeyh Ahmed” adlı bir imza (Göktaş Kaya ve Kaya, 2010, s. 263) eski fotoğraflarda net olarak görülmekte iken mevcut kalem işlerinde böyle bir imzaya rastlanmamıştır (Ek Şekil: 25-26). Doğu duvarındaki “Ya Hu” yazısı ve bu yazının etrafındaki süslemeler de özgün süslemelerden farklıdır (Ek Şekil: 28-29). Güneybatı duvarın üst kenarındaki yarı üsluplaştırılmış gül motifli bezeme 2012 restorasyonunda olduğundan çok farklı yenilenmiş (Ek Şekil: 32-33), alt sıradaki pencere etrafında yer alan kalem işleri renk, motif, kompozisyon açısından değiştirilmiştir. Kıvrım dal üzerindeki penç ve basit yaprak motiflerinden oluşan kompozisyona ekleme yapılarak aralara 2012 öncesinde olmayan motifler eklenmiştir. (Ek Şekil: 34-35). Bu tür değişiklikler hemen hemen bütün alanlardaki kalem işlerinde görülmektedir. Kullanılan renkler özgün kalem işleri fotoğraflarında görülen renklerinden daha koyudur. Bunun sebebi araştırıldığında; sıva üstü kalem işlerinin eksik kısımlarının tamamlanmasında ve yok olan/kaybedilen boyalı kısımlarının rötuş veya tamamlama yaklaşımı ile onarılması yoluna gidilmediği, aksine kalem işlerinin tümüyle yenilenmesinin (yeni baştan yapılmasının) tercih edildiği anlaşılmaktadır. Kalem işlerinin eski fotoğrafları incelenip mevcut durumları ile yapılan karşılaştırmada; kalem işlerinin kompozisyonları ve motif biçimlerinin bozulmalarından yola çıkarak, sıvanın yenilenmesi nedeniyle belki de özgün bezemenin kopyasının alınarak applike edilmek istendiği, ancak gerek renk seçimindeki değişiklik gerekse konumları ve bezeme özellikleriyle tamamıyla uygulamayı gerçekleştiren çalışanın becerisine bırakılan bir yenileme uygulamasına dönüştüğü söylenebilir.

Türbe duvarlarındaki kalem işlerinin eski fotoğrafları incelendiğinde ufak bir detay dikkat çekmektedir. Doğu duvarının kuzey kenarında tarih ibaresi olduğunu düşündüğümüz bir yazı görülmektedir (Ek Şekil: 38-39). Badana ile bir bölümü kapatılan yazı okunabildiği kadarı ile H. 307 (1889-90 M.) tarihi yazmaktadır. Bu tarih türbenin yapıldığı tarih ile denk düştüğünden kalem işlerinin özgün olduğunu düşündürmektedir. Eğer bu tarih kalem işlerinin yapıldığı tarihe ait ise içinde bulunduğumuz 2019 yılına göre kalem işleri yaklaşık 134 yıl önce yapılmış olabilir. Elbette ki 2012 restorasyonundan önce kalem işlerine hiç müdahale edilmediği gibi bir bilgiye sahip değiliz. Eski fotoğraflar incelendiğinde çok net olmasa da kalem işlerinin etrafındaki ton farkından badanaların yenilediği görülebilmektedir. Bu yenilemelerde kalem işlerinin boyları da yenilenmiş olabilir. Fakat fotoğraflarda, tarih ibaresinin korunduğu görülmektedir. Oysa 2012 restorasyonu sonrası kalem işlerinde bu tarih yazısına rastlanmamaktadır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Demirli Köyü Camii Candaroğulları dönemine ait 568 yıllık önemli bir Türk-İslam eseridir. Türbe ise H. 1307/M.1889 tarihinde Kastamonu Valisi Abdurrahman Paşa zamanında (Gökoğlu, 1952, s. 226) yapılmış ve kalem işlerinin de aynı dönemde yapıldığı düşünülen bir dönem ekidir. Cami kalem işlerindeki müdahaleler değerlendirildiğinde, uygulamalarda 2012 restorasyonu öncesi bezemenin korunmasının dikkate alınmadığı anlaşılmaktadır. Bu uygulamalarda;

Caminin ahşap taşıyıcıları üstündeki kalem işlerine müdahale edilmediği, ancak 2012 yılı restorasyon çalışmalarında diğer tüm kalem işlerinin büyük oranda yenilendiği; kalem işlerinin 2012 öncesi durumlarının korunmadığı, motif ve kompozisyonların 2012 restorasyonundan önceki mevcut kalem işlerine bağlı kalınmadan yeniden çizildiği, kompozisyonların ve motif anatomilerinin değiştiği, bunun sonucu olarak ta 2012 restorasyonundan önceki kalem işlerinden farklı kalem işlerinin ortaya çıktığı anlaşılmıştır. Mevcut kalem işleri restorasyon öncesi fotoğraflarıyla karşılaştırıldığında; kalem işlerinin yerlerinin ve boyutlarının da değiştirildiği, önceki fotoğraflarda belirlenen bazı kalem işi kompozisyonlarının ise hiçbir alanda uygulanmadığı belirlenmiştir (Ek Şekil: 30).

Yenilemeyle oluşturulan kalem işlerinde kullanılan renklerin, özgün kalem işlerinde kullanılan renklerden farklı ve daha koyu tonda olduğu tespit edilmiştir. Mihrap batı kenarındaki "Lailaheillallah Muhammedun Resulullah" yazısının hemen altındaki "Haracade Şeyh Ahmed" imzası gibi önemli detaylar mevcut kalem işlerinde görülmemektedir. Hat yazılarının restorasyon sürecinde harf anatomileri değiştirilmiş ve kompozisyonları bozulmuştur.

Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü arşivindeki kayıtlarda kalem işlerinin restorasyon aşamalarına yönelik herhangi bir görsel belge ve yazılı kayda ulaşılamamış olmasına rağmen; yetkililer ile yapılan görüşmelerde, çimento katkılı harçlı türbe iç duvar yüzeylerinin, restorasyon çalışmalarında sıvalardan arındırılması ve kireç bağlayıcılı sıvalarla yenilenmesi yoluna gidildiği bilgisi alınmıştır. Yapılan bu işlem, her ne kadar özgün örgü ve malzemelere zarar veren çimentolu harçların temizlenmesi açısından uygun olarak değerlendirilse de yapıya 1958 sonrasında eklenmiş veya elden geçirilmiş çimento katkılı sıvalar üstüne yapılmış kalem işlerinden oluşan dönem eklerinin -bazı bölümlerinin yerleri ve boyutları değiştirilerek ve önceki kalem işlerinden farklı bir görünüme kavuşturulmasıyla- yitirilmesine neden olmuştur. Restorasyon ile yapı mimari açıdan özgün haline getirilmiş ve gelecek kuşaklara aktarımı sağlanmışken, kalem işlerine aynı koruma mantığı ile yaklaşılmamış, özgün/dönem eki olan kalem işleri değiştirilmesi ve bazı bölümlerin yok edilmesi gelecek kuşaklara yanlış bilgi aktarımı yapılmasına neden olmuştur.

Minberin tepelik, aynalık, kemer köşeliği, köşk kemer köşeliği, köşk korkuluğu ve geçit (dolap) kemer köşeliğinde görülen ahşap üstü kalem işlerinin sıva üstü kalem işleri ile (özellikle türbenin eski fotoğraflarda görülen sıva üstü kalem işleri ile) benzer özelliklere sahip olması eş zamanlı yapıldıklarını düşündürmektedir. Minberin ahşap üstü kalem işleri dışında kalan yapıdaki diğer ahşap üstü kalem işlerine son restorasyon çalışmalarında müdahale edilmediği anlaşılmaktadır. Minberin kalem işlerinde, mevcut boyaaların üzerinden geçilerek renklerinin canlandırılmaya çalışıldığı ve restorasyon öncesi durumlarını kaybettikleri görülmektedir.

Alçı mihraptaki desen ve zemin renklendirmelerinin diğer uygulamalarla birlikte 2012 restorasyonları sırasında hem malzeme kayıplarının tamamlanması ve hem de boyamalarda yenileme şeklinde gerçekleştirildiği anlaşılmıştır. Uygulamalarda belirtme kriterine uyulmamış, yeni renklendirilen alanların mevcuttan ayırt edilebilmesi için ton farkı (bir açık tonla boyanması) oluşturulmamıştır. Yerinde yapılan gözlem ve incelemeler sonucunda özellikle mihrapta plastik boya kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. Daha önce nemden dolayı hasar görmüş alçı mihrabın geri dönüşümsüz plastik boyalarla boyanmış olması alçı malzemenin nemini dışarı atmasına engel olacağından ilerleyen zamanlarda nemden kaynaklanan ciddi bozulmalara sebep olabilecektir.

1958 yılında caminin kalem işlerinin yapıldığını söyleyen bir köy sakini olduğu (Eser, 1997) belirtilmekle birlikte bu tarihte kalem işleri ilk defa mı yapıldı ya da var olanın üzerinden mi geçildi bilgisine kesin olarak sahip değiliz. Özgün olmayıp, bu tarihte yapılmış oldukları düşünülecek olsa dahi kalem işleri dönem eki olarak kabul edilir. Anadolu'daki birçok mimari eserde karşımıza çıkan taşra üslubunu yansıtan ve Anadolu halk resmi olarak adlandırılabilir kalem işleri başkent İstanbul ve çevresi üslubundan farklı gelişim göstermiştir. Değişik motiflerin ve kompozisyonların, manzara resimlerinin, günlük kullanım eşyalarının resmedildiği (Aksel, 2010) bu kalem işleri Anadolu halk sanatının değerli örnekleridir.

Türbe duvarlarındaki 2012 restorasyonu öncesi kalem işlerinin, doğu duvarındaki H. 307 (1889-90 M.) yazısından yola çıkılarak türbe yapısı ile çağdaş olduğu düşünülmektedir. 2012 restorasyonunda kalem işlerinin aynen camide olduğu gibi biçim, renk, kompozisyon açısından değişikliğe uğradığı görülmüştür. Kalem işlerinin duvar yüzeyindeki konumları da değiştirilmiştir.

Tarihi eserlerin koruma-onarım çalışmalarında Türkiye'nin de kabul ettiği uluslararası anlaşmalar dikkate alınarak bilimsel çözümler üretilmelidir. Anıtlar sanat eseri olduğu kadar, tarihi bir belge olarak ta korunmalıdır. Yapının planı ya da bezemeleri değiştirilmemeli, yok edilmemeli ve yeni eklentilere maruz bırakılmamalıdır. (Şener, 2013, s. 623).

Koruma onarım çalışmalarında farklı dönem ekleri saygı görmelidir. Farklı dönem eklerinin üslup birliği göstermesi zorunlu değildir. Neyin-nasıl korunacağına konunun uzmanları tarafından karar verilmesi gerekir. Aynı şekilde eksik kısımlarda tamamlama yapılacaksa veya ekleme yapılması gerekli durumlarda uzmanların görüşleri ve bilimsel verilere dayandırılan çalışmaların neticesinde yapılmalıdır.

Bütün bu bilgilerden hareketle dönem eki niteliğinde olan sıva üstü kalem işlerinde yapılan değişikliklerin kalem işlerinin dönemsel özelliklerinin algılanmasına olumsuz etkide bulunduğu açıktır. Kalem işlerine yapılan müdahalelerin yapının tarih, kültür ve sanat değerlerini korumayı ve açığa çıkarmayı amaçlamaktan ziyade, eski biçimin yeniden kazandırılmasını amaçladığı, dolayısıyla koruma mantığından uzaklaşarak yenileme eyleminin gerçekleşmesine (Şener, 2001, s. 310) sebep olduğu söylenebilir.

Koruma-onarım çalışmalarında önemli sorunlardan birisi malzeme sorunudur. Geri dönüşümlü malzeme kullanımı dikkat edilmesi gereken önemli bir noktadır.

Örneğin kalem işlerinde kullanılan boya türünün özgün boya türüyle aynı ya da uyumlu

içeriğe sahip olması ve geri dönüşümlü boyaların¹² tercih edilmesi gerekir. Onarılan kısımlar özgünden ayırt edilebilir olmalıdır.

