

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

akademik sanat

ISSN - 2458-9776

SAYI ISSUE 20 • 2023





ANKARA
**HACI BAYRAM VELİ
ÜNİVERSİTESİ**

ISSN - 2458-8776

SAYI ISSUE 20 • 2023

**© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ
EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION**

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

akademik sanat

KURUCU FOUNDER

Prof. Dr. Mehmet Naci BOSTANCI

EDİTÖR EDITOR

Doç. Dr. Üyesi Serra ERDEM

YABANCI DİL EDİTÖRÜ FOREIGN LANGUAGE EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selmin SÖYLEMEZ

EDİTÖR YARDIMCILARI EDITOR ASSISTANTS

Arş. Gör. Ozan KAHVECİ

Arş. Gör. Rumeysa ÖZTÜRK

DİZGİ TYPOGRAPHIC/LAYOUT

Arş. Gör. Ozan KAHVECİ

YÖNETİM YERİ ve ADRESİ EXECUTIVE OFFICE

Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Emniyet Mahallesi, Abant-1. Caddesi No:10/2 E Blok, Kat:7

06500 Yenimahalle/ANKARA Tel: (0312) 546 13 53

E-posta: akademik.sanat@hbv.edu.tr

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Ali Akın AKYOL
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Attila DÖL
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayşen SOYSALDI
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Birsen ÇEKEN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Cevza CANDAN
(İstanbul Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Fehim HUSKOVIÇ
(Üsküp Kiril Metodi Üniversitesi)
Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Gültekin AKENGİN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Hakan PEHLİVAN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Kaan CANDURAN
(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa ARAPİ
(American University of Tirana, Academy of Fine Arts)
Prof. Dr. Nehat BEKİRİ
(Makedonya Teteva Üniversitesi)
Prof. Dr. Saliha AĞAÇ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Stalbek BAKTIGULOV
(Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi)
Prof. Dr. Turan AKSOY
(Arucad Arkin University of Creative Arts and Design)
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN
(İnönü Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayhan ÖZER
(Gaziantep Üniversitesi)
Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK
(Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Üyesi Hüseyin ÖZÇELİK
(Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. İsmail Aysad GÜDEKLİ
(Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Sevil KERİMOVA
(Azerbaijan State University of Culture and Fine Art)
Dr. Öğr. Üyesi AYL A TORUN
(Nişantaşı Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SAĞ
(Akdeniz Üniversitesi)

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Bekir ESKİCİ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatma Engin ALPAT
(Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. İsa KIZGUT
(Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet YILMAZ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Müge AKKAR ERCAN
(Orta Doğu Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Özden PEKTAŞ TURGUT
(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Özge MAZLUM
(Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Şebnem GÖKÇEN
(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN
(İnönü Üniversitesi)
Doç. Dr. Aydın ZOR
(Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. İlkgül KAYA
(Yozgat Bozok Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet Şahin AKINCI
(Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi)
Doç. Dr. Serap AKCA
(Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Seçil KARTOPU
(Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Asuman YILMAZ FİLİZ
(Selçuk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Başak ÖZKENDİRCİ
(Doğuş Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Buse KIZILIRMAK ÇEKİNMEZ
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Dilara ÇELİK
(Anadolu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Levent ÇORUH
(Erciyes Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Merve GENÇ
(Beykent Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Murat Han ER
(Atatürk Üniversitesi)

Hande KILIÇ	1-13
AHŞAP PANELLİ İKONALARDA GÖRÜLEN BOZULMALAR VE NEDENLERİ Deterioration in Wood Panel Icons and Their Causes	
Nur Didem TAŞKIRAN, Ajda ŞENOL SAKİN	14-23
TÜRK KADIN KLASİK BATI MÜZİĞİ VE ŞAN SANATÇISI ESİN ÖZSAN: HAYATI, SANATI VE METODİK ŞAN EĞİTİMİ KİTABI ÜZERİNE BİR İNCELEME Turkish Female Classical Western Music and Singing Artist Esin Özsan: A Review on Her Life, Art and Methodic Singing Education Book	
Tuğçe DEMİRHAN KİRİŞ, Mehmet İNCEOĞLU	24-49
TARİHİ ALANLARIN DÖNÜŞÜMÜ VE KAMUSAL SANAT: YELDEĞİRMENİ SEMTİ ÖRNEĞİ Regeneration of Historic Sites and Public Art: Case of Yeldeğirmeni District	
Merve ÖZBAŞ KİLİSLİ, Esen ÇORUH	50-61
MODA TÜKETİCİLERİNİN GIYİM ÜRÜNLERİNİ ALGILAMA DÜZEYLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA A Research on Fashion Consumer Perception Levels of Clothing Products	
Perihan DÖNERTAŞ, Yaşar Selçuk ŞENER	62-75
KENTSEL ARKEOLOJİK SİTLERİN TANIMLANMASI VE KAVRAMSAL OLARAK İRDELENMESİ Identification and Conceptual Analysis of Urban Archaeological Sites	
Nurcan Pınar EKE, Nazende YÜCEL	76-89
DİJİTAL ÇAĞDA SANAT VE SANATÇI: HA:AR ÜZERİNE BİR İNCELEME Art and Artist in the Digital Era: An Analysis on ha:ar	
Bengisu ÇAYGÜR, Burcu BÖCEKLER	90-106
CYANOTYPE BASKI YÖNTEMİNİN CAM YÜZEY ÜZERİNE UYGULANMASI: "AYNA" PROJESİ ÖRNEĞİ The Application of Cyanotype Photographic Processes on Glass: The "Mirror" Project Case Study	
Doğukan AKIN, Sinan ÇAKMAK	107-122
SANAL GERÇEKLİK: SANAT MEKÂNLARININ DİJİTAL DÖNÜŞÜMÜ Virtual Reality: Digital Transformation of Art Spaces	

Bilge KINAM

123-140

ERASMUS+ PROJESİ OLARAK PİCODE: PROJE-ÜRÜN-PROMOSYON ULUSLARARASI TASARIM
KOLEKTİFİ ATÖLYELERİ VE ESOGÜ ÇALIŞTAYI

Erasmus Project: PiCoDe: Project-Product–Promotion International Design Collective Workshops and
ESOGU Workshop

Metin UÇAR

141-153

MODERNDEN POSTMODERNE, SANATTA ESTETİK DENEYİMİN DÖNÜŞÜMÜ

Transformation of Aesthetic Experience in Art, from Modernity to Postmodernity

Esra İNCE, Arzu KALKAN

154-166

ENGELLİLİK ÇALIŞMALARINA FEMİNİST MATERYALİST YAKLAŞIM: BEDEN İMAJİ VE BEDEN
İŞLEVİNE YENİ BİR BAKIŞ AÇISI

The Feminist Materialist Approach to Disability Studies: A New Perspective on Body Image and Body
Function

Gülderen GÖRENEK - MAKALE DÜZELTME

167

2021 YILI 14. SAYIDA YAYINLANAN “MODERN DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE RESİM SANATINDA
MASA ve ANLATIMLARI – II” BAŞLIKLİ MAKALEYE YAPILAN DÜZELTME

Gülay KARAKUŞ - MAKALE DÜZELTME

168

2022 YILI 16. SAYIDA YAYINLANAN “SANAT VE MİTOLOJİ BAĞLAMINDA ELMA İMGESİ” BAŞLIKLİ
MAKALEYE YAPILAN DÜZELTME

AHŞAP PANELLİ İKONALARDA GÖRÜLEN BOZULMALAR VE NEDENLERİ

Deterioration in Wood Panel Icons and Their Causes

Hande KILIÇ¹

ÖZ

İkona kelimesi; tasvir, resim, benzetmek anlamları taşımakta olup; Antik Yunancada 'eikon' fiilinden türetilmiştir. Hristiyanlıkta ikona bir ibadet aracıdır ve kutsal metinlerde yer alan kişileri, olayları anlatır ve belli kurallar çerçevesinde üretilirdi. Tasvir edilecek sahne, sahnedeki kişilerin kutsallık kademeleri ve buna bağlı olarak kullanılacak renk ve tonları bu kurallar doğrultusunda uygulanırdı. Tarihte ikona zemini için farklı malzemeler denense de günümüze en fazla ulaşan ve klasikleşen ikonalar, ahşap üzerine yapılmış taşınabilir nitelikte olanlardır. İkona, yekpare ve/veya birkaç panelin birbirine yapıştırılarak meydana getirilen taşıyıcı zemin üzerine uygulanan, hazırlık katmanı, kumaş, boya ve vernik tabakası ile birlikte kimi zaman metal kaplamaların da kullanıldığı farklı niteliklere sahip malzemelerden oluşan kompozit objelerdir. Ahşap panelli ikonalar, teknik açıdan Roma İmparatorluğundan günümüze kadar her dönemde karşımıza çıkmaktadırlar. Birçok ülkede olduğu gibi ülkemiz müze envanterinde de ahşap panelli ikonaların sayıları oldukça fazladır. Eserlerin yer aldığı müze depo ve teşhir alanlarının her zaman uygun ortam koşullarını taşınamaması; ahşap panelli ikonaların yapım tekniği, kullanılan alt elemanlarının farklı prensipleri, çevresel faktörler ve korunma derecesine bağlı olarak bozulma süreci başlar. Eserlerde meydana gelen bozulmaların tespiti onarımın en önemli basamağıdır. Bozulmaların teşhisi, mevcut durumun belgelenmesi ve buna yol açan faktörlerin belirlenmesi korumaya yönelik çalışma programının temelini oluşturur. Bu çalışmada ahşap panelli ikonalarda görülen bozulmalar ve bozulmaların ortaya çıkmasına neden olan etkenler tespit edilmeye çalışılmış, müze koleksiyonunda yer alan ikonalar için gelecekte oluşturulacak depo ve teşhir koşullarına yarar sağlayabilecek veriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: İkona, ahşap panelli ikona, bozulma, restorasyon, konservasyon.

ABSTRACT

The word icon; It means depiction, picture, resemblance; It is derived from the ancient Greek verb 'eikon'. In Christianity, icons are a tool of worship and depict people and events in the sacred texts and were produced within the framework of certain rules. The scene to be depicted, the holiness levels of the people in the scene and the colors and tones to be used accordingly were applied by these rules. Although different materials have been tried for icon bases throughout history, the most surviving and classic icons are the portable ones made on wood. Icons are composite objects consisting of materials with different qualities, applied on a carrier base formed by gluing monolithic and/or several panels together, with a preparation layer, fabric, paint and varnish layer, and sometimes metal coatings. Technically, wooden paneled icons appear in every period from the Roman Empire to the present day. As in many countries, the number of wooden paneled icons in our country's museum inventory is quite high. The museum storage and exhibition areas where the works are located do not always meet the appropriate environmental conditions; The deterioration process of wood-paneled icons begins depending on the construction technique, the different principles of the sub-elements used, environmental factors and the degree of preservation. Detection of deterioration in works is the most important step in repair. Diagnosis of deterioration, documentation of the current situation and identification of the factors that lead to it form the basis of the work program for conservation. In this study, the deteriorations seen in wooden paneled icons and the factors that caused the deteriorations to occur were tried to be determined, and data that could benefit the future storage and display conditions for the icons in the museum collection were presented.

Keywords: Icons, wooden paneled icon, deterioration, restoration, conservation.

EXTENDED ABSTRACT

Especially after the acceptance of Christianity as the official state religion by Emperor Constantine the Great, the historical process of the icons has changed. Icons were brought to a portable size to accept a region and to spread Christianity by teaching it to those with low literacy rate through painting. Thus, the icons could be easily delivered to every segment. The holy persons of Christianity and some events expressed in writing in religious books are given as pictures on the icons.

The making of icons, which have become important for religious rites and believers, is also tied to special rules. The most important of these rules is that all the details in the icon are by the church and tradition. The inscriptions should be quite detailed and color symbolism is also included. Coloring of the icons was not left to the discretion of the icon painters of the monastery. The colors used in the dresses of the major saints symbolized their spiritual world and their characters, and it was not possible for the Eastern painters, guided by the Church, to go beyond the traditional forms and colors. They devoted themselves to this work as humble copyists of divine first examples (Akkaya, 2000: 124).

The method followed in the making of the icons whose rules have been determined is also a special method. Hard and durable trees are chosen to make the icon. Primarily cypress, oak, hornbeam, and walnut trees are preferred. One piece and several wooden panels are joined together and glue is applied in layers, after the glue dries and hardens, it is sanded with pumice stone to obtain a smooth, flat surface. In order to protect the wood from moisture and to prevent possible pressures on the upper layers, a linen cloth is attached to the panel, and the surface is corrected by plastering with gypsum (preparation layer) mixed with glue. Thus, the panel was made ready for painting. The outline of the picture is drawn on the prepared wooden board with a metal pen or a thin brush. According to the traditional painting method (tempera technique); one-to-one egg yolk and vinegar are mixed with natural powder colors and dyeing is done. After painting the icon, a protective varnish is applied to make the colors appear bright. 17th century Since then, the faces and hands of the saints in the icons have been left uncovered and the other parts have been covered with metal sheets.

Icons produced with the determined rules also take their place in the museum collections of our country. Considering the materials used, it is understood that the icon has a composite structure. While this may complicate the preservation of the icons, it carries risks that may accelerate their deterioration. For example; The humidity and temperature values required by the wood panel and inorganic pigments and/or metal materials differ from each other. Exceeding and/or less than referenced value ranges may cause distortions. Especially humidity is one of the most important factors that cause a paint layer, glue layer, or primer layer to separate from each other. High moisture content damages the bond provided by the adhesive and physically separates the materials. The development of the panel due to excessive increase in relative humidity causes cracks in the primer and paint layers. In case of excessive dryness, swelling and ruptures may occur in the paint and primer layers due to shrinkage. The humidity of the wood does not always have to be above or below a certain value for insects to appear. The moisture balance required by insect species differs according to the species. Some need high humidity to take advantage of the wood texture. While some survive in drier environments, the insects that emerge will vary in situations where the amount of moisture decreases further (Yıldız ve Duğrucan, 2020:83).

For this reason, first of all, it is necessary to diagnose the reasons and periods of deterioration of the works. For diagnosis, recognizing the artifact is the first step of repair. The conditions of the environment where the icons are located, atmospheric effects, and the current condition of the artifacts should be routinely checked by a conservator who is an expert in the field; Any changes that have occurred/to come should be documented. Taking precautions against biological agents that may occur, and planning and applying the necessary intervention steps to the icons are of great importance for the health of the works.

GİRİŞ

İkonalar, kutsal kişi ve olayların konu edildiği tasvirlerdir. IV. yüzyılda Hıristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesinin ardından dini halklaştırma politikası izlenmiştir. Halkın okuma yazma oranı düşük olması sebebiyle, din resim sanatı ile anlatılmıştır. Ayrıca ikonaların taşınabilir boyutta olması inanç sahibi kişilerin ev ve iş yerlerine kolaylıkla girmesini de sağlamıştır. İlahi güce yakarıştta aracı olan ikonalar, bu özellikleri ile dinsel kültürün değişmez bir unsuru haline gelmiştir.

Tasvir edilen kutsal figürler ve dini sahnelerin kutsallık derecesi ikona üretimine de yansıtılmıştır. Öyle ki, Doğu Ortodoks Kilisesi, ikonaların yapım kurallarını ayrıntılı olarak açıklamıştır. Kutsal varlıkların, olayların ya da nesnelerin oluşturulması için kalıplar ve özel kurallar belirlemiştir. Kişinin mertebesi ikona üretiminde kullanılacak ağaç seçiminden, renk skalasına, metal materyalinin cinsine dahi etki etmektedir. Bu sayede tasvir edilen kutsal figürler tanınabilmektedir.