Ülkemizde koruma-onarım çalışmalarında geri dönüşü mümkün olmayan ve geçmişe dair izlerin, verilerin tahrip edildiği uygulamalar azımsanamayacak kadar yaygındır. Bunun en temel sebebi eğitim yetersizliği dolayısı ile uzman yetersizliği ya da konu uzmanlarına ekipte yer verilmemesidir. Restorasyon projelerinde çalışma ekibi içinde Sanat Tarihçisinin olma zorunluluğu olduğu gibi projenin gereklerine göre diğer uzmanlar da yer almalıdır. Söz konusu kalem işleri olduğunda hem proje hem de uygulama aşamasında kalem işi uzmanlarından görüş alınmalıdır. Geleneksel teknikleri bilen ve uygulayabilen, geleneksel tekniklerin uygulanamayacağı durumlarda çağdaş ve bilimsel teknikler uygulayabilen ve üretebilen uzmanlar koruma-onarım çalışmalarında görevlendirilmelidir. Koruma-onarım çalışmalarını yürütmekle yetkili devlet kurumlarında yeterli sayıda uzman olmayışı da önemli bir sorundur. Fakat bu sorun üniversiteler ile ortak çalışılarak aşılabilir. Üniversitelerin akademik kadrosundaki koruma-onarım konusunda çalışmalar yürüten uzmanlarından fikir alınarak ya da üniversitelerle işbirliği yapılarak daha bilimsel çalışmalar ortaya konulabilir.

Sonuç olarak insanlık tarihine ilişkin önemli veriler barındıran kültür varlıkları restore edilirken, restorasyonda görev alacak personelin yeterliliklerinin iyi belirlenmesi ve alanında uzman olması, kullanılacak malzemelerin restorasyon ilkelere uygun olması, müdahalelerin bilimsel restorasyon ilkeleri doğrultusunda belirlenmesi, belgeleme ve projelendirme aşamalarının detaylı bir arşiv çalışması sonucu titizlikle yürütülmesi, bilimsel bir temele dayandırılmayan hiçbir çalışmaya izin verilmemesi, etkin ve yeterli bir kontrol mekanizmasının geliştirilmesi gerekir.

¹² Gerektiğinde özgün kalem işlerine ve sıva tabakasına zarar verilmeden geri alınabilen; su ve alkol gibi malzemelerle silinebilen suluboyalar.

KAYNAKÇA

Aksel, M. (2010). *Anadolu halk resimleri*, İstanbul: Kapı Yayınları.

Arık, R. (1988). *Batılılaşma dönemi anadolu tasvir sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Behçet, M. (1925). *Kastamonu eski ererleri (kastamonu asar-ı kadimesi)*, Kastamonu: Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayınları.

Bilgen, M., Yetiş, E., Konak, I. ve Eroğlu, M. (2019). *kastamonu-araç aşığı yazı köyü camii kalem işleri*, Uluslararası Türkoloji Araştırmaları Sempozyumu Tam Metin Kitabı, 26-28 Eylül Van, 523-534.

Çiftçi, F. (2018). *Kastamonu camileri-türbeleri ve diğer tarihi eserleri-I*, Kastamonu: y.e.y.

Eser, E. (1997). "Küre-i Hadid Köyü'nde Candaroğlu İsmail Bey Camii", *Vakıflar Dergisi*, 26, 237-238, Ankara.

Eskici, B. (2001), *Ankara mihrabları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Göktaş Kaya, L. ve Kaya Ş. (2010). "İki ahşap taşıyıcılı harim geleneği: Eflani Demirli Köyü Camii", 14. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri, 257-280, Konya.

Gökoğlu, A. (1952). Paphlagonia, Kastamonu, Sinop, Çankırı, Safranbolu, Bartın, Bolu, Gerede, Mudurnu, İskilip, Bafra, Alaçam, ve Civarı Gayri Menkul Eski Esreleri ve Arkeolojisi, Kastamonu: y.e.y.

Hasol, D. (2009). *Mimarlık cep sözlüğü*, İstanbul: Yem Yayın.

Hicri 937/Miladi 1530 Yılı Muhasebe-i Vilayet-i Anadolu Defteri, Cilt II, No. 438, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.

Öney, G. (1968a). "Anadolu Selçuk sanatında hayat ağacı motifi", *Belleten*, XXXII, 125, Ankara, s. 25-55.

Öney, G. (1968b). "Artuklu Devrinden Bir Hayat Ağacı Kabartması Hakkında", *Vakıflar Dergisi*, VII, İstanbul, S. 117-125.

Öney, G. (1976). *Türk Çini Sanatı*, İstanbul: Binbirdirek Matbaacılık Sanayii A. Ş. Yayınları.

Öney, G. (1989). *Beylikler devri sanatı XIV.-XV. yüzyıl (1300-1453)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

Özen, M. E. (1985). *Yazma kitap sanatları sözlüğü*, İstanbul: İ. Ü. Fen Fakültesi Döner Sermaye İşletmesi Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi.

Serin, N. (2018). *Selçuklu ve beylikler dönemi kastamonu camileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı, Isparta.

Susoy, Ş. (2018). "Tarihi camisi ve sufleri ile Küre-i Hadid (Demirli) Köyü", *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 5, Sayı 10, s. 109-123.

Strabon, (2012). *Antik Anadolu coğrafyası Geographika*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Şener, Y. S. (2001). Kayseri Selçuklu yapılarında korunma problemleri, 1. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler-II-, 283-311, Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuk Araştırmaları Merkezi Yayını.

Şener, Y. S. (2013). Arkeolojik alanda yapı malzemelerinin korunması: temel yaklaşımlar, yöntem ve uygulama biçimleri, Orhan Bingöl'e 67. yaş armağanı, 611-624, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayıncılık.

Texier, C. (2002). *Küçük Asya coğrafyası, tarihi ve arkeolojisi*, 3. Cilt, Ankara:Enformasyon ve Dökümantasyon Merkezi Hizmetleri Vakfı.

Uzunçarşılı, İ. H. (1988). Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Üçer, M. (2019). *Türk kültür ve sanatında hayat ağacı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.

Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk çini sanatının gelişimi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Yücel, Y. (1988). Anadolu Beylikleri hakkında araştırmalar XIII-XV. yüzyıllarda Kuzey-Batı Anadolu tarihi Çoban-Oğulları / Candar-Oğulları Beylikleri, C.I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kastamonu Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi Küre-i Hadid Camii 2012 Restorasyonu Raporları.

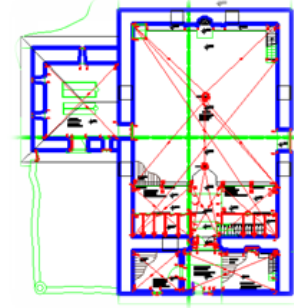
EK: ŞEKİLLER LİSTESİ



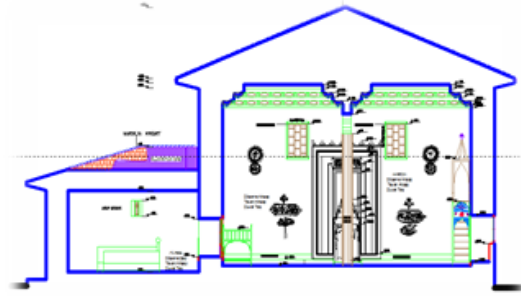
Şekil 1: Demirli Köyü
Camii ve Türbesi



Şekil 2: Demirli Köyü
Camii Kitabesi



Şekil 3: Demirli Köyü Camii ve
Türbesi Planı

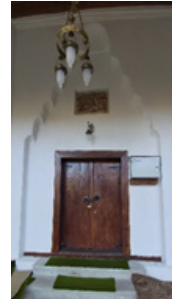


Şekil 4: Demirli Köyü Camii ve Türbesi Kesit

Kaynak: Kastamonu V. B. M. Arşivi (Çizim: H. Yavuz ERBİL, Şeref KAYA)



Şekil 5: Demirli Köyü Camii Son Cemaat Yeri



Şekil 6: Harim Giriş
Kapısı (Restorasyon Sonrası)



Şekil 7: Demirli Köyü Camii
Ahşap Tavanı



Şekil 8: Kuzeyde Kadınlar Mahfili



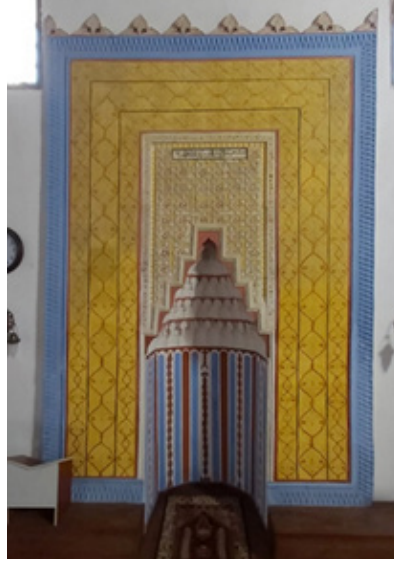
Şekil 9: Zikir hücreleri
(Kaynak; K.V.B.M. Arşivi)



Şekil 10: Demirli Köyü Camii Mihrap,
Minber ve Kürsüsü



Şekil 11: Mihrap, Restorasyon Öncesi
(Kaynak: K.V.B.M. Arşivi)



Şekil 12: Mihrap, Restorasyon Sonrası



Şekil 13: Minber



Şekil 14: Minber Köşk



Şekil 15: Minber Giriş



Şekil 16: Minber Giriş Kitabeliği
Restorasyon öncesi
(Kaynak: K.V.B.M. Arşivi)



Şekil 17: Minber Giriş Kitabeliği
Restorasyon Sonrası



Şekil 18: Ahşap Üstü
Kalem İşleri



Şekil 19: Ahşap Üstü
Kalem İşleri



Şekil 19: Ahşap Üstü
Kalem İşleri



Şekil 21: Güney Duvarı Sıva Üstü
Kalem İşleri (2012 restorasyonu öncesi)
(Kaynak: K.V.B.M. Arşivi)



Şekil 22: Sıva Üstü Kalem İşleri
(2012 restorasyonu Sonrası)



Şekil 23: Güney Duvarı Sıva Üstü Kalem İşleri
(2012 restorasyonu Öncesi),
(Kaynak: K.V.B.M. Arşivi)



Şekil 24: Güney Duvarı Sıva Üstü
Kalem İşleri
(2012 restorasyonu Sonrası)



Şekil 25: Güney Duvarı Sıva Üstü Kalem İşleri (2012 restorasyonu Öncesi)



Şekil 26: Güney Duvarı Sıva Üstü Kalem İşleri (2012 restorasyonu Sonrası)



Şekil 27: Doğu Duvarı Sıva Üstü Kalem İşleri



Şekil 28: Doğu Duvarı “Ya Hu” Yazısı ve Kalem İşleri (2012 Restorasyonu Öncesi)
(Kaynak: K.V.B.M. Arşivi)



Şekil 29: Doğu Duvarı “Ya Hu” Yazısı ve İşleri (2012 Restorasyonu Sonrası)



Şekil 30: Batı Duvarı
Kalem İşi Örneği
(2012 Restorasyonu Öncesi)
(Kaynak: K.V.B.M. Arşivi)



Şekil 31: Batı Duvarı Kalem İşleri
(2012 Restorasyonu Sonrası)



Şekil 32: Batı Duvarı Kalem İşi
Örneği (2012 Restorasyonu
Öncesi) (Kaynak: K.V.B.M. Arşivi)



Şekil 33: Batı Duvarı Kalem İşi Örneği
(2012 Restorasyonu Sonrası)



Şekil 34: Doğu Duvarı Pencere
Kenarları Sıva Üstü Kalem İşleri
(2012 restorasyonu öncesi)
(Kaynak: K.V.B.M. Arşivi)



Şekil 35: Doğu Duvarı Pencere Kenarları
Sıva Üstü Kalem İşleri
(2012 restorasyonu sonrası)