İkonalar, ülkemizde sanat eseri olma kimliği kazanarak müzelerimizin envanterine girmişlerdir. İkonalar, müzelerin koleksiyon özelliklerine göre teşhir ve depo alanlarında kültür varlıkları olarak yerini almışlardır. Somut olan her kültür varlığı üretildiği andan itibaren bozulma sürecine girer. Bozulma hızını zaman, malzemenin yapısı, ortamdaki sıcaklık, ışık, nem, hava kirliliği, kullanım şekli ve insan faktörü etkiler.

İkonalar, belirli bir ilkeye göre düzenlenmiş farklı malzeme türlerinden ve tabakalardan oluşan üç boyutlu bir yapıdır. Bu malzemeler farklı mekanik özelliklere sahiptir ve nem, sıcaklık derecelerindeki dalgalanmalarına farklı reaksiyonlar gösterirler. Eseri meydana getiren tabakalar zamanla ve farklı nedenlerle bozulma sürecine girerler. Bir ikonanın çok katmanlı yapısını oluşturan tüm malzemelerin birbiri ile olan bağları göz önünde bulundurulduğunda, bunlardan herhangi birindeki değişiklik bitişik malzemede hatta tüm öğelerin de etkilenmesine yol açabilmektedir. Örneğin, ikona paneli için kullanılan ahşabın yeterince kurutulmamış olması, zaman içerisinde ahşabın boyut değiştirmesi ile sonuçlanır. Panelin hareketi hazırlık, boya ve vernik tabakalarında çatlama, dökülme gibi bozulmaları da beraberinde getirebilmektedir.

1. İkonalarda Görülen Bozulmalar ve Nedenleri

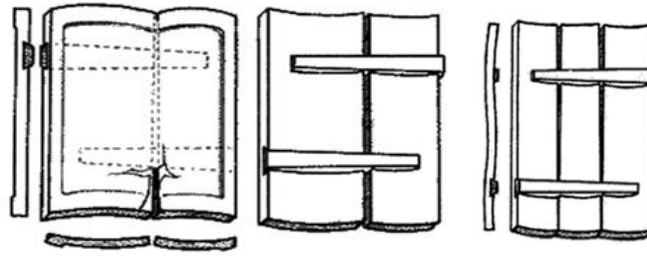
1.1. Ahşap Panelde Meydana Gelen Bozulmalar

Ahşap, doğada karbon döngüsünün bir parçasıdır ve bozulması, temel unsurlardan biridir. Özellikle sıcaklık, nem, hava, su, yangın ve biyolojik oluşumlar gibi dış etmenler ahşabın yapısına zarar vermektedir.

İkona yapımında kullanılmak üzere seçilen ahşapların genel özellikleri sert, reçinesiz ve iyi kurutulmuş olmasıdır. Organik yapıya sahip ahşap malzemede bozulmalar bir ve/veya birden fazla sebebe bağlı olarak meydana gelir. Bu bozulmalardan bazıları kuruma, çatlak oluşumu, kırılma, form değişikliği, biyolojik etken kaynaklı parça kaybıdır.

Sıcaklığın stabil olmadığı durumlarda panelde form değişikliği, çatlak oluşumu ve daha sonra da kırılma meydana gelebilmektedir (Fabbri, 2012: 324).

Ahşap panelin aşırı düşük veya yüksek bağıl neme sahip bir ortamda uzun süre kalması ve dengeye ulaşması sonrasında, zarar görmeden ortalama bağıl neme ulaşmasının mümkün olmadığı gözlenmiştir. Ahşap paneli olumsuz yönde etkileyen nem, malzemede şekil değişikliğine (şişme, bükülme) neden olmaktadır. Higroskopik (nem emici) bir malzeme olan ahşabın, ortamdaki nem miktarına bağlı olarak bünyesindeki su miktarı artar veya azalır. Boşluklu özelliğe sahip panel suyu bünyesine çeker ve ahşap genişler ve deformasyona uğrar (Grabar, 1993: 76).



Resim 1. Ahşap Panelde Meydana Gelen Deformasyonlar (Grabar, 1993: 76)



Resim 2. Hüzünlü Leydi İkonası Erişim: 01.12.2019 .(URL 1)

Ahşapta, fiziksel bozulma uzun sürede etkisini göstermektedir. Ahşap panel ne kadar kalın olursa, nem dengesini sağlamak o kadar zor olur. Ahşap panelde meydana gelen deformasyon ikonanın boya tabakasındaki gerilme, çatlama ya da bölünme riskini artırır. Panelin yüzeyi ile iç kısmı arasındaki nem farklılıkları, destek kısmında çatlaklara yol açarak sıkışmalar yaratır. Her bir lifin farklı yönde özellikler göstermesi nem değişimi sırasında fark edilir. Örneğin, panelin uç kısmından emilen nem, kenarlarından 20-30 kat daha yoğun bir şekilde buharlaşır. Düzensiz şişlik ve/veya büzülme ile panelde çatlama yaratır. Ahşap içindeki nem değiştiğinde, hacim artışı (şişme) veya azalması (kururken) farklı şekilde gerçekleşir.



Resim 3. Ahşap Panelde Meydana Gelen Deformasyon Erişim: 01.12.2019. (URL2)

Ahşap paneli besin kaynağı olarak kullanıp, malzemeyi çürüten organizmalar bozulma sürecinin biyolojik kahramanlarıdır. Nem seviyesinin yüksek seyrettiği ortamlarda, ahşap panelindeki nem oranında da artış yaşanır. Panel içerisindeki nemlilik %20 nin üzerine çıktığında çeşitli mantar ve bakteri türlerinde çoğalma gözlemlenir (Platonov, 2011: 139).

Bakteri ve mantarlar ahşabın iç yapısını bozarak malzemede çözülmeye neden olmaktadır. Bu organik bozulma ahşap malzemede renklenme, küflenme ve çürüme ile kendini göstermektedir. Küflenme yapan mantar ahşap malzemenin yapısını parçalar ve mukavemetinin azalmasına neden olur. Ahşabın selülozundan beslenen bakteri ve mantarlar, hücre yapısının bozulmasına ve ahşabın toz halinde dağılmasına sebep olmaktadır.

Ahşaba nüfuz eden birçok böcek çeşidi bulunur. Her türün kendine özgü biyolojik ve etolojik özellikleri vardır. İkonalarda gözlemlenen türler arasında yer alan *Anobium punctatum* “mobilya böceği” yumurtaları çatlaklara, deliklere bırakır böylece yeni doğmuş grup kendini besleme fırsatı bulur. Bunlar, özellikle mayıs veya temmuz aylarında (ergin evresinde) ortaya çıkar. Yaygın başka bir böcek türü, *Lyctus*¹'tur. Bu türün dışısının yumurta bıraktığı çıkış delikleri (2-3mm genişliğinde yuvarlak delikler) ayırt edici şekliyle tanınabilir. Nisan ve mayıs ayları arasında erişkinliğe ulaşarak ahşap malzemeyi terk eder. Larvalar ahşap panele girdikten sonra malzemenin içinde yaşarlar, kendilerini besler ve ahşabın tanelerini doğal olarak takip eden uzun tüneller kazarlar. Bu larvaların yaşam döngüsü de birkaç yıl sürer ve sonunda (genellikle ilkbaharda ve sonbahar mevsimlerinde), erişkin böcek olarak dışa

¹ *Lyctus brunneus*, Bostrichidae üst familyası Lyctidae familyasına ait böcektir.

çıkarlar. Panellerdeki delikler, larvaların giriş değil, böcek çıkış deliğidir. Bu delikler bize hasarın zaten gerçekleşmiş olduğunu anlatmaktadır. Taze uçuş delikleri pürüzsüz, düzenli bir yuvarlak şekle sahiptir, deliğin içinden dökülen tortular toz kıvamında ve ahşabın renginden daha açık renktedir (Selçuk, 2004: 25). Bahsi geçen bozulmaların dışında, böceklerin panelde yarattığı bozulmalar parça kaybına sebep olabilecek kadar yoğun olabilir.



Resim 4. Ahşap Paneldeki Biyolojik Aktivasyon ve Panelde Oluşan Parça Kaybı, Ayasofya İkonaları (Fotoğraf: H. KILIÇ, 2017)

Vandalizmin etkili olduğu dönemlerde ikonalara verilen bilinçli zararlar, yoğun biyolojik aktivasyon sebebiyle kondisyonunu kaybederek ve/veya ahşabın doğal yollardan kırılmasıyla oluşmuş kimyasal deformasyon parça kayıplarına sebep olabilmektedir.

Yüzeydeki toz ve kir birikimi, aşınmaya sebep olabilir. Ahşabın gözenekli yapısı içinde kendine yer bulan toz ve kir zamanla biyolojik oluşumların meydana gelmesine zemin hazırlamaktadır.

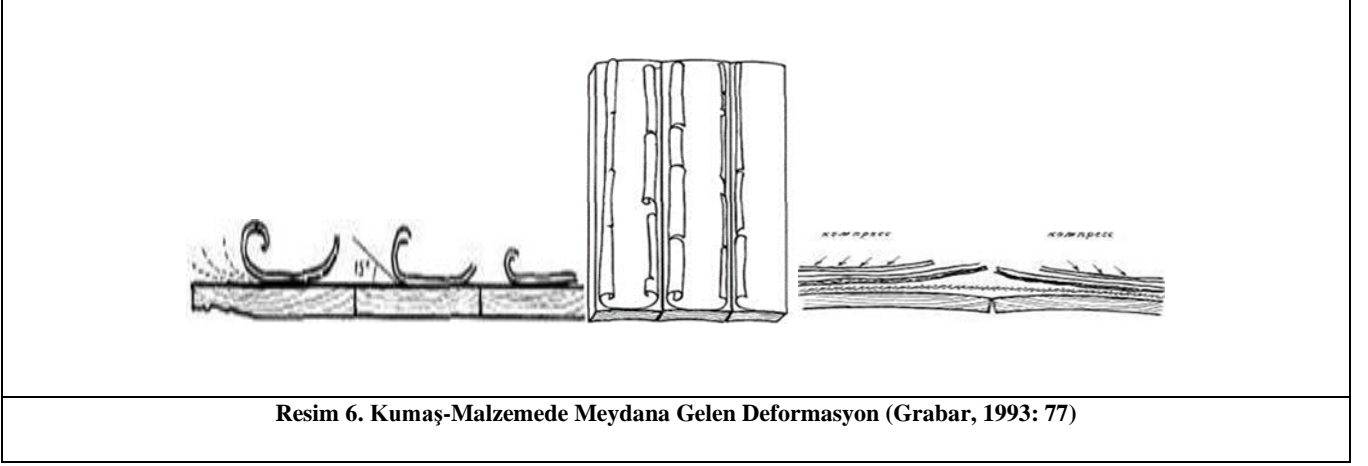


Resim 5. USB Mikroskop ile Tespit Edilen Larvalar, Ayasofya İkonaları (Fotoğraf: H. Kılıç, 2017)

1.2. Kumaş Tabakasında Meydana Gelen Bozulmalar

Ahşap panele tutkal sürülerek emdirilen kumaş, stabil olmayan ortam koşullarında tutkalın yapıştırıcı özelliğini kaybetmesi sonucu zeminle olan bağımlı kaybeder. Zamanın etkisi ile keten kumaşta parça kayıpları yaşanır. Kumaşta yaşanan bu kayıplar hazırlık katmanında çatlak oluşumuna neden olur.

Sıcaklık-nem döngülerindeki değişikliklerin ana sonuçlarından biri, kumaş tabakasının panelden ayrılmasıdır. Şişme sonucu boyutu değişikliğe uğrayan ahşap paneldeki gerilim nedeniyle kumaş malzemede yırtılmalar meydana gelir.



Resim 6. Kumaş-Malzemedede Meydana Gelen Deformasyon (Grabar, 1993: 77)

Ahşap yüzeyde yaşamını sürdüren çeşitli mikroorganizmalar kumaş tabakasında da bozulmalara neden olmaktadır. Örneğin böcekler lifli yapıya sahip kumaşta delik oluşumlarına, mantar ve bakteriler ise kumaş yapısında lekelenmeye sebep olmaktadır (Grabar, 1993: 76).

1.3. Alçı Tabakasında Meydana Gelen Bozulmalar

Ahşap levhaların düzensiz nem değişimiyle ortaya çıkan hareketliliği alçı tabakasında gerilmeye yol açar. Boyutu değişen ahşap kurutularak tekrar eski formuna döndüğünde alçı tabakasında çatlamlar oluşur. Alçı tabakasının yeterince elastik olduğu durumlarda, bir süre kırılmadan panelin hareketini doğrusal boyutlarında izler. Ancak nem ve sıcaklık dalgalanmaları, alçıda dökülmelere sebebiyet verir. Özellikle ahşap deformasyonunun alçı tabakası üzerindeki etkisini yumuşatan kumaş malzeme yok ve/veya zarar görmüş ise, çatlaklar kırılarak dökülebilir (Rachwał, Bratasz ve Krzemień, 2012: 5).



Resim 7. Alçı Tabakasında Meydana Gelen Kayıplar, Ayasofya İkonaları (Fotoğraf: H. Kılıç, 2017)

Alçı tabakasını meydana getiren tutkalın ve kalsiyum karbonat bileşeninin yaşlanmasının bir sonucu da esnekliğin azalmasıdır. Bu durum alçının sertliğini ve kırılabilirliğini arttırarak, çatlak ağının ortaya çıkmasına katkıda bulunur.

Mikroorganizmaların bağlayıcıdan beslenmesi alçı tabakasının parçalanarak bozulmasına sebep olmaktadır. Ayrıca mikroorganizmaların diğer bir etkisi ise alçı tabakası yüzeyinde lekelenmelere sebep olmasıdır. Oluşan renk değişimi boya ve vernik tabakasında da gözlemlenebilir. Sıcaklığın + 10 ° C'nin altına inmesi ve ortamdaki nem değerinin yükselmesi küf oluşumu riskini artırır, küf tutkalın sertleşerek hızla kalınlaşmasına ve alçı tabakası ile bağının bozulmasına sebep olur. Meydana gelen bu bozulma sonucunda astar yüzeye tutunamaz ve dökülür (Eckstein, Bacharach, 2014: 204).

Metal kaplamaların sökümü sırasında alçı tabakasında parçalanma, çizilme gibi mekanik hasarlar meydana gelebilir.

Yapım aşamasında alçı tabakasının kalın sürülmesi ve/veya doğru konsantrasyonda hazırlanmaması malzemenin ahşap panele tutunamamasına ve zaman içerisinde dökülmesine neden olur (Grabar, 1993: 77).



Resim 8. Alçı Tabakasında Kırılma ve Ayrılma (Grabar, 1993: 79)

1.4. Boya Tabakasında Meydana Gelen Bozulmalar

Boya tabakasında en sık karşılaşılan bozulma türü çeşitli nedenlerle oluşan çatlama ve kırılma türüdür. Çatlakların oluşmasında nem ve sıcaklık değişimleri, malzemenin kalitesi, hazırlanan konsantrasyonlar, alt tabakalarda meydana gelen hareketlilik, boyanın kalınlığı ve ressamın tekniği gibi sebepler sayılabilir.

Özellikle alçı tabakasının kondisyonu boyayı direkt olarak etkilemektedir. Boyadaki çatlakların oluşturdukları şekillere bakılarak ince, derin, spiral, dikey, kraklür, yatay gibi çeşitli isimlendirmeler yapılmaktadır (Grabar, 1993: 79). Bununla birlikte alçı tabakasındaki çatlak ağının yoğunluğu ve hareketliliği boya tabakasının kabarmasına yol açabilmektedir.

Havanın bileşimi boyaların güvenliği üzerinde olumsuz etkiye sahiptir. Havadaki nem sülfür gazı ile birleştiğinde sülfürik asit, sülfürik asit ile reaksiyona giren amonyak ise amonyum sülfata dönüşür. Meydana gelen bu tepkimeler boyalı katmanın çatlaklarından girerek boya ve vernik tabakasında büyük çaplı parça kayıplarına neden olur.