Şekil 36: Türbe Sıva Üstü Kalem İşleri
(2012 restorasyonu öncesi)
(Kaynak: K.V.B.M. Arşivi)



Şekil 37: Türbe Sıva Üstü Kalem İşleri
(2012 restorasyonu öncesi)
(Kaynak: K.V.B.M. Arşivi)



Şekil 38: Türbe Sıva Üstü Kalem İşleri
(2012 restorasyonu öncesi)



Şekil 39: Türbe Sıva Üstü Kalem İşleri
(2012 restorasyonu öncesi)



Şekil 40: Türbe Sıva Üstü Kalem İşleri (2012 restorasyonu Sonrası)



Şekil 41: Türbe Sıva Üstü Kalem İşleri (2012 Restorasyonu Sonrası)



Şekil 42: Küre-i Hadid Köyü Camii, Türbesi ve Son Cemaat Yeri
(2012 Restorasyonu Öncesi) (Kaynak: K.V.B.M. Arşivi)



Şekil 43: Harim Giriş
Kapısı
(Kaynak: K.V.B.M. Arşivi)

AKDENİZ SANAT BİLİMSEL ETİK SÖZLEŞMESİ

Bilim etiği; bilimsel araştırma üretme, araştırma sonuçlarını yayma ve bilimsel değerlendirme süreçlerini kapsar.

I. Yazarlar için:

Akdeniz Sanat Dergisine gönderilecek makalelerin yazarları, aşağıdaki maddeleri kabul ettiklerini, bu ilke ve süreçlere uyacaklarını makaleyi göndermekle beyan etmiş sayılırlar.

1. Bilimsel araştırmanın yapılmasında yeterli birikim ve donanıma sahip yazarların açık, dürüstlük, şeffaflık ilkelerine bağlı, ilgili alanda (konuda) araştırma yapmış ya da yapmakta olanlara saygılı olmaları beklenir.

2. Tüm makaleler, özgün bir konu (sorun) ile ilgili; bilimsel bir metodolojiye dayalı ve araştırma etiğine uygun olmalıdır. Bu bağlamda;

- Yanlış (ya da yalan) veri beyanında bulunmak veya üretmekten,
- Başkasına ait veri ve bilgileri açık / kesin kaynak belirtmeden kullanmaktan,
- Kasıtlı olarak eksik ya da yanlış bilgi sunmaktan
- Plagiarizm / aşırı macılıktan (farklı kelimeler kullanarak veya cümleler kurarak değiştirip sunmak, bilgi ve düşünceleri, uygulamaları kendi fikriymiş gibi sunmak, bilinçaltı yanılsama aşırma biçimleridir) kesinlikle kaçınılmalıdır.

3. Yayının içeriğinin yansız olması, kişisel çıkarlar, kaygılar, politik görüşler ve inançların yayını etkilememesi, yayında yararlanılan bütün kaynakların atıf yapılarak belirtilmesi, yayındaki bilginin üretilmesinde, derlenmesinde, ölçülmesinde ve yayına hazırlanmasında payı olanların teşekkür edilerek anılmalıdır.

4. Ulusal / uluslararası indekslere girebilmenin ya da düzeyli bir araştırma makalesinin temel şartlarından biri de makale kaynak(ça)larında (bibliyografyalarda) atıf(lar) almış, etki faktörleri olan (yahut en azından google scholar'da bulunan) yayınlara öncelik vermektir. Akdeniz Sanat Dergisi'ne makale kabulünde bu durum öncelikli onay sebeplerindedir.

5. Bir kongre veya toplantıda yayınlanan bir yayın özeti, yayının basılmak üzere sunulmasını engellemez. Ancak bu yayının toplantı veya kongrelerde sunulmuş olduğu o yayının basılmak üzere yapıldığı başvuruda mutlaka belirtilmelidir.

II. Yayıncı / editör / hakemler için:

1. Bağımsız ve tarafsız davranır,
2. Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,
3. Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,
4. Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,

5. Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,
6. Hakemlik görevlerini esinlenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,
7. Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayınıni engellemez ya da geciktirmez,
8. Hakem belirlemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkmaz, alanla ilgili çalışanların hakem olarak belirlenmesine özen gösterir,
9. Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

Gün/Ay/Yıl tarihinde göndermiş olduğum “.....” başlıklı makalemin daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

Unvan, Ad-Soyad:

İmza:

AKDENİZ SANAT ÇEVİRİ ESERLER İÇİN BİLİMSEL ETİK SÖZLEŞMESİ

Bilim etiği; bilimsel araştırma üretme, araştırma sonuçlarını yayma ve bilimsel değerlendirme süreçlerini kapsar.

I. Yazarlar için:

Akdeniz Sanat Dergisine gönderilecek çeviri metinlerin yazarları, aşağıdaki maddeleri kabul ettiklerini, bu ilke ve süreçlere uyacaklarını çeviri metnini göndermekle beyan etmiş sayılırlar.

1. Çeviri metin alanında önemli katkı yapmış veya yapma potansiyeli bulunan, özgün, bilimsel ve sanatsal araştırma yöntemlerini doğru bir biçimde uygulayan bir yayımın çeviri için esas alınan diline ve metnine sadık kalınarak yapılmıştır.
2. Yayınlanması için gönderilen çeviri metin çevirisi yapılan orijinal yayım ile Akdeniz Sanat Dergisi editörleri veya görevlendirilecek bir çeviri hakemi ve/veya redaktör tarafından konunun uygunluğu ve çevirinin doğruluğu ve akıcılığı ölçütleri esas alınarak değerlendirilir. Yapılacak değerlendirme sonucuna göre çeviri kabul edilebilir, düzeltme istenebilir veya reddedilebilir.

3. Çevirmen gerek orijinal metnin çevirisinde, gerek çeviri metne düştüğü çevirmenin notlarında gerekse çeviri metin ile ilgili verdiği her türlü bilgiye ilişkin olarak,

- Yanlış (ya da yalan) veri beyanında bulunmak veya üretmekten,
- Başkasına ait veri ve bilgileri açık / kesin kaynak belirtmeden kullanmaktan,
- Kasıtlı olarak eksik ya da yanlış bilgi sunmaktan
- Plagiarizm / aşırı macılıktan (farklı kelimeler kullanarak veya cümleler kurarak değiştirip sunmak, bilgi ve düşünceleri, uygulamaları kendi fikriymiş gibi sunmak vb.) kesinlikle kaçınır.

II. Yayıncı / editör / redaktör / hakemler için:

1. Bağımsız ve tarafsız davranır,
2. Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,
3. Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,
4. Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,
5. Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,
6. Hakemlik görevlerini esinlenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,
7. Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayımını engellemez ya da geciktirmez

8. Hakem belirlemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkılmaz, alanla ilgili çalışanların hakem olarak belirlenmesine zen gösterir,

9. Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

..... tarihinde göndermiş olduğum “.....” başlıklı eviri metnimin yazardan gerekli izin alınarak yapıldığını, daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

Unvan, Ad-Soyad:

Kurum:

İmza:

AKDENİZ SANAT KİTAP ÖZETLERİ (BOOK REVIEW) İÇİN BİLİMSEL ETİK SÖZLEŞMESİ

Bilim etiği; bilimsel araştırma üretme, araştırma sonuçlarını yayma ve bilimsel değerlendirme süreçlerini kapsar.

I. Yazarlar için:

Akdeniz Sanat Dergisine gönderilecek kitap özetlerinin yazarları, aşağıdaki maddeleri kabul ettiklerini, bu ilke ve süreçlere uyacaklarını kitap özetlerini göndermekle beyan etmiş sayılırlar.

1. Özeti yapılan yayım alanında önemli katkı yapmış veya yapma potansiyeli bulunan, özgün, bilimsel ve sanatsal araştırma yöntemlerini doğru bir biçimde uygulayan eser olmalıdır.

2. Yayınlanması için gönderilen özet metin Akdeniz Sanat Dergisi editörleri veya görevlendirilecek bir hakem tarafından konunun uygunluğu ve özet metnin doğruluğu ve akıcılığı ölçütleri esas alınarak değerlendirilir. Yapılacak değerlendirme sonucuna göre özet kabul edilebilir, düzeltme istenebilir veya reddedilebilir.

3. Yazar özet metin ile ilgili verdiği her türlü bilgiye ilişkin olarak,

- Yanlış (ya da yalan) veri beyanında bulunmak veya üretmekten,
- Başkasına ait veri ve bilgileri açık / kesin kaynak belirtmeden kullanmaktan,
- Kasıtlı olarak eksik ya da yanlış bilgi sunmaktan
- Plagiarizm / aşırı macılıktan (farklı kelimeler kullanarak veya cümleler kurarak değiştirip sunmak, bilgi ve düşünceleri, uygulamaları kendi fikriymiş gibi sunmak vb.) kesinlikle kaçınır.

II. Yayıncı / editör / redaktör / hakemler için:

1. Bağımsız ve tarafsız davranır,

2. Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,

3. Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,

4. Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,

5. Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,

6. Hakemlik görevlerini esinlenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,

7. Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayını engelleyemez ya da geciktirmez

8. Hakem belirlemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkmaz, alanla ilgili çalışanla-

rın hakem olarak belirlenmesine özen gösterir,

9. Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

..... tarihinde göndermiş olduğum “.....” başlıklı kitap özetimin, bilimsel etik ilkelere uygun olarak hazırlandığını, daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

Unvan, Ad-Soyad:

Kurum:

İmza:

AKDENİZ SANAT YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI

BİRİNCİ BÖLÜM

Amaç, Kapsam, İçerik ve Tanımlar

Tanımlar

Dergi: Akdeniz Üniversitesi Akdeniz Sanat Dergisi'ni,

İmtiyaz Sahibi: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adına Fakülte Dekanını,

Yayın Kurulu: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından belirlenen, güzel sanatlar alanında görev yapan, alanında bilimsel çalışmalarıyla öne çıkan ve dergide görev alan öğretim üyelerini ve tüm bölümler tarafından görevlendirilmiş öğretim üyelerini,

Danışma Kurulu: Alanında uzmanlaşmış, yayın kurulu tarafından en az beş farklı üniversiteden seçilmiş öğretim üyelerini,

Hakem Kurulu: Alanında uzmanlaşmış, dr. ve sanatta yeterlilik unvanına sahip öğretim elemanları,

Editör: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından görevlendirecek öğretim üyesi ve/veya öğretim üyelerini,

Editör Yardımcısı: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından görevlendirecek öğretim üyesi ve/veya öğretim elemanlarını,

Sekretarya: Editör tarafından belirlenen öğretim elemanlarını ifade etmektedir.

Amaç ve Kapsam:

1. Amaç, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yer alacak olan Akdeniz Sanat Dergisi'nin yayınına ilişkin esasları düzenlemektir.
2. Derginin amacı güzel sanatlar bünyesindeki farklı disiplinlerden ortak bir akademik platform oluşturmaktır.
3. Dergide, sanat konusu ile bağlantılı sosyal ve beşeri, bilim ve sanat araştırmaları alanındaki bilimsel yazılar yayımlanır.
4. Dergi, yılda iki kez (Ocak ve Temmuz aylarında) yayımlanır. (2018 yılından itibaren)
5. Dergi ulusal hakemli bir dergidir. EBSCO HOST tarafından taranmaktadır. Ulakbim TR-Dizin için süreç devam etmektedir.

İçerik:

1. Dergiye gönderilen yazılar; alana özgü araştırma, kuram, yöntem ve modeller kullanılarak hazırlanmış, alana katkı sağlayabilme niteliğine sahip olmalıdır.
2. Dergide, bir kavramın ya da teoremin tartışıldığı, eleştirildiği ya da açıklandığı türden orijinal araştırma ve derleme makalelere yer verilebilir.

3. Makale, derginin yayım esaslarına uygun yazım ilkeleri ve formatında olmalıdır.
4. Dergiye makale gönderen yazar, derginin etik ilkelerini kabul etmiş sayılmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

Görevler

Derginin işleyişini sağlayan kurullar:

1. Yayın Kurulu'nun Görevleri:

- Olağandışı durumlar hariç yılda iki kere toplanır.
- Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları, biçim ve alana uygunluğu açısından inceler.
- Hakem değerlendirmelerine göre, makalenin yayınlanıp yayımlanmayacağına karar verir.
- Özel sayı çıkarılmasına salt çoğunlukla karar verir.