Boya tabakasında görülen çatlakların ilerlemesi ile ayrılmalar oluşabilmektedir. Ortam koşullarının yanı sıra, yaşlanma, önceki onarımlarda uygun olmayan bir yöntemin ve malzemenin kullanılması, mikroorganizma saldırıları gibi sebepler ikonalarda bozulmayı hızlandırır. Bağlayıcı maddenin parçalanması ile pigmentler birbirine tutunamaz, ayrışmalar yaşanır ve tozlanma olarak adlandırdığımız bozulma meydana gelir. Bağlayıcıların ayrışmasına mekanik, kimyasal ve biyolojik etkenler neden olmakta ve boyalarda ciddi sorunlara yol açabilmektedir (Eryurt, 2017: 20).

Küf oluşumu, uygun besin kaynakları sağlayan kir, yağ ve diğer endüstriyel kirleticilerin bulunduğu yüzeylerde meydana gelir ve gelişir (Köse ve Erdin, 2004: 45). Küf mantarlarının yapışkan miselyumu ya da spor kümelerinin üzerinde birikmesiyle boya malzemesinin parlaklık, sertlik, sağlamlık gibi özellikleri daha da azalmaktadır.

Deformasyona uğramış vernik tabakasının yüzeyde oluşturduğu gözenekler pigmentlerde renk değişimi ve/veya kayıp meydana getirebilir. Ayrıca ultraviyole etkisi altındaki hemen hemen her pigment koruyucu tabakanın kaybı ile renk doygunluğunda azalma yaşanır.

Elverişsiz ortam koşulları, hava kirliliği, yüksek ışık değerleri pigmentlerin solmasına sebebiyet vermektedir. Özellikle inorganik pigmentler, hava nemi ile kimyasal reaksiyonun bir sonucu olarak renk değiştirir (Grabar, 1993: 79).

Boya tabakasında ağarma, solmadan farklı gelişir. Yapım tekniği, kullanılan pigmentin kimyasal özelliği ve atmosferik koşullara bağlı gelişir. Bu bozulmanın en yaygın örneği, "ultramarin mavi" olarak adlandırılan pigmentteki değişimdir. İnorganik pigment, toz haline getirilen yarı değerli taş olan Lapis Lazuli'den elde edilmektedir. Ultramarin hastalığı olarak da bilinen bu bozulma türünde, ultramarin mavi parlak rengini kaybeder ve beyazımsı gri bir renk alır. Ultramarin XVII. yüzyıla kadar Avrupa'da sıkça kullanılmış, XIX. yüzyılın başlarından bu yana yapay olarak üretilmiştir. Yapay formdaki pigment çok zayıf asitler tarafından dahi kolayca ayrışabilmekte ve renk kaybı gerçekleşmektedir (Eryurt, 2017: 25).



Resim 9. Boya Tabakasında Lokal Kabarma ve Çatlamalar (Fabbri, 2012: 325)

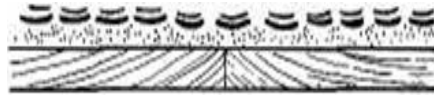


Resim 10. İkonada Renk Kaybı ve Boya da Dökülme Erişim: 11.11.2019. (URL3)

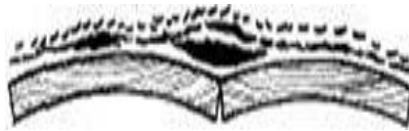
Koruyucu katmanın kaybı boya tabakasını toz, kurum, is vb. kirleticilere karşı açık hale getirir. Yüzey kirlerinin kaynakları, daha önceki restorasyon uygulamaları, hava kirliliği ve biyolojik faaliyetlerdir. Toz partikülleri, restorasyonda kullanılan solventler boyalara nüfuz ederek zayıflamasına ve dökülmesine yol açar.



Resim 11. Boya Tabakasındaki Derin Çatlaklar, Ayasofya İkonaları (Fotoğraf: H. Kılıç, 2017)



Resim 12. : Küf ve Bakteri Sonucu Boyaların Alçıdan Ayrılması



Resim 13. Görsel 20: Alçının Nem Çekmesi ile Boyada oluşan Deformasyon



Resim 14. Alçıdaki Hareketliliğin Boyada Sebep Olduğu Kabarma (Gabbari, 1993: 82)



Resim 15. Boya Tabakasında Kabarma, Çatlak Sonucunda Boyada Yaşanan Kayıp, Trabzon İkonaları (Fotoğraf: H. Kılıç, 2018)

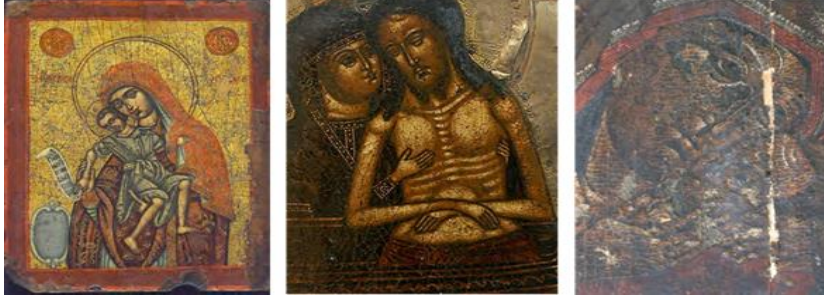
Eserin bulunduğu alanda nem derecesinin fazla olması, havada uçan partiküllerin devamlılığı boya tabakası üzerinde mantar ve küf oluşumunu tetiklemektedir.



Resim 16. Boya Tabakasında Küf, Trabzon İkonaları (Fotoğraf: H. Kılıç, 2018)

1.5. Vernik Tabakasında Meydana Gelen Bozulmalar

Boya yüzeyinin koruyucu katmanı olan vernik, ilk uygulandığı zamanlardaki gibi saydam ve parlak kalmamaktadır. Yaşlanma ve atmosferik etkenler verniğin saydamlığını azaltmakta ve rengini koyulaştırmaktadır. Pürüzsüz olan vernik tabakasının yüzeyinde zaman, ortam şartları, toz ve ışığın etkisiyle çatlaklar oluşur.



Resim 17. Koruyucu Tabakada Derin, İnce Çatlaklar ve Birikme (Fabbri, 2012: 325)

Vernik tabakasında bulunan toz, bağıl nemin yüksek olduğu ortamlarda yoğunlaşarak küf oluşumu meydana getirir. Mikroorganizmaların büyük kısmı yüzeyde gelişir, koruyucu kaplamaların çatlaklarına nüfuz ederek hem vernik hem boya tabakasında renk değişimine sebep olurlar.

Eski olan koruyucu tabaka üzerine yenisi uygulandığında yüzeyde vernik birikmesi oluşur, meydana gelen bu deformasyon verniğin daha hızlı kararmasıyla sonuçlanır. Bu nedenle eski verniğin yüzeyden alınması gerekir. UV ışınlarının geliş açısı, nem değerlerinin stabil olmaması, temizliğin uzman olmayan kişilerce ve yanlış kimyasallarla yapılması yüzeydeki bozulmaları hızlandırır (Fabbri,2012:327).



Resim 18. Koruyucu Tabakada Kararma Quadripartite İkonası Rusya, XIX. Yüzyıl, Özel Koleksiyon (Fabbri, 2012: 327)

Verniğin içinde bulunan çözücünün buharlaşması sonucunda zayıflayan koruyucu tabaka kırılganlaşır ve kopmalar meydana gelir. Ayrıca dua esnasında yanan mumların yaydığı ısı verniğin elastikliğini kaybetmesine sebep olur (Fabbri, 2012: 326).

Koruyucu özelliğini kaybeden vernik eserde boya tabakasının olumsuz etkilenmesine sebep olurken; estetik açıdan da kötü bir görüntü yaratır. Böyle durumlarda, ömrünü tamamlayan vernik tabakanın alınarak yenilenmesi gerekir Verniğin bozulmasının hızlı veya yavaş olması reçinenin cinsine ve çevre koşullarının olumsuzluk şiddetine bağlıdır (Dahlin, 2010: 15).



Resim 19. Verniğin Toplanması (Fabbri, 2012: 327)

1.6. Metal Oklad (Aplik) Kaplamalarda Meydana Gelen Bozulmalar

Metal okladlar; hava kirliliğiyle oluşan asidik etki, nem miktarının fazla olması, tuz ve asit kaynaklı korozyon oluşumu gibi nedenlerle bozulmaya uğrar. Zaman içerisinde bahsi geçen etkenlerin sebep olduğu korozyon, okladların kimyasal yapısını değiştirir. Metal malzemenin kristal yapısı, sertlik, yoğunluk gibi fiziksel özelliklerinde de değişim yaşanırken; okladların parlaklığı, elektriksel ve ısı iletkenliği de kaybolur (Grabar, 1993: 42).

İkonalarda kullanılan altın uzun ömürlü soy metaldir ve korozyona uğramaz. Soy metal grubunda yer alan gümüş ise atmosferde bulunan kükürt bileşiklerinin etkisi sonucu gümüş sülfürü oluşturur ve eserin yüzeyinde matlık meydana gelir (Özdağ, 2015: 53).



Resim 20. Metal Malzemede Deformasyon, Erişim: 23.01.2020. (URL4)

Pirinç, bakır, bronz alaşımların kullanılmasıyla yapılan okladlarda korozyon ile birlikte kullanıma bağlı göçme, kırılma, yırtılma ve/veya parça kaybı gibi deformasyonlar görülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

İkonalar, başta Doğu Hıristiyanlığında olmak üzere, tarih boyunca ibadetin bir parçası olmuş; şifa, koruma, dilek dileme gibi çeşitli amaçlarla kullanılmışlardır. Günümüzde ikonalar korunması gereken taşınır kültür varlıklarının önemli bir grubunu teşkil ederler.

Eseri korumak ve onarımını planlamak için önce eseri tanımak onu meydana getiren malzemeler ile ilgili teknik bilgiye sahip olmak gerekir. Eserin malzemesi, bulunduğu yer, hatalı restorasyon uygulamaları, çevresel faktörler ve etkilerine bağlı olarak meydana gelen bozulmaların teşhisi alanında uzman konservatör tarafından yapılmalıdır. Bu incelemeler sonucunda bozulmalara yönelik müdahale aşamaları belirlenmelidir.

Yapılan planlamalarda tabakaların mevcut durumları hakkında detaylı bilgilerin yer aldığı fotoğraf, çizim, rapor hazırlanmalıdır. Gerekli görüldüğü takdirde tahribatsız analizlere başvurulmalıdır. Böylece eserlerde meydana gelen farklı bozulmalar üzerinden yola çıkarak yapılacak koruma ve onarım çalışmalarının çerçevesi de belirlenmiş olacak

eserlere o anda müdahale edilemese bile belgeleme çalışmasının yapıldığı dönemdeki bozulmalar kayıt altına alınmış olunacaktır,

Eserlerin ihtiyacına uygun nem, sıcaklık, havalandırma, aydınlatma gibi değerlerin ve koruma etiğine uygun ortamların oluşturulması, periyodik olarak bakım ve denetimlerinin sağlanması, konusunda uzman kişilerce bu müdahalenin yapılması eserlerin yaşamlarını sağlıklı ve uzun ömürlü kılacak en önemli etkenlerdir.

Hem bir sanat dalı, hem de dinsel kültürün değışmez bir unsuru haline gelmiş olan ahşap panelli ikonalar ile ilgili Türkçe kaynakların yetersizliği, koruma alanında konu ile ilgili uzman konservatör ve restoratör sayısının azlığı nedeni ile uygulamaya dönük yapılan çalışmalar kısıtlıdır. Konu ile ilgili ortak dil oluşturularak meydana gelen bozulmalar, koruma onarım çalışmaları, depolanma ve teşhir edilme koşulları ile ilgili bilimsel veriler oluşturulmalıdır.

KAYNAKÇA

- Akkaya, T. (2000). *Ortodoks İkonaları*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Dahlin, E. (2010). *PROPAINTE. Improved protection of paintings during exhibition, storage, and transit. Final activity report*. NILU.
- Eckstein A., Joan Bacharach, S. (2014). *Biological Infestations*. Museum Technician Museum Management Program: Washington, DC.
- Eryurt, B. (2017). *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonunda Bulunan Bir Grup Yağlı Boya Tuval Resminin Korunmasına Yönelik Araştırma ve Uygulama Çalışmaları*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
- Fabbri, B. (2012). Science and conservation for museum collections. *Science and Conservation for Museum Collections*, 1-470.
- Grabar, I. (1993). *Icon restoration*. Moskow: Naumova.
- Köse, C., Erdin, N. (2004). Küf mantarlarının boyanmış ahşap yüzeylere etkileri. *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 54(2), 43-60.
- Özdağ, M. (2015). *Antik Metallerin Restorasyonu ve Konservasyonu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Platonov, M. (2011). *Distortion of icons*. Russian civilization institute: Moskow.
- Rachwał, B., Bratasz, Ł., Krzemień, L., Łukomski, M., Kozłowski, R. (2012). Fatigue damage of the gesso layer in panel paintings subjected to changing climate conditions. *Strain*, 48(6), 474-481.
- Selçuk, H. (2004). *Müzelerde Böcek ve Küf Kontrolü*. İstanbul: Ege Basım.
- URL 1 : <http://art-cons.ru/node/3505> Erişim tarihi:01.12.2019.
- URL 2: <http://art-cons.ru/node/3505> Erişim tarihi:01.12.2019.
- URL 3: https://www.iconart.info/location.php?lng=en&loc_id=1&mode=img&sort=time&page=17 Erişim tarihi:11.11.2019.
- URL 4: <https://www.pravmir.ru/hto-nuzhno-dlya-togo-htobyi-napisat-horoshuyu-ikonu/> Erişim tarihi 23.01.2020.
- Yıldız, S.Doğrucan, A. (2021).Hristiyan Konsilleri ve İkonalast Akımlara Etkileri. *Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(1),78-89.

TÜRK KADIN KLASİK BATI MÜZİĞİ VE ŞAN SANATÇISI* ESİN ÖZSAN: HAYATI, SANATI VE METODİK ŞAN EĞİTİMİ KİTABI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Turkish Female Classical Western Music and Singing Artist Esin Özsan: A Review on Her Life, Art and Methodic Singing Education Book

Nur Didem TAŞKIRAN¹, Ajda ŞENOL SAKİN²

ÖZ

Türkiye’de Osmanlı döneminde başlamış olan opera ile ilgili çalışmalar Cumhuriyet döneminde hız kazanmıştır. Mustafa Kemal Atatürk’ün siparişi üzerine ilk Türk operası bestelenmiştir. Sonrasında ses eğitimi çalışmaları artmış ve Türk opera sanatçıları yetişmeye başlamıştır. Üzerine araştırmalar ve çalışmalar yapılmış önemli kadın opera sanatçılarımızdan olan Semiha Berksoy, Saadet İkesus Altan ve Leyla Gencer’in yanı sıra bizleri uluslararası arenada temsil eden farklı kadın opera/şan sanatçılarımız ve eğitmenlerimiz de vardır. Esin Özsan opera/şan sanatçılığının yanı sıra yazdığı “Metodik Şan Eğitimi” kitabıyla da şan eğitimine önemli katkılar sağlamış bir eğitmendir. Literatür incelendiğinde ülkemizde kadın opera/şan sanatçıları üzerine yapılmış çalışmaların çok az ya da sınırlı sanatçıya yönelik yapıldığı görülmektedir. Buradan yola çıkarak araştırmanın amacı Türk kadın şan sanatçısı ve eğitmen Esin Özsan’ın hayatı, eğitimi, müzikal kişiliği, rolleri, yurt içi ve yurt dışındaki başarılarını anlatarak şan sanatı kariyerini gelecek kuşaklara aktarabilmek ve yazmış olduğu “Metodik Şan Eğitimi” kitabının çözümlemesini yapmaktır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup veriler belgesel kaynak tarama ve görüşme yöntemiyle elde edilmiştir. Araştırmada Esin Özsan’ın repertuarının operalar, oratoryo ve liedleri kapsadığı görülmüştür. Şan sanatçılığının yanı sıra eğitmenliği ile de genç kuşaklara ışık tutmayı kendine amaç edinmiş olan Özsan, bu kapsamda yayımladığı kitabına ek olarak amatör grupların eserler seslendirmesine de katkı sağladığı bulgularına ulaşılmıştır. Ayrıca farklı dönemlere yönelik eğitimler gerçekleştiren Özsan’ın, Barok müziğin yanında müzikal alanında da gençleri eğittiği bilgisine ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Esin Özsan, metodik şan eğitimi, ses eğitimi, şan, opera.

ABSTRACT

The studies on opera, which started in Türkiye during the Ottoman period, gained momentum in the Republic period. The first Turkish opera was composed upon the order of Mustafa Kemal Atatürk. Afterwards, voice training studies increased and Turkish opera singers began to be trained. In addition to Semiha Berksoy, Saadet İkesus Altan, and Leyla Gencer, among our important female opera singers, we also have different female opera/singing artists and trainers who represent us in the international arena. Esin Özsan is an instructor who has contributed significantly to singing education with her book “Methodical Singing Education” which she wrote, in addition to her singing career. When the literature is examined, it is seen that the studies on female opera/singing artists in our country are made for very few or limited artists. From this point of view, the aim of the research is to transfer the singing career of Turkish female singing artist and trainer Esin Özsan to future generations by explaining her life, education, musical personality, roles, national and international achievements, and to analyse her book “Methodical Singing Education”. A qualitative research method was used in the research and the data were obtained by documentary source scanning and interview methods. In the research, it was seen that Esin Özsan’s repertoire included operas, oratorios, and lieds. Özsan, who aims to shed light on young generations with her teaching as well as singing artist, has been found to have contributed to the performance of works by amateur groups in addition to the book she published in this context. Furthermore, it has been determined that Özsan, which conducts training sessions focusing on various periods, also instructs young individuals in the field of music, alongside Baroque music.

Keywords: Esin Özsan, methodic singing education, vocal training, singing, opera.

1. ORCID: 0000-0002-6932-2097
2. ORCID: 0000-0003-1870-2329

1. Müzik öğretmeni, BTO Hüseyin Sungur Anadolu Lisesi, nurdidemkopuz@hotmail.com
2. Doç. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi GSE Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, ajdasenol@uludag.edu.tr

* Sanatçı Esin Özsan yurtdışında opera sanatçısı kullanımı olmadığı için betimlemenin bu şekilde kullanılmasını önermiştir.

** Bu çalışma 23-24 Nisan 2022 tarihlerinde gerçekleştirilmiş olan Bursa 2. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresinde sunulmuş aynı başlıklı bildirdiden genişletilerek türetilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

Although relations with the art of opera started to form in the pre-Republican period in Türkiye, the main developments in the art of music and thus in the art of opera were realized with the proclamation of the Republic and Mustafa Kemal Atatürk's music policies. Atatürk desired the first Turkish opera to Ahmet Adnan Saygun and paved the way for developments in the art of opera. Among the opera composers in Türkiye are very valuable names such as Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Sabahattin Kalender, Cengiz Tanç, Okan Demiriş, Çetin Işıközlü, and Selman Ada. The spread of polyphonic music among the public with concerts, operas and operettas, and the decision to protect it by the state by educating composers and artists in this direction reveals the importance of educating opera singers as well as all musicians. Voice education was first taught in Türkiye between 1925 and 1931 under the name of “vocal” course in the Music Teachers’ School (Musiki Muallim Mektebi). After many name changes, the name of the course was changed to “(Individual/Major/Solo) Vocal Training (Singing)” in music education departments and education for opera singers was started to be given in the “Opera Department” in conservatories. In addition to Semiha Berksoy, Saadet İkesus Altan, and Leyla Gencer, among our important female opera singers, we also have different female opera/singing artists and trainers who represent us in the international arena. Esin Özsan is an instructor who has contributed significantly to singing education with her book “Methodical Singing Education” which she wrote, in addition to her singing career. When the literature is examined, it is seen that the studies on female opera/singing artists in our country are made for very few or limited artists. From this point of view, the aim of the research is to transfer the singing career of Turkish female singing artist and trainer Esin Özsan to future generations by explaining her life, education, musical personality, roles, national and international achievements, and to analyse her book “Methodical Singing Education”.

Within the scope of the research, detailed information about Esin Özsan, one of the Turkish female singer/opera artists, was given, and the artist’s “Methodical Singing Education” book was examined. A qualitative research method was used in the research and the data were obtained by documentary source scanning and interview method. The interview questions were interpreted with the descriptive analysis method and blended with the data obtained from the literature review.

Esin Özsan, who completed her education at the Den Haag Conservatory in the Netherlands, received her performing arts artist and instructor diplomas. With this education she received, she had the opportunity to learn about branches such as oratorio as well as getting to know Bach, Wagner and many composers that are not known in Türkiye. Esin Özsan’s repertoire ranges from Bach to Schönberg and covers every aspect of opera, oratorio and lied art. Esin Özsan, who has given concerts in many countries and cities, also works as an instructor and director in addition to her singing career. Aiming to shed light on young generations, Özsan contributes to the vocalizations of amateur groups, in addition to the book she has published in this context.

The Methodical Singing Education book was published in 2010 and consists of 14 chapters and 329 pages. In the Methodical Singing Education book, the voice, the formation of the voice, the singing techniques, the knowledge and experience of the voice trainers around the world are included, and it is also mentioned in detail in which roles the introduced voice types can perform the works. The collection of many subjects and information in different books as a whole in a single book provides ease of access to information.

In conclusion, as Esin Özsan herself stated, she is a Turkish female singing artist who has done very important and valuable works in this field despite the many negativities she has experienced in her art life. It is thought that the artist is a name that will set an example for many people who work in this field with his artistic life, singing instructor and directorship. She is a valuable writer who has conveyed all her experiences and will continue to convey them with her Methodical Singing Education book she wrote.

GİRİŞ

Opera; ses, müzik, sahne ve oyunculuğun bir arada kullanılarak, bunların en gösterişli, en estetik ve en özel şekilde sunulduğu sahne sanatlarından birisidir. O'Dwyer Aydın (2015: 17) operayı şöyle tanımlamıştır: “opera şarkı ve müziğin birleşimidir ve çok sesli müziğin geldiği en ileri noktadır. Operanın temel bileşenleri ses, söz, ritim, melodi, biçim, polifoni, homofoni gibi bağlantılar içermekte olup bu unsurlardan dolayı muhteşem bir sanattır”. Operayı sadece müzik ve tiyatro olarak görmeyen 19. yy. bestecisi Richard Wagner opera için “bütün sanat eseri” tarifini yapmış ve “gesamtkunstwerk” kavramını kullanmıştır (Daverio, 1986). Bu düşüncelerden yola çıkarak da opera sanatının pek çok olguyu içinde barındırdığını söylemek mümkün olmaktadır. Operanın sahne üzerinde yaşayan görsel boyutu vardır ve bu görsellik eseri icra eden sanatçılardan, orkestradan ve dekordan oluşmaktadır (Ewans, 2016: 2). Dünyada çok önemli bir yere sahip olan opera sanatı cumhuriyetin ilanının ardından Türkiye’de de büyük ivme kazanmıştır. 1 Kasım 1924’te “Musiki Muallim Mektebi” kurulmuş ve o yıldan başlayarak yurt dışına öğrenci gönderilmeye başlanmıştır (Bulut, 2017: 29). Musiki Muallim Mektebi, “millî musikiyi işlemek, yükseltmek, yaymak, sahne sanatlarının her kolunda gerekli elemanları yetiştirmek ve musiki öğretmeni yetiştirmek” anlamında çok önemli çalışmalar yapmıştır (Duman ve Şahin, 2008: 264). Genel itibarıyla bu dönemde yapılan çalışmaların temel amacı müzik alanında modernleşme ve Türkiye’yi ileri ülkelerin düzeyine getirmeye dayanmaktaydı (Duman ve Şahin, 2008: 264). Bu desteğin en önemlisi ve en değerlisi hiç kuşkusuz Mustafa Kemal Atatürk’ün sanata verdiği değerdir. Mustafa Kemal Atatürk’ün 1928’de Sarayburnu’nda yaptığı konuşma sonrasında ulusal opera besteleme çalışmalarına hız verildiği görülmüştür ve hemen akabinde hükümetin izni ile 1931’de Opera Cemiyeti kurulmuştur (Balkılıç, 2009: 82-85). İlk Türk operası olan “Özsoy” operasının siparişini Ahmet Adnan Saygun’a veren Atatürk, operanın konusunu da tüm detaylarıyla oluşturmuştur. Opera 19 Haziran 1934 yılında İran Şahı Rıza Pehlevi ve Atatürk’ün huzurunda oynanmıştır (Özcengiz, 2006: 68). Atak (2007) yaptığı çalışmada Cumhuriyet dönemi opera bestecileri arasında Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Sabahattin Kalender, Cengiz Tanç, Okan Demiriş, Çetin Işıközlü, Selman Ada gibi çok değerli isimlerin olduğunu belirtmiş ve Cumhuriyetin ilanı ile operaya olan ilginin arttığını ifade etmiştir.

Türkiye’de müziğin modernleşme süreci Cumhuriyet öncesi döneme rastlamaktadır. İlk opera dinleyen Osmanlı padişahı 3. Selim olmakla beraber, Sultan Abdülmecid döneminden itibaren de çeşitli opera ve operetler de hem sarayda hem de şehrin çeşitli yerlerinde sahnelenmeye başlanmıştır (Balkılıç, 2009: 70-72). Ayrıca Sultan Abdülmecid’in padişahlığı sırasında askeri mızıkacı takımının marşların yanı sıra çeşitli opera eserlerini de çaldıkları bilinmektedir (Sevengil, 1969: 61).

Türkiye’de operanın ve bununla birlikte şan (ses) eğitiminin gelişimi 26 Kasım 1934’te Milli Eğitim Bakanının başkanlığında oluşturulan kurul ile “tüm okullarda çok sesli müzik uygulamasına geçilmesi, halk katlarında opera, operet konser vb. aracılığıyla yeni beğenin yaygınlaştırılması, yeni besteci ve usta çalgıcıların yetiştirilmesi ve devletçe korunması” kararı alınmıştır (Ayaz, 2017: 188). Bu bilgiler ile opera sanatının gerçekleşmesi için ses eğitiminin ne kadar önemli olduğu görülmektedir.

Türkiye’de ses eğitimi ilk olarak 1925-1931 yılları arasında Musiki Muallim Mektebinde “vocal” dersi adı altında okutulmuş, birçok isim değişikliğinden sonra 1969’dan itibaren dersin adı müzik eğitimi ana bilim dallarında “(Bireysel) Ses Eğitimi (Şan)” olmuştur (Türkmenoğlu ve Yılmaz 2021: 276). Ülkemizde opera sanatçılığına yönelik eğitim öncelikle konservatuvarlarda “Opera Anasanat Dallarında” verilmektedir.

Cumhuriyet’in ilanı sonrası Türkiye’de opera alanında çalışmalar hız kazanmışken Türk opera sanatçıları da yurt içinde ve yurt dışında birçok başarıya imza atmıştır. Ülkemizde yetişmiş, adını yurt dışında duyurmuş veya ülkemizde operanın ilerlemesine fayda sağlamış ilk iki nesilden kadın opera sanatçıları arasında Semiha Berksoy, Leyla Gencer, Suna Korad, Meral Alper, Remziye Alper, Belkıs Aran, Ayhan Aydan, Sevda Ayhan, Mesude Çağlayan, Meleke Çeliktaş, Keriman Davran, Leyla Demiriş, Azra Gün, Müvedded Günbay, Işık Kurt, Müfide Özgüç, Nevin Pere, Rezzan Sökmen, Özgül Tanyeri, Yıldız Tumbul, Fevziye Sökmen, Necdet Biber, Neriman Esi, Saadet İkesus Altan, Cemaliye Kıyıcı gibi isimler yer almaktadır (O’ Dwyer Aydın, 2015: 65).

Türk kadın opera sanatçıları ve eğitmenler üzerine yapılmış çalışmalar incelendiğinde araştırmaların çoğunlukla Semiha Berksoy, Saadet İkesus Altan ve Leyla Gencer üzerine yapıldığı görülmektedir (İnal, 2015; Koyuncu, 2019; Madak, 2019; Oral, 1992; Özcengiz, 2006; Öziş, 2006; Şahinoğlu, 1999; Türkmenoğlu ve Yılmaz, 2021). Oysa ulusal ve uluslararası düzeyde ülkemizi hem opera sanatçılığı hem de şan eğitmenliği alanlarında temsil eden pek çok kadın sanatçımız bulunmaktadır. Esin Özsan, şan/opera sanatçılığının yanı sıra yazdığı “Metodik Şan Eğitimi” kitabıyla da şan eğitimine önemli katkılar sağlamış bir eğitmendir.

Bu araştırmanın amacı Türk kadın şan sanatçısı ve eğitimci Esin Özsan'ın hayatı, eğitimi, müzikal kişiliği, rolleri, yurt içi ve yurt dışındaki başarılarını anlatarak şan sanatındaki kariyerini gelecek kuşaklara aktarabilmek ve yazmış olduğu “Metodik Şan Eğitimi” kitabının çözümlemesini yapmaktır.

1. Yöntem

Araştırma kapsamında Türk kadın şan/opera sanatçılarından Esin Özsan hakkında detaylı bilgi verilmiş olup, ayrıca sanatçının “Metodik Şan Eğitimi” kitabı ayrıntılı incelenmiştir. Bu kapsamda araştırmanın verileri, nitel araştırma yöntemlerinden belgesel kaynak tarama ve kişisel görüşme yöntemleriyle elde edilmiştir. Belgesel tarama, araştırma konusu hakkında var olan kayıt ve belgelerin incelenmesiyle verilerin toplandığı ve analiz edildiği sistematik bir veri toplama tekniğidir (Kablan, 2020: 105).

Görüşme ise gözlemlenemeyen davranışların, duyguların veya kişilerin konuyu nasıl ifade ettiklerini öğrenmek için gerekli olan; ayrıca geçmişte yaşanan ve tekrar edilme şansı olmayan olayların öğrenilmesi amacıyla yapılmaktadır (Merriam, 2018: 86).

Araştırmada Esin Özsan ile hayatı, müzik eğitimi, rol aldığı operalar, Türk kadın opera sanatçıları, rejisörlüğü ve Metodik Şan Eğitimi kitabı hakkındaki düşüncelerine yönelik görüşmeler e-mail yoluyla yapılmıştır.

Şan sanatçısı Esin Özsan'ın sanat hayatı üzerine olan görüşme soruları betimsel analiz yöntemiyle yorumlanmış olup veriler kaynak taramasından elde edilen verilerle harmanlanarak bulgular bölümünde sunulmuştur. Betimsel analiz Baltacı'ya (2019: 377) göre araştırmada katılımcı ya da katılımcıların demografik özellikleri ile farklı niteliklerinin tasvir edilmesi, bir kentin genel özelliklerinin anlatılması, bir kişinin yaşam öyküsünün özetlenmesi gibi durumlar şeklinde ifade edilebilmektedir. Bunun yanı sıra Metodik Şan Eğitimi kitabı ise doküman analizi yöntemi ile derinlemesine incelenmiştir. Yıldırım ve Şimşek'e (2021:189) göre doküman analizi araştırılması hedeflenen olgu ya da olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır. Ayrıca yarı yapılandırılmış sorular yoluyla Esin Özsan ile görüşme gerçekleştirilmiş, çalışmada sanatçının sorular dışında da yaptığı açıklamalara yer verilmiştir.