2. Hakem Kurulu'nun Görevleri:

- Hakemler, gönderilen yazıların derginin yayım ve yayım ilkelerine uygunluğuna bakar; yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek, yayına uygun olup olmadığına karar verir.
- Dergi ekibi tarafından gönderilen Makale Değerlendirme Formu'nu doldurmakla mükelleftir.
- Makalelerin konusuna göre hakem kurulu her sayıda değişiklik gösterebilir.

3. Editör ve Editör Yardımcısı'nın Görevleri:

- Editör, Yayın Kurulu üyeleri arasındaki koordinasyonu sağlar.
- Editör, dergiye gelen yazıların ön değerlendirmesini yapabilmek için özel dönemler hariç Yayın Kurulu'nu yılda iki kez toplantıya çağırır.
- Akademik camiada yazının uzmanlarını (tezler, yayınlar ve uzmanlık sahasını esas alarak) tespit eder.
- Editör, dergiye gelen makalelerin alanına uygun hakemlere gönderilmesini sağlar.
- Hakemden kabul alan makalelerin yayım sıralamasını yapar.
- Editör, göreviyle ilgili editör yardımcısı ile koordineli çalışır.

4. Sekreteryası:

- Teknik konularda ve yazıların takibinde editöre yardımcı olur.
- Dergiye gönderilen yazıların biçimsel düzeltmelerini yapar ve dergiyi basıma hazır hale getirir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Yayın Politikası - Değerlendirme

1. Dergi Yayın Kurulu veya editör tarafından biçim ve alanlar açısından uygun bulunan yazılar değerlendirme yapılması için konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. Hakem değerlendirmelerin ikisi de olumlu ise çalışma yayına kabul edilir. Biri olumlu, diğeri olumsuz ise makale alandan başka bir hakeme gönderilir. Yayınlanması için düzeltilmesine karar verilen yazıların, yazarları tarafından en geç (e-posta ve sair yollarla) 15 gün içerisinde teslim edilmesi gereklidir. Düzeltilmiş metin, Dergi Yayın Kurulu'nun veya Editör'ün gerek gördüğü durumlarda, değişiklikleri isteyen hakemlere tekrar gönderilir. Reddedilmeyen ancak yayın değerlendirme süreci sonuçlanmayan yazılar editör ve yazar onayıyla bir sonraki sayı için değerlendirmeye alınabilir.

2. Gönderilen yazılar ilgili alanlardan iki uzmanının yazının yayınlanabileceğine dair onayından sonra, Yayın Kurulu'nun son kararı ile yayımlanır. Yazarlar, hakem, Yayın Kurulu ve editörün eleştirisi, değerlendirme ve düzeltmelerini dikkate almak durumundadırlar. Katılmadığı hususlar olması durumunda, yazar bunları gerekçeleri ile ayrı bir sayfada bildirme hakkına sahiptir.

3. Hakem oluru alan makaleler, Editör tarafından derginin konu içeriği esas olmak üzere, sıraya konularak yayınlanır.

4. Kabul edilmeyen makalelerin yazarlarına e-posta ve sair yollarla bilgi verilir.

5. Dergiye gönderilen yazılar editör değerlendirme sürecinden önce sekreteryaya tarafından yazım kuralları, içerik açısından uygunluk ve intihal programlarından (iThenticate vb.) alınan raporlar temel alınarak değerlendirilir. Referanslar hariç %15'in üzerinde benzerlik oranı çıkan makaleler değerlendirme aşamasına geçmeden doğrudan reddedilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Yazım ve Yayın Kuralları

1. Dergi, "Ulusal Hakemli Dergi" statüsüne uygun, Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanmaktadır. Gerekli hallerde Yayın Kurulu'nun salt çoğunluğuyla Özel Sayı olarak da yayınlanabilir.

2. Dergiye gönderilen makaleler daha önce başka bir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.

3. Dergiye yayınlanmak için gönderilen yazılar makaleler ve makale dışı yazılar olarak ikiye ayrılır:

3.1. Makaleler:

a. Orijinal çalışma: Bilim ve sanatsal araştırmalara katkıda bulunan, daha önceki tezleri çürüten veya yeni bir bakış açısı getiren, yeni belgeler ortaya koyan çalışma,

b. Derleme: Tartışmalı veya muğlak halde olan bir konuda, ilgili literatürü gözden geçirerek bir sonuca bağlayan çalışma,

3.2. Makale-dışı Yazılar:

- a. Editöre Mektup: Akdeniz Sanat Dergisi'nde daha önce yayınlanmış yazılara ilişkin yorum, eleştiri ve düzeltmeleri içeren çalışma,
 - b. Değerlendirme Yazıları: Sergi, proje tanıtım yazıları, film eleştirileri, toplantı/festival değerlendirmeleri ve ilgili alanlarda yayınlanan kitaplara ait bilimsel formatta hazırlanmış değerlendirme yazıları,
 - c. Çeviri Makaleleri: İlgili alanlara önemli katkısı olduğu düşünülen Editör'ün ya da Yayın Kurulu'nun belirlediği ya da seçtiği özgün makalelerin Türkçe çevirileri,
 - d. Söyleşi Yazıları: Alanlarında akademik ve sanatsal açıdan öne çıkmış kişilerle gerçekleştirilecek söyleşiler de derginin yayın kapsamı içerisinde.
4. Dergide yayınlanan yazıların, telif hakkı dergiye aittir. Yazar, dergide yayımlanmasına onay verilen yazısının her türlü telif hakkını Akdeniz Sanat Dergisi'ne devretmiş olduğunu kabul eder.
 5. Yazardan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltinin en geç 15 gün içinde yapılarak, dergiye DergiPark (dergipark.gov.tr) üzerinden ulaştırılması gerekmektedir. Editör gerekli gördüğü durumlarda bu süreyi kısıtlı olarak uzatabilir.
 6. Yazarlar unvanlarını, görev yaptıkları kurumları, haberleşme adresleri ile telefon numaralarını ve elektronik posta adreslerini mutlaka bildirmelidir. Bu bilgiler, hakeme gönderilmeyecektir.
 7. Yayınlanacak makalelerde esasa ilişkin olmayan düzeltmeler sekreteryaya tarafından yapılabilir.