2. Esin Özsan'ın Yaşamı, Sanat Hayatı, Rejisörlüğü ve Eğitimciliği

Şan sanatçısı Esin Özsan Ankara'da dünyaya gelmiş ve sesinin güzel olmasından dolayı ilköğretim ve ortaokul yıllarında çeşitli gösterilerde yer almıştır. Ortaokul yıllarında müzik öğretmeninin babasına “kızınızın sesi çok güzel, eğer isterse opera sanatçısı olabilir” demesinin ardından sanatçı konservatuvar sınavlarına girmek istemiştir. Yaşının küçük olması nedeniyle üç yıl bekledikten sonra Ankara Devlet Konservatuvarına giren Özsan burada yatılı okuyamaması nedeniyle çeşitli zorluklar yaşamıştır. İtalyan şan eğitmeni, Esin Özsan'ı İtalya'da eğitim alması için yönlendirmiş olsa da babasının Hollanda'dan aldığı iş teklifi ile Hollanda'ya taşınmış ve Den Haag Konservatuvarında müzik eğitimine devam etmiştir. Esin Özsan bu süreci kendi cümleleri ile şu şekilde açıklamaktadır:

“Konservatuvarı kazandıktan sonra, bana ilk sordukları soru ‘hangi hoca ile çalışmak istiyorsun?’ olmuştu. Tabii ben kimseyi tanımadığım için bir yanıt verememiştim. Beni bir kadın eğitmene verdiler. Sonraki senelerde eğitimcileri tanımanın ne kadar önemli olduğunu anladım. Çünkü bu eğitimci benim güzel sesimin her şeyi söyleyebileceğini düşünmüştü ve birkaç sene sonra sesim kısılmaya başladı. Çünkü ben ses eğitimi için gerekli olan bilgilerle donatılmadan, nefes desteğini öğrenmeden ve alıştırma yapmadan çok çeşitli ve zor aryaları söylemek zorunda kaldım. Daha sonra okul müdürü yanına çağırıp beni iyi bir eğitmene transfer etti. Çünkü aldığım terbiyeden dolayı eğitimciye “ben başkasına gidiyorum” diyemeyip kendimden şüphelenip, kabiliyetimin olmadığına inanmıştım” (Özsan, 2022).

Sanatçının kitabında da hep bahsettiği gibi “iyi bir eğitimci ve düzenli çalışma ile kendinize birçok katkı sağlayabilirsiniz” ifadesinin aslında bir hayat tecrübesi olduğu görülmektedir.

Esin Özsan Den Haag Konservatuvarındaki eğitimini tamamlamasının ardından sahne sanatları sanatçısı ve eğitimci diplomasını almış sonrasında o çok sevdiği sahnelerde sıklıkla rol almaya başlamıştır. Sanatçı opera ile tanışmasını şöyle ifade etmektedir: “Ben şan müziğiyle ilk defa Ankara'da ailemle gittiğim Die Lustige Witwe/Şen Dul opereti ile tanıştım. Bu müzik beni o kadar etkiledi ki ben de aynısını yapmak istedim” (Özsan, 2022). Sanatçı opera ve şan sanatını çok geniş kapsamlı düşünmekte; klasik müziğin onun için birçok katmandan oluştuğunu belirtmekte, ruhunu rahatlatan, sakinleştiren ve tanımadığı birçok duygunun ortaya çıkmasını sağlayan çok özellikli bir olgu olarak tanımlamaktadır. Sanatçı aldığı eğitim ile Bach, Wagner ve Türkiye'de tanınmayan birçok besteciye tanımanın yanı

sıra oratoryo gibi dalları da öğrenme fırsatı bulduğunu ifade etmektedir. Cristina Deutekom ile Bel Canto tekniği üzerine çalışan sanatçı çok değerli şan sanatçılarından olan Christa Ludwig, Arleen Auger ve Erna Sporenberg'in çalıştaylarına katılmıştır (Esin Özsan, n.d. URL 1).

Esin Özsan'ın repertuarı Bach'tan Schönberg'e kadar uzanmakta, opera, oratoryo ve lied sanatını her yönünü kapsamaktadır. Bu sebeple sanatçı kendisini klasik batı müziği sanatçısı veya şan sanatçısı olarak tanımlamaktadır. Ayrıca sanatçı opera sanatçısı teriminin genelde sadece Türkiye'de yaygın olarak kullanıldığını, Almanların kadınlar için *Kammersängerin*, erkekler için *Kammersänger* terimlerini kullandıklarını ve bu adlandırmanın o kişilerin sadece operacı olmadığını gösterdiğini söylemiştir.

Sanatçı Dordrecht Bel canto Festivalinde Maestro G. Carella'nın şefliğinde Verdi'nin Macbeth operasında yer almış, Amsterdam operasındaki çalışmaları ona dünyanın en ünlü şefleri ve rejisörleri ile çalışma imkânı sağlamıştır (Esin Özsan, n.d. URL 1). Hangi operalarda rol aldığı ile ilgili soruya sanatçı şu şekilde yanıt vermiştir:

“Hepsini saymam imkânsız. Sesimin tınısı dramatik olduğu için Machbet, Carmen, I due Foscari, Aida, Il Trovatore, Madam Butterfly, Sour Ancelica, Lohengrin gibi birçok dramatik eser... Bel Canto tekniği içeren operalardan birkaçına örnek verecek olursak Lucia di Lammermoor, La Sonnambula vb. Ayrıca bazı oratoryolarda da yer aldım. Verdi'nin Requiem'i gibi... Operetleri ve lied repertuarında verdiğim resitalleri de unutmamak gerek” (Özsan, 2022).

Esin Özsan yapılan görüşmede bir şan sanatçısının İngilizce tabir ile “all round” olmak zorunda olduğunu çünkü her stilden bir şeyler öğrenildiğini ancak her sesin, her eseri seslendiremeyeceği bu konuda dikkatli olunması gerektiğini aksi takdirde komik duruma düşülebileceğini ifade etmiştir. Ayrıca dramatik koloratür soprano olan sanatçı sesinin renginden dolayı en çok dramatik rolleri sevdiğini ancak “Bel Canto” tekniğinin gelişmesi ile bu teknikteki rollere de ilgisinin arttığını belirtmiştir.

Şan sanatçılığının yanı sıra eğitmenlik ve rejisörlük de yapan Özsan en çok hangi dalda çalışmanın kıymetli olduğu sorusuna;

“Bir ayırım yapmak zor, hepsinde farklı durumlar yaşanabilir” şeklinde yorum yapmış ve “müzikle uğraşan bir genç araştırmalı, cesaretli olmalı ama yüksek egosu olmamalıdır. Rejisörlük beni çok mutlu eden bir uğraşı. Eğitmenlik ise çalıştığımız öğrenciler akıllı, azimli ve sizinle kafa dengi ise çok iyi çalışmalar çıkarılıyor. Açıkçası bunlar arasında ayırım yapmak çok zor” diye eklemiştir (Özsan, 2022).



Resim 1. Esin Özsan'ın Falstaff operasından bir fotoğrafı¹.

¹ Görseller sanatçının kişisel web sayfası ve arşivinden izni alınarak eklenmiştir.

Sanatçı opera rejisörlüğüne ilk kez W. A. Mozart'ın Sihirli Flüt operası ile başlamış ve halen de amatör grupların bazı eserleri sahnelemesinde katkı sağlamaktadır. Ayrıca Arti trio adı altında Türkiye'nin önemli kadın besteci ve piyanistlerinden Meliha Doğuduyal ve klarnet sanatçısı Emirhan Tuga ile konserler vermiş, Taiwan kökenli piyanist Chi Han ile lied konserlerine imza atmıştır. İtalyan kökenli Lucia Marriccu ile bel canto liedlerini içeren konserler düzenlemiştir. Son zamanlarda Opera Utrecht grubu ile birlikte operaları kısaltılmış şekilde sundukları konserlerde yer almaktadır (Esin Özsan, n.d. URL 1).

Sanatçı iyi bir şancıda olması gereken özellikler için şu cevabı vermiştir:

“İyi bir şancı olmak için önce azim gereklidir... Her şeyi ben daha iyi yaparım gibi tavırlarla pek ilerleyemez bu kişi... Ayrıca sanat dünyasındaki kıskançlık, çelme takma, kınama gibi duyguları olanlardan da uzak durmak gerek. Bunun yanı sıra hem kendinde hem de eğitmenindeki eksiklikleri fark edebilmesi ve kibar bir şekilde gündeme getirmesi önemli. Ancak eğitmeninde aynı anlayışta olması gerek. Eğitmen kendini öğrenciden üstün görürse olmaz. Eğitmenin öğrenciye vermesi gerekenler: Doğru çalışma metodunu geliştirmesine yardımcı olmak, doğru repertuvar seçimi, çok uzun değil ama kaliteli çalışma sistemi, egosuna hâkim olmayı öğretmek ve daha birçoklarıdır... Özellikle eğitmenin veya başkalarının onu yükseltmesinin nedenlerini sorgulanmalıdır çünkü bir eğitmen güzel bir sesi asla kaybetmek istemez. Bende olduğu gibi sonuç acı olabilir” (Özsan, 2022).

Yapılan görüşmede Özsan şan eğitmenliği ile ilgili olarak iyi bir eğitmenin bazı şeyleri önce kendisinin denemesi ve sonra öğrenciden beklenmesini tavsiye etmektedir. Çünkü eğitmenin güçlük yaşayacağı bir durum hakkında öğrencinin daha çok zorlanacağını düşünmektedir. Bunun yanı sıra performans kaygısı ve sahne korkusu hakkında gelişen teknik ile birlikte bu korkuların azaldığı ve öğrencinin kendisine olan güveninin geliştiğini belirtmektedir.

Esin Özsan çeşitli ülkelerde konserler vermiştir. Malta Victoria Festivalinde İspanyol Zarzuela²larından örnekler sunmuş ayrıca Hollanda, Almanya, Belçika gibi ülkelerde ve çeşitli şehirlerde sahne almıştır (Esin Özsan, n.d. URL 1). Sanatçı yapılan görüşmede yabancı dilde telaffuzun önemine dikkat çekmiş ve kendi cümleleri ile yabancı dil sürecini şu şekilde aktarmıştır:

“Ben Hollanda'ya gittiğimde sadece İngilizce konuşabiliyordum. Ama okulda saatleri az da olsa diğer dillerde dersler veriliyordu. Çünkü burası gibi müzik kültürü gelişmiş ülkelerde eserler kendi dillerinde sunuluyordu. Bir öğrenci dil öğrenmek istiyorsa çok güzel... Ayrıca şu an internet yoluyla bir şeyler yapma imkânı da var. Ama söylenen eserde mümkün olduğu kadar düzgün telaffuz olmasına dikkat edilmesi gerekli. Bunun içinde ben kütüphaneden ödünç aldığım plak veya cdleri dinliyordum ve kelimeleri fonotik olarak yazıyordum...Bu şekilde telaffuzumu düzeltebilme şansım oldu” (Özsan, 2022).

Türk operalarına yönelik fazla bilgisi olmadığını ifade eden sanatçı, tekniği olan her sesin güzelleştiğini savunduğunu, bu yüzden de sanatçı sesleri arasında ayırım yapmadığını belirtmiştir. Ancak Türk kadın opera sanatçılarından Leyla Gencer'i beğendiği konusunda görüş bildirmiştir. Konya Selçuk Üniversitesinde ve Hollanda'da çeşitli müzik okullarında çeşitli çalıştaylar düzenleyen sanatçı, bir davet alması durumunda farklı kurumlarda da benzer şekilde şan eğitimi ve bel canto tekniğine yönelik çalıştaylar düzenleyebileceğini ifade etmiştir. Esin Özsan opera sanatçılığı, rejisörlük ve şan eğitmenliğine Hollanda'da aktif bir şekilde devam etmektedir.

3. Esin Özsan'ın Metodik Şan Eğitimi Kitabına Yönelik Görüşleri

Sanatçının 2010 yılında Metodik Şan Eğitimi kitabı yayımlanmıştır. Kitap üzerinde yedi yıl çalışmış olan Özsan, Türkiye'de güzel sesler olduğunu ancak teknik bilgilerinin yetersizliğinden ötürü zorlanıldığını fark ettiği için bu kitabı yazmaya karar verdiğini; sesin doğru yere konumlandırılmasını sağlamak ve iyi nefes tekniği öğretmek amacıyla bu kitabı yazdığını belirtmiştir.

Esin Özsan'ın Metodik Şan Eğitimi Kitabında pek çok farklı ülkeden şan eğitmenlerine yönelik çok değerli bilgiler vermiştir. Kitabında yer alan ünlü şan eğitmenlerinden kendisine en yakın gelen isim sorulduğunda sanatçı:

“Bu soruya bir tek yanıt vermeme zor. Hepsini okudum ve harmanlayarak kendi metodumu ortaya çıkardım. Deneyimlediğim zorlukları (bunlar çok kişi için geçerli) göz önünde tutarak ortaya çıktı bu kitap. O kitabın bir bölümünde de yazdığım gibi bir öğrencinin önce iyi bir tekniğe sahip olması gerekiyor. Yani diyafram destekli nefesi iyi kullanmayı, sesi tam yerine yerleştirmeyi, müzikalitesini,

* Zarzuela “İspanyolların müzikli, şarkılı geleneksel tiyatrosu” (Say, 2012: 594).

telaffuzunu geliştirmeyi öğrenmesi ve klasik müzikteki ekolleri ses kalitesi el verdiği şekilde (her ses, her arya veya liedi söyleyemez) ve hangi branşta kendini geliştirmek istiyorsa (lied, opera, operet, oratoryo, eski müzik vb.) eğitmeniyle birlikte çalışması önemlidir. Tabi eğitmenin de bu konularda yeterli olması şart. Ayrıca eğitmenin Bel Canto tekniğini çok iyi bilmesi gerek. Çünkü bu tekniği kullanabilen bir kişi asla ses zorluğu çekmez. Yani edindiğim bu kadar bilginin benimle mezara gitmesine kıyamadım” şekli de cevap vermiştir (Özsan, 2022).



Resim 2. Esin Özsan'ın Zarzuela konserinin provasından bir fotoğrafı.

Resim 3. Carmen operasının afişi.

Ayrıca kitabında ses egzersizlerinin yer almaması ile ilgili olarak Esin Özsan şöyle açıklamalarda bulunmuştur:

“Kitabımda egzersiz örnekleri vermeyi düşünmedim çünkü bu alan oldukça geniş, satışta olan birçok metotlar var. Ama benim için en önemlisi çok fazla ve değişik egzersiz yerine az ve öz egzersiz öğrencinin gelişmesine, öğrenci bilinçli olarak çalıştığı için daha fazla katkı veriyor. Benim ilk hocam bana her ders başka bir alıştıırma verirdi ve hatta yazdırırdı ama benim beynim ve gırtlauğım onları kabul edene kadar verilen diğer alıştıırmalarla karman çorman olurdu. Ben öğrencilerime az ama yararlı alıştıırma yaptıırmayı tercih ettim” (Özsan, 2022).

Yeni bir kitap yazma düşüncesi hakkında opera, operet ve müzikallerin hikâyelerini içeren bir kitap daha yazma düşüncesi olduğunu belirtmiştir.

4. Metodik şan Eğitimi Kitabının Genel Bilgileri

Metodik şan Eğitimi kitabının yazarı Esin Özsan olup 2010 yılında Moss Yayınevi tarafından İstanbul'da basılmıştır. Kitabın tamamı 329 sayfadır. Kitapta 14 bölüm bulunmaktadır ve süslemeler kısmı ile sona ermektedir. Kitabın editörü Gökhan Canbülbul'dür (ISBN: 978-605-4368-19-8). şekil 1'de kitabın kapağının görseline yer verilmiştir.

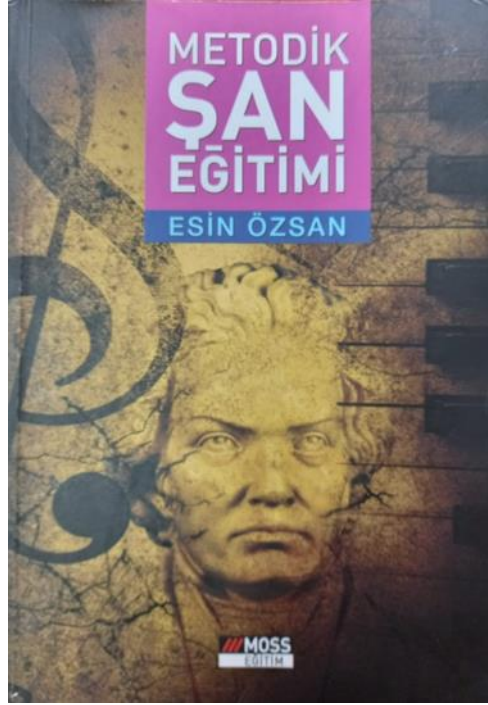
4.1. Metodik şan Eğitimi Kitabının Özeti

Bu başlık altında Metodik şan Eğitimi kitabının bölümleri detaylı bir şekilde incelenmektedir.

Kitabın birinci bölümünde, alfabetik olarak şan tekniğinde kullanılan ve ihtiyaç duyulan Türkçe ve yabancı terimler ile ilgili ayrıntılı bilgilere yer verilmiştir. İkinci bölümde insan sesinin nasıl kullanılmaya başlandığından, şarkı söyleme sürecine kadar olan zaman aktarılmıştır. Ayrıca İsrail, Mısır, Çin, Japonya, Hindistan ve Yunanistan kültürlerinde müziğin doğuğu ve sesi kullanım biçimlerinden bahsedilmiştir. Üçüncü bölümde, eski çağlarda ve orta çağda kiliselerde yapılan şan sanatı anlatılmış olup çeşitli kültürlerdeki şan tekniklerinin karşılaştırılması yapılmıştır. Ayrıca şan tekniği alanında yapılan ilk yayınlara da çok detaylı yer verilmiştir. Dördüncü bölümde kilisenin dişında

gerçekleşen şan sanatı anlatılmıştır. Beşinci bölümde solo olarak seslendirilen *aria* eserlerinin başlangıç sürecine yer verilmiştir. Altıncı bölümde *Bel Canto* tekniğinin tarihine ve nasıl kullanılması gerektiğine değinilmiştir. Sanatçı Esin Özsan yapılan görüşmede *Bel Canto* tekniği ile ilgili olarak “Şan eğitmenin *Bel Canto* tekniğini çok iyi bilmesi gereklidir, çünkü bu tekniği kullanabilen bir kişi asla ses zorluğu çekmez” diyerek kitabında yer verdiği görüşleri de desteklemiştir.

Yedinci bölümde İtalya, Fransa, Almanya ve Hollanda’da ki çok sayıda şan eğitmeninin sesin kullanımına ilişkin görüşlerine yer verilmiştir. Sekizinci bölümde sesi oluşturan organlar, sesin oluşumu, nefes çeşitleri, ses sağlığı ve korunması, seslerin sınıflandırılması ve genişlikleri, *passaggio*, *vibrato*, *falsetto*, sesin maskelenmesi gibi şan eğitiminde olması gereken çok önemli konulara yer verilmiştir. Dokuzuncu bölümde Almanya, Avusturya, Fransa ve İngiltere’de opera sanatına kısaca değinilmiştir. Onuncu bölümde yazar 19. ve 20. yy da çeşitli ülkelerde seslendirilen opera, operet, oratoryo ve liedlere çok ayrıntılı bir şekilde yer vermiştir. On birinci bölümde ses çeşitlerine yer verilmiş ve ayrıca tüm bu ses renklerinin seslendirebileceği roller ve ünlü opera sanatçılarının isimleri listelenmiştir. On ikinci bölümde eşlik (korrepetisyon) bilgisi aktarılmış ve bazı eşlik sanatçılarının görüşlerine yer verilmiştir. On üçüncü bölümde dini Latince eserlerin Türkçe çevirilerine yer verilmiştir. On dördüncü bölümde şan eğitiminde kullanılması önerilen yöntemlerin listeleri bulunmaktadır. Bu bölümün ardından süslemeler başlığı altında müzik yazımı ve şan sanatı üzerine görsel bilgilere yer verilerek kitap sona ermiştir.



Resim 4. Metodik Şan Eğitimi Kitap Kapağı.

Yazar kitabının önsözünde şan sanatının operadan ibaret olmadığını, bu sanatın nasıl ortaya çıktığını, Avrupa’da yaşayan çok değerli şan eğitmenlerinin teknik bilgilerine yer vererek detaylı bir şan metodu amacının tam olarak gerçekleştiğini belirtmiştir. Dolayısıyla kitap adı ile içeriğin uyumlu olduğu düşünülmektedir.

Özetle kitap birçok şan eğitmenine faydalı olacağı ve bu sanata gönül vermiş öğrencilere de yarar sağlaması açısından önemli görülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Şan/Opera sanatçıları ve şan eğitimine yönelik literatür incelendiğinde Türk kadın opera/şan sanatçılarının bu alana çok değerli katkıları olduğu görülmektedir. Bunlardan bazıları Saadet İkesus Altan’ın (1965) “Ses Eğitimi ve Korunması”, Gül Sabar’ın [2008 (1. Baskı), 2018 (4. Baskı)] “Sesimiz ve Korunması”, Esin Özsan’ın (2010) “Metodik Şan Eğitimi” kitapları ve şan eğitimine yönelik ortak yazarlı kitaplardır.

Metodik Şan Eğitimi kitabı Esin Özsan’ın sanat hayatına, çalıştığı eğitmenlere, teknik bilgisine yönelik birçok bilgiyi barındırmaktadır. Eğitmenlerin ya da şan eğitimi alan öğrencilerin bu metottan önemli ölçüde faydalanacağı

düşünülmektedir. Metotta konular bölümlere detaylı bir şekilde ayrılmış ve her bölüm birbiri ile ilişki içindedir. Kitabın amacı, ismi ve içeriği kendi içinde ortak bir paydada buluşmaktadır. Şan metodu kitapları genellikle ses, sesin oluşumu ve şan tekniklerini içermekte iken, Metodik Şan Eğitimi kitabı tüm bunları kendi içinde barındırmak ile birlikte dünya çapında şan eğitmenlerinin bilgi ve tecrübelerine de yer vermiştir. Sadece ses çeşitlerini tanıtmakla kalmamış, bahsi geçen ses çeşitlerinin hangi rollerdeki eserleri seslendirebileceğine de ayrıntılı olarak yer vermiştir. Ayrıca metotta şan tekniklerine yer verilmiş, klasik batı müziğinin (uluslararası müzik) başlangıcına, opera sanatının doğuşuna da dikkat çekilmiştir. Farklı kitaplarda ayrı ayrı yer alan birçok konu ve bilginin tek bir kitapta bir bütün olarak toplanması bilgiye ulaşma kolaylığı sunmaktadır. Buna ek olarak dünya çapındaki şan eğitmenlerinin tekniklerine de yer verildiği görülmüştür. Bu yönden Esin Özsan'ın kitabında yer verdiği bilgilerin çok değerli ve önemli olduğu düşünülmektedir.

Kitabın olumlu anlamda çok fazla yönü bulunmakla birlikte çok teknik bilgiler verdiği için şan sanatına yeni başlayanlar adına yukarı seviyede kalabilecek nitelikte bir kitap olduğu söylenebilmektedir. Ayrıca metot yazarın genellikle yazdığı notlar neticesinde oluştuğu için kitapta çoğunlukla öznel bir dil kullanıldığı görülmüştür.

Sonuç olarak Esin Özsan kendisinin de belirttiği gibi sanat hayatına yönelik yaşadığı birçok olumsuzluğa karşın bu alanda çok önemli ve değerli çalışmalar yapmış bir Türk kadın şan sanatçısıdır. Sanatçının sanat hayatı, şan eğitmenliği ve rejisörlüğü ile bu alanda çalışmalar yapan birçok kişiye örnek olacak bir isim olduğu düşünülmektedir. Yazmış olduğu Metodik Şan Eğitimi kitabı ile de tüm deneyimlerini aktarmış ve aktarmaya devam edecek kıymetli bir yazardır.

Çalışmanın sonucunda araştırmacılara,

- Diğer şan metotlarına yönelik kitapların yazarlarıyla iletişime geçerek ayrıntılı araştırmaların yapılması,
- Şan/opera sanatçıları tarafından hazırlanmış şan kitap ve metotlarının şan eğitiminde kullanımına yönelik araştırmalar yapılması,
- Metotlara yönelik gerçekleştirilmiş çalışmalarda eksikliklerin belirlenerek bu eksikliklerin giderilmesine yönelik araştırmaların gerçekleştirilmesi,
- Ülkemizi hem yurt içinde hem de yurt dışında çok başarılı şekilde temsil eden diğer şan/opera sanatçılarına yönelik çalışmaların artırılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Ayaz, N. (2017). Cumhuriyet'in İlanından Sonra Türkiye'de Ses Eğitiminin Tarihsel Gelişimi. *Kalem İş Dergisi*, 5(10), 183-202.
- Atak, P. (2007). *Çağdaş Türk Bestecilerinin Operalarının İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik*. Ankara: Tan Kitapevi Yayınları
- Baltacı, A. (2019). Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?. *Ahi Evran Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 5(2), 368-388. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/898942>.
- Bulut, M. H. (2017). *Müzik Özel Öğretim Yöntemleri*. Gece Kitaplığı.
- Daverio, J. J. (1986). *Total Work of Art or Nameless Deeds of Music: Some Thoughts on German Romantic Opera*. *Opera Quarterly*, 4(4), 61-74.
- Ewans, M. (2016). *Performing Opera: A Practical Guide For Singers and Directors*. London: Bloomsbury Publishing.
- İkesus, S. (1965). *Ses Eğitimi ve Korunması*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İnal, T. (2015). Sahnede Bir Tanrıça-Çırpınan Bir Yürek Leyla Gencer. *Humanitas-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(06), 167-172.
- Kablan, A. (2020). Hesap Planı Değişimi Üzerine Bir İnceleme: Tek Düzen Hesap Planı ve Finansal Raporlama Standartlarına Uygun Taslak Hesap Planı Karşılaştırması. *Ekonomi, İşletme ve Maliye Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 103-129.
- Karasar, N.(2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar- İlkeler- Teknikler*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Koyuncu, H. A. (2019). *Semiha Berksoy'un Figürlerinde Kimlik Arayışı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Merriam, S.B. (2018). *Nitel Araştırma*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Madak, B. (2019). *Türk Operasında Üç Öncü Kadın: Semiha Berksoy, Saadet İkesus Altan, Leyla Gencer*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adıyaman.
- O'Dwyer Aydın, P. (2015). *Opera Kitabı*. Ankara: Akılçelen Yayınevi.
- Oral, Z. (1992). *Tutkunun Romanı: Leyla Gencer*. İstanbul: Milliyet Yayınları
- Özcengiz, Z. (2006). *Kuruluş Döneminde Türk Operası (19. Yüzyıl Ortasından 1950'ye Kadar)*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Öziş, Ü. (2006). *Leyla Gencer ve Opera Dünyası*. İstanbul: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Özsan, E. (2010). *Metodik Şan Eğitimi*. İstanbul: Moss Yayın.
- Özsan, E. (15 Mart 2022). Kişisel Görüşme.
- Sabar, G. (2018). *Sesimiz Eğitimi ve Korunması*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Sevengil, R.A. (1969). *Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız*. İstanbul: Milli Eğitim Yayınevi.
- Şahin, M. ve Duman, R. (2008). *Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi*. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 7(16), 259-272.
- Şahinoğlu, A. (1999). *Saadet İkesus Altan, Yaşamı, Sanatçılığı, Eğitimciliği ve Türk Opera Sanatındaki Yeri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Türkmenoğlu, Ö. ve Yılmaz, H. (2021). Saadet İkesus Altan'ın Hayatı ve Ses Eğitimi Kitabının İncelemesi. *Journal of World of Turks/Zeitschrift Für Die Welt Der Türken*, 13(1), 273-292.
- URL1 (Esin Özsan): <https://www.esinozsan.nl/t%C3%BCrk%C3%A7e/biografi/> Erişim Tarihi: 21.03.2022.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

TARİHİ ALANLARIN DÖNÜŞÜMÜ VE KAMUSAL SANAT: YELDEĞİRMENİ SEMTİ ÖRNEĞİ*

Regeneration of Historic Sites and Public Art: Case of Yeldeğirmeni District

Tuğçe DEMİRHAN KİRİŞ¹, Mehmet İNCEOĞLU²

ÖZ

Tarihi Yeldeğirmeni Mahallesi, yakın zamana kadar kentsel çöküntü alanı olarak kabul edilse de günümüzde özellikle genç kesimin yaşamak için veya geçici kullanımına yönelik olarak tercih ettiği popüler bir lokasyondur. Bu popüleritenin öncelikli sebebi mahallenin özgün morfolojik yapısıdır. Bir diğer sebep de Yeldeğirmeni Mahallesi Canlandırma Projesi'dir. 2012 yılında proje kapsamında gerçekleştirilen Mural İstanbul Festivali ile mahalleye kazandırılan ve günümüzde mahalleyle özdeşleşen duvar resimleri de mahallenin özgün morfolojisine eklenerek bu popüleriteye katkıda bulunmuştur. Bu çalışma kentsel kamusal mekanın kentlilerin iletişim alanı olarak yalnızca fiziksel bir mekansallık değil, aynı zamanda kültürel bir yönü olduğu fikrinden hareketle şekillenmiştir. Bu çalışmanın amacı, genelde yenileme projeleri olarak karşılaştığımız kentsel dönüşüm projelerinin bir alternatifi olarak, Yeldeğirmeni Mahallesi'ndeki kamusal sanat çalışmalarının mahallenin dönüşümü üzerine pozitif katkılarını ortaya koymaktır. Bu amaçla kapsamlı bir alan çalışması yapılmıştır. Semtte bulunan binaların kör cephelerinin, duvar resimleri için bir altlık olarak kullanılmasının önce sokak sonra mahalle ölçeğinde olumlu dönüşümleri başlattığı gözlemlenmiştir. Yeldeğirmeni Mahallesi'nin kamusal sanat çalışmalarıyla popüler bir cazibe merkezi haline gelmesi hem geleneksel mahalle dokusunun korunmasına katkı sağlamış hem de yerleşik mahalleli ile yeni nüfusun birarada yaşadığı alternatif bir yaşam alanına dönüşümü tetiklemiştir. Bununla birlikte mahallenin yeniden kent yaşamına katılması ve ekonomik olarak canlanması atıl alanların potansiyellerini keşfetmemize yönelik bir örnek olarak ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeldeğirmeni mahallesi, mural, kamusal sanat, kentsel dönüşüm.