Yazım Kurallarına İlişkin Esaslar:

Dergide yer alacak makaleler, aşağıdaki maddelerde yer alan kuralları taşıyor olmalıdır:

1. Dergide, derginin içeriğiyle ilgili özgün ve bilimsel nitelik taşıyan tüm makalelere, hakem kurulunun değerlendirmeleri neticesinde yer verilmektedir. Çalışma, Yazım Kuralları'na uymadığı takdirde, düzeltilmek üzere yazara geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir. Dilbilgisi ve anlatım yönünden yüksek oranda hata içeren makaleler değerlendirilmeye alınmayacaktır.
2. Yazım dili Türkçe ve İngilizcedir. Yazım ve noktalamasında ve kısaltmalarda Türk Dil Kurumu İmla Kılavuzu'nun en son baskısı esas alınır. Gönderilen yazılar dil ve anlatım açısından bilimsel ölçütlere uygun, açık ve anlaşılır olmalıdır.
3. Yazılar; Word programında A4 boyutunda, Times New Roman yazı karakteriyle 12 punto, 1,5 satır aralıklı olarak ve iki yana yaslanmış biçimde (blok) yazılmalıdır. Sayfa kenar boşlukları; sağ kenar 2.5, sol kenar 2.5, üst kenar 4, alt kenar 3 cm olacak şekilde ayarlanmalıdır. Sayfa numaraları sağ alt köşeye 10 punto olarak yazılmalıdır. Her paragraf, soldan 1 cm içeriden (satır başından) başlamalıdır. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, öz ve kaynakça hariç yaklaşık 8.000 kelimedenden fazla olmamalıdır.
4. Başlığın tamamı büyük harflerle Times New Roman yazı karakteri ile 12 punto

olmalıdır. Makalenin ana bölümlerinde yazı karakteri; Öz/Abstract Times New Roman (11 punto), ana metin Times New Roman (12 punto) yazılmalıdır.

5. Belgenin ilk sayfasında başlık, yazar adı (sağ köşeye, italik koyu, 11 punto), yazarın unvanı, görev yeri ve elektronik posta adresi (dipnotta (*) işareti ile 10 punto), metnin Türkçe özeti (max. 250 kelime) ve anahtar kelimeler (5 adet) bulunmalıdır. Eklenecek her anahtar sözcüğün ilk harfi büyük yazılmalıdır. Özet yerine Öz ifadesi kullanılmalıdır. Özde, denklem, atıf, standart dışı kısaltmalar, vb. yer almamalıdır. Makalenin İngilizce özetinde (abstract) başlık, anahtar kelime ve yazarın künyesi mutlaka bulunmalıdır. Ayrıca ilk sayfada, varsa çalışmayı destekleyen kurum/kuruluşlar, yazı başka herhangi bir yerde (konferans, sempozyum vb.) özet bildiri olarak sunulmuş ise bu bilgi ilk sayfada dipnot (**) verilerek belirtilmelidir. Diğer açıklamalar için yapılan dipnotlar metin içinde verilmelidir.

6. Belgenin ikinci sayfasında ilk sayfada yer alan tüm bilgilerin İngilizce çevirileri olmalıdır.

7. Makaleler, bilgisayar ortamında "Word for Windows"un değişik sürümlerinde (.doc uzantısı olarak) Dergi Park'tan gönderilmelidir.

Metin İçinde Referans ve Göndermelerin Yazımına İlişkin Esaslar:

1. Dergiye gönderilen tüm yazılan metin içi referansları APA (American Psychological Association) sistemine uygun olarak düzenlenmelidir. Makalelerde metin içi atıflarda ve metin sonunda kaynakça gösteriminde APA-6 Publication Manuel yayın ilkelerine göre yapılır.

Yazım kuralları için bakınız:

1. <https://www.tk.org.tr/APA/apc2.pdf>
2. <https://www.apastyle.org>

2. Doğrudan yapılan uzun alıntılar (3 satırdan fazla); ayrı bir paragraf şeklinde ana metinden koparılarak, 11 punto ile soldan 2 cm içeride verilmelidir.

Kaynakça Yazımında Uyulacak Esaslar:

1. Metinde yer verilen her kaynağın (ilgili mevzuat dışında) mutlaka "Kaynakça"da yer alması gerekir. "Kaynakça"da yer verilen bir kaynağın da metin içinde gönderme bağlantılarının bulunması gerekir. Kaynağın metin içindeki bilgileri ile "Kaynakça"da yer alan bilgileri tutarlı olmalıdır. Verilen bilgilerin doğruluğundan yazar sorumludur. Atıfta bulunulan kaynağın tam kimliği verilecektir. Atıfta bulunulmamış eserler kaynakçada gösterilemez.

2. Kaynakça başlığı yeni bir sayfada, büyük harfle, ortalı, kalın şekilde yazılmalıdır. Kaynaklar yazım alanının sol kenarından başlayarak yazılmalıdır. Kaynakça alfabetik sıraya göre düzenlenmelidir.

Belge, Tablo, Şekil ve Grafiklerin Kullanımında Uyulacak Esaslar:

1. Ekler (belgeler), yazının sonunda verilecek ve altında belgenin içeriği hakkında kısa bir bilgi ile bilimsel kaynak gösterme ölçütlerine uygun bir şekilde kaynak yer alacaktır.

2. Diğer ekler (Tablo ve Şekil) normal yazı dışındaki göstergelerin çok olması durumunda tablo, şekil ve grafik için başlıklar; Ek Tablo: ve Ek Şekil: 7 gibi yazılmalı; ekler, kaynaklardan sonra verilmelidir.

3. Bu eklere metin içerisinde yapılan atıfların mutlaka Ek Tablo: 1 veya Ek Şekil: 7 şeklinde yapılmalıdır. Tablo ve şekil alıntı yapılmışsa, mutlaka kaynak belirtilmelidir.