ABSTRACT

Although the historical Yeldeğirmeni District was considered an urban deteriorated area until recently, nowadays it is a popular location especially preferred by younger population for living or temporary uses. The primary reason for this popularity is the unique morphological structure of the neighborhood. Another reason is the Yeldeğirmeni Neighborhood Renewal Project. The murals, were brought to the neighborhood within the scope of the Mural Istanbul Festival that started in 2012 and are now identified with the neighborhood, have also contributed to this popularity by being articulated with the neighborhood's original morphology. This study has been shaped by the idea that the urban public space is not only a physical space but also has a cultural aspect as a communication area for the urban dwellers. The aim of this study is to reveal the positive contributions of public art works in Yeldeğirmeni Neighborhood, as an alternative to the urban regeneration projects we encounter, on the transformation of the neighborhood in general. For this purpose, a comprehensive field study has been conducted. It has been observed that the use of the blind facades of the buildings in the neighborhood as a base for wall paintings initiates positive transformations first on the street and then on the neighborhood scale. The fact that Yeldeğirmeni Neighborhood has become a popular attraction center with its public art works both contributed to the preservation of the traditional neighborhood texture and triggered the transformation into an alternative living space where the original settlers and the newcomers live together. Furthermore, the reintegration of the neighborhood into urban life and its economic revitalization has been considered as an example for us to discover the potentials of declining area.

Keywords: Yeldeğirmeni district, mural, public art, urban regeneration.

1. ORCID: 0000-0002-4479-8320
2. ORCID: 0000-0001-5264-8755

1. Doktora Öğrencisi, Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü, t.demirhann@gmail.com
2. Doçent., Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü, mehmeti@eskisehir.edu.tr

* Bu çalışma, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Doktora Programı, 2020-2021 Güz Dönemi'nde açılan ve Doç. Dr. Mehmet İnceoğlu'nun yürütücülüğünü yaptığı "Kentsel Mekan Tasarımında Kalite Göstergeleri" dersi kapsamında yapılan araştırmalara dyaanmaktadır.

EXTENDED ABSTRACT

Cities are dynamic structures undergoing constant transformation. Throughout history, cities may fail to meet the evolving needs of their citizens, leading to a decline in popularity. Therefore, urban planners and architects are working on various urban regeneration projects. When it comes to historic areas, the approach to urban regeneration varies significantly. Demolishing old buildings and replacing them with new ones is an inappropriate practice for historic areas. Instead, these projects should aim to emphasize the historical significance of the areas by implementing policies that preserve registered landmarks and seamlessly integrate them into city life. However, historical areas are often perceived as preserved tourist zones where daily life cannot continue.

Yeldeğirmeni District is located within the borders of Kadıköy's Rasimpaşa District and is considered a significant location as İstanbul's first apartment district. Rasimpaşa District stands out as Kadıköy's most affluent neighborhood in terms of registered assets. Throughout history, the region has hosted people from different ethnic backgrounds and cultures, contributing to its unique typomorphology characterized by unusual riches. Due to its distinctive morphological structure and being one of the rare areas in İstanbul where neighborhood culture is preserved, the district continues to be a vital center today. The district, with its high population density, boasts numerous cafes catering to the temporary needs of the younger generation. The presence of Airbnb homes has led to the neighborhood being chosen by foreign tourists and students. The district has gone through many stages before reaching its current popularity and became a vacant place in the early 2000s. Yeldeğirmeni's first apartment buildings were constructed in the 19th century. Due to factors such as migration policies and natural environments, the multicultural character of the district has been disrupted. Following the increased urbanization after the 1950s, vacant spaces in the Yeldeğirmeni neighborhood quickly filled up with concrete structures. Until the early 2000s, from the second half of the 20th century, the district remained largely vacant and began to be perceived as an unsafe place. In 2012, the 'Revitalization Project of the Yeldeğirmeni District' organized the Mural İstanbul Festival, providing artists with the opportunity to directly contribute to the physical structure of the district. Since 2012, these public art pieces, which have become a significant structural element of the Yeldeğirmeni district, have been observed to effectively serve their purpose, initially at the neighborhood level and later on a broader scale, receiving rapid positive feedback.

In recent years, the increase in the population of the district has transformed the area into a preferred location for students, volunteers, and artists to engage in creative activities in small workshops. As the number of cafes, restaurants, and art galleries in the neighborhood has grown, spaces such as Yeldeğirmeni Art or Design Workshop Kadıköy (TAK) have also begun to offer architects, urban planners, and designers from various disciplines free access.

This study aims to reveal the impact of mural paintings, a form of public art, on the Yeldeğirmeni district. Neglected areas have been revitalized through an alternative urban regeneration project. Observation-based research technology has been conducted in the study. As a result, it is expected that the examination of the contributions of mural applications in the Yeldeğirmeni neighborhood will provide important insights into public art initiatives at the district, neighborhood, and even urban levels. The status of Yeldeğirmeni as a long-standing urban deteriorated area and the subsequent reintegration into urban life through public art installations present an opportunity to explore the potential of areas facing urban decline. Yeldeğirmeni is considered to be an example for many historical places in İstanbul and our country.

GİRİŞ

Mimarlık bireylerin dış dünya ile ilişki kurma biçimlerinden biridir. Bu ilişki, bireylerin çevreleri ve birbirleri ile iletişimini mümkün kılmaktadır. Bu durum mimari mekanın fizikselliğinin ötesinde kültürel bir boyutu olduğunu bizlere gösterir. Mekanın kültürel boyutu, bireylerin çevreleri ve birbirleri ile iletişimine doğrudan katkı sağlayarak mekanları yaşayan mekanlar dönüştüren önemli bir bileşendir. Bu sebepten kültür, sanat ve mimarlık iç içe ve bir arada kentlerin morfolojisini ve sosyolojisini şekillendirirler.

Metropoller günümüzde hız, dinamizm, kalabalık, çok kültürlülük, çok katmanlılık, çok seslilik, karmaşıklık ve estetik değerler gibi bileşenlerle karakterize olmuştur. Kentsel alanlara yönelik doğru çevre yaratımında bireylerin yaşam kalitelerini arttırmaya yönelik estetik fiziksel mekanlar ne kadar önemliyse o fizikselliklerin mümkün kıldığı yaşam şekilleri de o kadar önemlidir (Birsal, 2010:12). Kentsel kamusal mekanlar kentlerde yaşayan ve kent merkezlerini geçici olarak kullanan insanların yalnızca ekonomik faaliyetlerini değil, sosyal faaliyetlerini sürdürdüğü iletişim alanlarıdır. Bu bağlamda şehir plancısı Kevin Lynch'in Kent İmgesi başlığıyla Türkçe olarak yayımlanan araştırma metninde ele aldığı gibi kentlerin görünümü algılanması, hatırlanması ve zevk alınması gereken görünümlerdir. Kentler milyonlarca insan tarafından algılanan ve zevk alınan bir fiziksellik olmanın ötesinde sürekli değişen, büyüyen ve yaşayan organizmalardır. Lynch kitabında örneklem olarak Amerika'da bulunan şehirleri seçse de kent planında olması gerektiğini öne sürdüğü bileşenler bütün kentlere uyarlanabilir. Lynch "...kenti sadece kendi içinde değil, kentlilerin gözünden de değerlendirmemiz gerekir." diyerek bireylerin öznel algısını hesaba katar ve kentlerin okunabilmesi, imgelenebilmesi, güven verebilmesi gibi koşulların sağlanmasını belli bileşenlere bağlar. Lynch kitabın üçüncü bölümünde Kent İmgesi ve Bileşenleri başlığı altında bu bileşenleri beş grupta toplar. Bu bileşenler yollar, kenarlar/sınırlar, bölgeler, düğüm/odak noktaları, işaret öğeleridir (Lynch, 1960:51-87).

Günümüzde özellikle büyük şehirlerde morfolojik anlamda hızlı bir dönüşüm söz konusudur. Bu dönüşüm olağandır ve süreklilik gösterir. Kentlerdeki morfolojik dönüşümler, sosyo-ekonomik ve kültürel dönüşümler ile temelden ilişkilidir. Neoliberal ekonomi politikalarının ve küreselleşmenin etkisi ile kent merkezlerindeki dönüşümler bir tür morfolojik aynışmayı da beraberinde getirmiştir. Bu aynışma Türkiye'de kentsel dönüşüm politikalarıyla ivme kazanmıştır. Ancak tarihi alanlarda dönüşüm politikalarının kabaca yıkma ve yeniden inşa etme süreçlerini içermesi mümkün ve doğru değildir. Bu durum tarihi alanların kültürel ve mekansal birikimlerinin yok edilmesi anlamına gelir. Bu bağlamda aslında kentsel dönüşüm kavramı da yeni mekanların yaratımı anlamında değil, varolan bir kentsel mekanın kentin bütününe ekonomik ve sosyal olarak dahil edilerek yaşaması için geliştirilen stratejiler bütünüdür (Akkar, 2006:29). Bu noktada söylenebilir ki tarihi alanların dönüşümünde mekanın kültürel boyutu ayrıca önem arz eder. Kentsel dönüşüm projeleri kapsamında değil kentsel tasarım ya da şehircilik alanlarında da kentlerin makro ve mikroformuna yönelik kavrayışı da bu kültürel boyutu hesaba katarak geliştirmek gerekmektedir.

Modernizm ile birlikte kentsel dönüşüm projeleri Batı'da hız kazanmıştır. Bu ivme ile küresel ölçekte bağlamından kopuk, kimliksiz, yersiz, zamansız aynışan kentsel mekanlar ortaya çıkmıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte şehirlerde yaşayan nüfusun artması, yeni kentlilerin barınma problemleri, kirlilik gibi kentsel planlama bağlamında daha önce karşılaşılmayan bir takım sorunlara çözüm aranmasına ve belli stratejilerin geliştirilmesine sebep olmuştur. Uğur Tanyeli'ye göre mekanın toplumsallığını mimarlık bağlamında kavramak hijyen tehditlerinin sınıfsallaşması ile başlamıştır. Toplumsallık ve mimarlık konuları 19.yy'dan önce bir arada düşünülmemiştir. Bu daha önceki yüzyıllarda toplumların çevreleriyle uyum içerisinde yaşaması sebebiyle değil, mekanın toplumsallığını ve toplumun mekansallığını fark etmenin erken endüstriyel dönemle birlikte başlamasındandır. Bu tartışmalar 19.yy Britanya'sında çalışma yaşamının mimari ortamı ve yoksulların barınma koşullarının sorunlar olarak ele alınması ile başlamıştır (Tanyeli, 2017:24). Le Corbusier'nin 1925 yılında yayımlanan kitabı Şehircilik, modernist kent tasarımının bir manifestosu olarak 20.yy'da belirleyici bir metin olmuştur. Corbusier'nin metninde, son derece yalın ve herkesin kolayca anlayabileceği bir dil, endüstri şehrinin çözülmesi gereken sorunlarının gazete küpürleriyle, sayısal verilerle anlatılması ve böylece sunulan çözüme haklılık kazandırılması, çözüm için önerilen modelin açık ve kolay kavranır olması temel özelliklerdir (Url-1). Corbusier'nin modern şehir planlaması için sıklıkla referans gösterilen Işık Şehir projesi de bu kitapta yer almaktadır. Corbusier'nin kentsel planlama kavrayışının temelinde rasyonalizm yer almaktadır. Corbusier yolları, caddeleri, yeşil alanları, zeminden kopartılan barınma alanları, iş yerleri ile belirli büyüklüklere belirli fonksiyonların yüklendiği bir şehir tahayyül eder. Kentsel ortamın tasarımına işlevsel parçaların uyum içerisinde işlediği bir makinenin tasarımı gibi yaklaşmıştır. (Baba, 2018:217). 20.yy'ın ikinci yarısından itibaren kentsel tasarım alanında ortaya çıkan modernist söylemlere ve bu söylemlerin ilkeleri ile inşa edilen yeni şehirlere

eleştirel sesler de yükselişe geçmiştir. Jane Jacobs Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı adlı kitabında modern şehir plancılarının şehirlerin grift ve çok yönlü kültürel hayatını yok sayarak, şehri kullanım alanlarına göre ayıklayan ve her bölgeyi kendi kendine yetme çerçevesinde düzenlemenin mümkün olduğuna inanan plancıların yaklaşımlarını eleştirmiştir. Jacobs'a göre atıl durumda kalmış kent parçalarına yönelik problemleri çözmek için yeniden projeler inşa etmek aynı hatayı tekrarlamaktır. Plancıların asıl hedefi şehrin üzerindeki bu yamayı tekrar kumaşa dikerek yeniden işlevlendirmek olmalıdır (Jacobs, 1961:405). Henri Lefebvre, 1975 yılında yayımlanan Mekanın Üretimi adlı kitabının giriş bölümünde mekan kavramının bir moda halini aldığını ve felsefe alanında da küçümsendiğini ifade etmiştir. Bununla birlikte mekanı yalnızca fiziksellik olarak kavrayan stratejileri eleştirmiştir. Lefebvre bu kavrayışı şu sözlerle ifade eder;

“...mekan, içerenin içeriğe ilgisiz kaldığı, ama mutlak optik geometrik, Öklidci, Kartezyen, Newtoncu gibi ifade edilmemiş kimi ölçütlere göre tanımlanmamış boş bir çevre olarak görülüyordu.” (Lefebvre, 1974:21)

Lefebvre metninde “soyut mekan” ve “toplumsal mekan” kavramlarını ortaya atmış ve tartışmıştır. 2017 yılında Türkçe'ye çevrilen kitabın incelemesini yapan Leyla Bektaş, Lefebvre'nin mekanda örtük olan rasyonelliği/irrasyonelliği, belirlenmişliği, sınırları, kendi ifadesiyle “şehirciliği” ve ardındaki kurumsal iktidarın ideolojisini anlayabilmeye ve kent mekanının yeniden üretilmesinde harekete geçirici güç olan makro yapılanmayı çözümlmek için önemli katkılar yaptığını ifade etmiştir. Lefebvre toplumsal mekanı bir mahalle örneği ile tanımlar. Mahalle, devrim halindeki sokaklarıyla, mimarisiyle, komşular arasında örülen/örülemeden ilişkileriyle, süreklilik/süreksizlikleriyle ve üretim biçimleriyle bir toplumsal mekan oluşturur. Bu bağlamda mekansal kurgunun üzerinde, sabit olmayan, öngörülemez bir dinamizme vurgu yapar (Url-2).

Batı'da uygulanmış ve başarılı kabul edilen kentsel dönüşüm projelerine bakıldığında bu projelerin örüntülerinin benzerlik gösterdiği ortaya çıkmaktadır. Projelerin müzakereci yöntemlerle oluşturulması, özel ve kamu sektörünün, gönüllü kuruluşların ve toplumun farklı kesiminden katılımın sağlanması bu bağlamda önemlidir. Ancak bu şekilde yerel problemler ve koşullar incelenerek çözümler üretilebilir. Bu sayede kentlerde atıl halde kalan ve canlılığını yitirmiş alanlar bölgenin özgün değerleri gözetilerek yeniden kent hayatına katılabilir. Aksi takdirde dünyanın herhangi bir yerinde uygulanabilen projeler ile morfolojik olarak ayrılaşan kent merkezleri ortaya çıkmaktadır. Günümüzde canlandırma projelerinde öncelikli amaç kentlere yeni bir imaj kazandırmak yerine kentlerin varolan tarihi ve kültürel mirasını ön plana çıkartacak imajlarını kullanmaktan geçmektedir (Akkar, 2006:34-35).

Yeldeğirmeni Senti 2010 yılından itibaren Yeldeğirmeni Yenileme Projesi, Marmaray, Haydarpaşa Projesi gibi farklı ölçeklerde projelerin etkisi ile hızlı bir dönüşüm geçirmeye başlamıştır (Duygun, Koçyiğit, 2021:23). Hem fiziki hem de sosyal bir canlandırmayı hedefleyen bu projeler günümüzde Tarihi Yeldeğirmeni Senti'nin farklı yaşam tarzlarını benimseyen bireylerin kalıcı ve geçici kullanımlarına yönelik olarak popüler hale gelmesine pozitif katkılar sağlamıştır. Yakın geçmişte kentsel çöküntü alanı olarak kabul edilen Yeldeğirmeni semtini yeniden kente dahil edebilmek için yaygın kentsel dönüşüm politikalarına alternatif bir yöntem uygulanmıştır. Bir dönüşüm projesi kapsamında kamusal sanat eserleri semti yeniden kent hayatına dahil etmek amacıyla kullanılmıştır. Bu sebeple örnek olarak seçilen Yeldeğirmeni üzerinden, mimarlık/kentsel tasarım disiplini özelindeki bir problemin disiplinlerarası bir çalışmayla çözümüne dair ipuçları elde etmek amaçlanmıştır. Atıl kalmış kentsel çöküntü alanlarının potansiyellerine ve bu potansiyellerin doğru yönde kullanımına yönelik stratejilerin geliştirilmesi hedeflenmiştir.

Çalışma kapsamında öncelikle, kamusal alan, kamusal sanat ve kentsel dönüşüm stratejilerine yönelik bir literatür taraması yapılmıştır. Daha sonra Yeldeğirmeni Senti'nin tarihçesine yönelik araştırmalar yapılmıştır. Mimarlık, kamusal sanat ve kentsel tasarım ilişkisi ve bu ilişkinin kentsel yaşama fiziki ve sosyal yönden katkıları, Yeldeğirmeni Mahallesi sınırları içerisinde yapılan kapsamlı bir alan çalışması üzerinden temellendirilmiştir. Yeldeğirmeni'nde bulunan muraller fotoğraflanmış ve harita üzerinde işaretlenmiştir. Sürdürülebilir fiziki ve sosyal bir canlılık hedefiyle bölgede bulunan binaların kör cephelerine uygulanan murallerin, sokak ve mahalle ölçeğinde başlattığı dönüşüm fiziksel, sosyal ve ekonomik yönleriyle değerlendirilerek çalışma içerisinde yorumlanmıştır. Alan çalışması kapsamında 1. yazarın Yeldeğirmeni'nde ikamet ettiği süreçte edindiği subjektif gözlemlerinden de faydalanılmıştır. Yeldeğirmeni Senti sınırları içerisinde yer alan Tasarım Atölyesi Kadıköy'de gerçekleştirilen pek çok etkinliğe katılan yazar aynı çatı altında yürütülen bir projede de gönüllü olarak yer almıştır.

1. Tarihi Alanların Dönüşümü ve Kamusal Sanat: Yeldeğirmeni Örneği

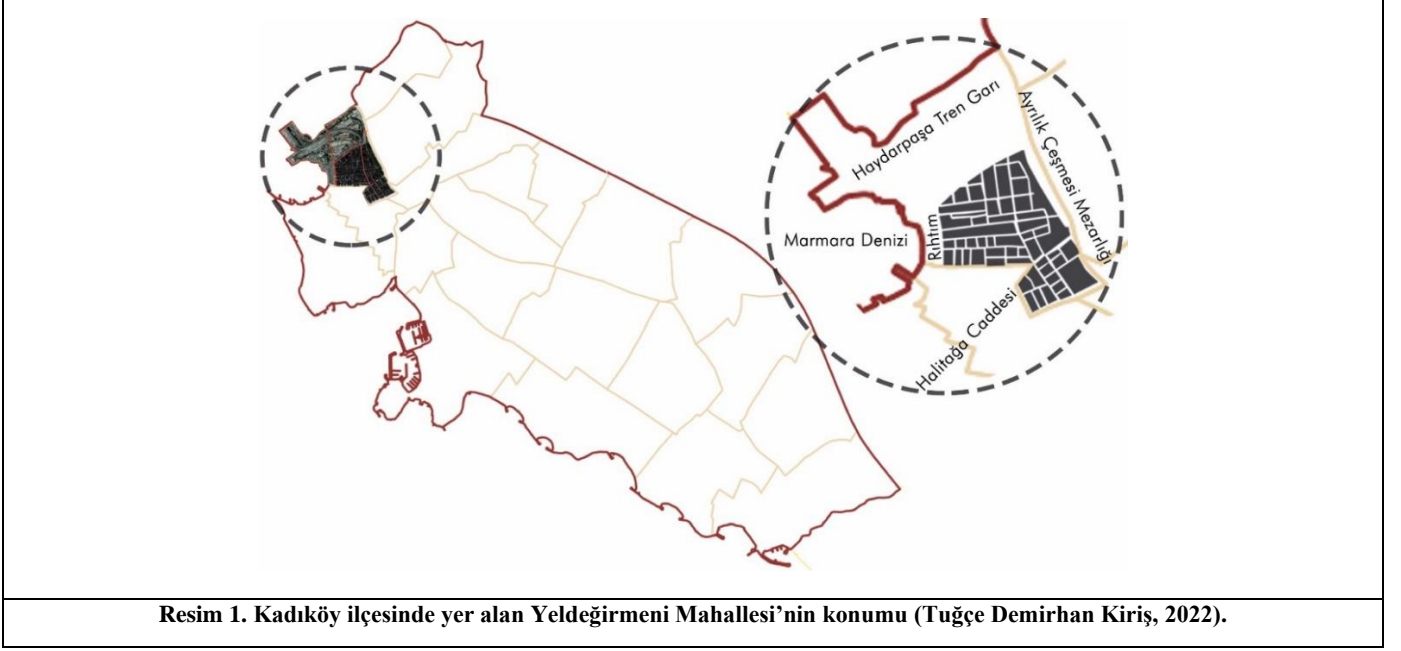
Kamusal alanlar, işlevsel fiziki mekanların ötesinde kültürel kodların yer aldığı, bireylerin fiziksel, ekonomik, sosyal ve kültürel ihtiyaçlarının karşılanabildiği mekanları barındırmalıdır. Bu bağlamda kamusal sanatın da en önemli özelliğinin bütün vatandaşlara açık olması yani herkes tarafından erişilebilir olmasıdır. Kamusal alanda sanatın ilk örnekleri Batı'da 20. yüzyılın başlarında, Türkiye'de ise 1990'lı yılların sonlarında ortaya çıkmıştır. Genel olarak kamusal alanda yapılan sanat pratiklerinde, katılım ve deneyim arayıcılığıyla sanat ve yaşamın birleştirilmesi, bir özgürleşme alanı yaratılması, kentlilerin günlük yaşamlarına dair bir farkındalık kazandırılması ve kent dokusuna katkıda bulunulması amaçlanır (Selvi, 2017:2230).

Günümüzde Batı'da kamusal sanatın Graffiti, sokak enstelasyonları, sokak müziği gibi çok çeşitli alt türleri sanatçılar tarafından performe edilmektedir. Çok çeşitli alt dalları kentlerin bir çok yerinde kentlilerle ilişki kurmaktadır. Örnek olarak Subway Therapy (Metro Terapisi) adı verilen ve 50.000'den fazla kentlinin katılım sağladığı proje ele alınabilir. ABD'de 2016 seçimlerinden sonra gerçekleştirilen proje kapsamında, insanlar metro istasyonlarının duvarına çeşitli notlar bırakarak kendilerini ifade etmiş ve birbirleriyle iletişim kurabilecekleri bir alanı deneyimlemiştir. Londra'nın çeşitli bölgelerinde düzenlenen Art in Unexpected Places (Beklenmedik Yerlerde Sanat) örneğinde de olduğu gibi şehre yerleştirilen heykeller, enstelasyonlar ve sanatsal dokunuşlar, insanların günlük yaşamlarında sanatla etkileşim kurmasını sağlamıştır (Yavuz ve Özer, 2023:8365-8366). Bu örneklerden yola çıkarak kamusal sanatın salt sanatsal kaygıları barındırabildiği ya da politik olayları kendisine konu edindiği söylenebilir. Bununla birlikte kamusal mekanın da çeşitli şekillerde kullanılarak deneyimlendiği ortaya çıkmaktadır. Kamusal sanat çalışmalarının bir kısmı belediyeler, belirli vakıflar ve sanatçıların yürüttüğü projeler kapsamında gerçekleşse de bir kısmı gönüllü sanatçıların bireysel çabalarıyla da kentin belli noktalarında yer almaktadır.

Günümüzde hem Türkiye'de hem de küresel ölçekte pek çok kentsel dönüşüm projesi tartışılmakta ve uygulanmaktadır. 1980 sonrası neoliberal kent politikaları neticesinde, kültür ekonomik kalkınmanın temel ayaklarından biri olarak ele alınmaya başlanmıştır. Kentlerin yeni yüzleri; kültür eksenli kentsel dönüşüm hedefleri çerçevesinde yeniden kurgulanmaktadır. Sanatçıların kültür aktörü/üreticisi olarak dâhil edildikleri süreçlerde, kamusal sanatın bu çabanın asal parçası olarak işlev gördüğü örneklerin sayısı giderek artmaktadır (Gökçen, 2018:216). Tarihi Yeldeğirmeni Senti'nin kamusal sanat arayıcılığı ile canlandırılması ve yeniden kent hayatına katılması bu bağlamda örnek teşkil etmektedir. Küreselleşmenin ivme kazanmasıyla, kenti fiziksellik ve fonksiyon ikiliği üzerinden kavrayan ve planlayan projelerin yanında Yeldeğirmeni'nin dönüşümü yeni tartışmaları şekillendirmiştir. Yeldeğirmeni Senti tarihi yapılarıyla öne çıkan bir yer olması ve 1950'li yıllardan itibaren hızlı bir dönüşüm geçirmesiyle bu anlamda önemli bir örnektir. Kamusal sanat eserlerinin ve sanatsal faaliyetlerin odakta olduğu bir dönüşüm projesi özellikle koruma stratejilerinin öne çıktığı bölgeler için bir model olarak ele alınabilir.

1.1. Yeldeğirmeni'nin Tarihçesi

İstanbul'un Kadıköy İlçesi'ndeki Yeldeğirmeni Senti, kuzeyinde Haydarpaşa Çayırı, güneyinde Halitağa Caddesi, doğusunda Ayrılık Çeşmesi Mezarlığı, batısında ise Marmara Denizi ile çevrelenen yerleşimdir. Kadıköy'deki ilk yerleşimlerin Yeldeğirmeni Senti'nin bağlı bulunduğu Rasimpaşa Mahallesi'nde başladığı bilinmektedir (Atılğan, 2007).



Resim 1. Kadıköy ilçesinde yer alan Yeldeğirmeni Mahallesi'nin konumu (Tuğçe Demirhan Kiriş, 2022).

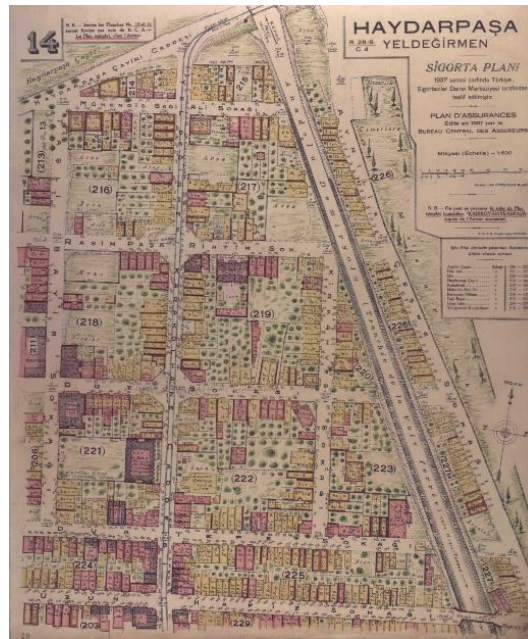
Yeldeğirmeni Senti'nde yerleşim 15.yy'da başlamıştır. Semte adını veren yel değirmenlerinin yapımı ve Kadıköy Çarşısı'nın gelişmesi ile bölgedeki nüfus artmıştır (Şendur, 2010:31). 19.yy'a kadar Yeldeğirmeni ağırlıklı olarak Müslüman ve Rum nüfusun yaşadığı bir bölge olmuştur. 19.yy'ın ikinci yarısında Kuzguncuk'ta meydana gelen yangın sonrası Musevi nüfus Yeldeğirmeni Senti'ne yerleşmiştir. Bunun yanında aynı dönemde Ermeni ve Levanten nüfus da bölgeye yerleşmeye başlamıştır. 20.yy'ın başlarında Haydarpaşa Garı projesinin hazırlık aşamasında çalışan Alman mühendislerin semte yerleşmesi ve projenin Alman ve İtalyan taş ustaları tarafından inşa edilmesi sebebi ile bölgede çok kültürlü bir yaşam şekli ortaya çıkmıştır (Boz, 2016:68-69) I. Dünya Savaşı sonrası Anadolu'da yaşayan azınlıkların İstanbul'a gelişi ve Haydarpaşa Garı'nın faaliyette olması da Yeldeğirmeni'nin demografik yapısını çeşitlendiren bir başka etken olmuştur. Cumhuriyet dönemine geldiğinde ise göç politikalarına bağlı olarak Yeldeğirmeni'nde yaşayan Rum nüfusunun sayısı azalmıştır (Url-3).

Semtin tarihçesi ve nüfusundaki bu dönüşüm, günümüzde Rasimpaşa Mahallesi'nin tescilli eski eser bakımından Kadıköy'ün en zengin mahallesi olmasını açıklar niteliktedir. Musevi nüfusun 19.yy başlarında bu bölgeye gelmesiyle semtte ilk apartmanlar inşa edilmiş, bu da Yeldeğirmeni'nin İstanbul'un ilk apartman semti olarak öne çıkmasına sebep olmuştur. Yeldeğirmeni'nde iki konut tipi öne çıkmaktadır. Ayrılık Çeşmesi mezarlığı tarafında iki katlı ahşap yapılar, denize bakan yamaçlarda ise yığma yapı olarak inşa edilmiş apartmanlar yer almaktadır (Atılğan, 2007). 1900'lü yıllarda bölgede çıkan yangınlarla ahşap yapıların bir kısmı zarar görmüş, bu sebepten kagir yapıya geçiş başlamıştır. 1950'li yıllara kadar Yeldeğirmeni'nin genel yapısal karakterini ağırlıklı olarak bitişik nizamlı, avlusuz, bahçesiz kagir ve ahşap yapılar oluşturmuştur. 1950'den sonra hızlı yapılaşma ile betonarme yapıların sayısı artmış, 1970'li yıllardan sonra ise kat yükseklikleri artmaya başlamıştır. Günümüzde Yeldeğirmeni'nde ağırlıklı olarak betonarme yapılar bulunmaktadır (Şendur, 2010:62). Mimari üslup açısından genel bir okuma yapıldığında, 19 yy'a ait eklektik, art nouveau, art deco, barok, ampir tarzda yapıların semtte çoğunlukta olduğu görülür (Tekin, 2010:63). Ahşap yapılarda ise bitki motifleri ve çeşitli geometrik motifler içeren cephe süslemelerinin kullanıldığı görülmektedir (Resim 2).



Resim 2. Yeldeğirmeni Semtinde bulunan yapılardan bazıları (Tuğçe Demirhan Kiriş, 2020)

1937 Tarihli Pervetitch haritasına baktığımızda parselasyon düzeninin erken dönemlerde şekillendiğini gözlemleyebiliriz. Bölgenin ana arterleriyle, bitişik nizamlı yapılarıyla, avlularıyla tanımlı ve düzenli bir mahalle dokusuna sahip olduğu söylenebilir (Resim 1). 1908 yılında hizmete giren Haydarpaşa Garı'nın inşaatı da mahalle dokusunun gelişmesine katkıda bulunmuştur. Garın inşaatında çalışmak üzere gelen mühendis ve ailelerinin semte yerleşmesiyle beraber, günümüzde hala kullanılan İtalyan Apartmanı, Osman Gazi İlkokulu ve Mustafa Kemal Anadolu Lisesi gibi yapılar semte kazandırılmıştır (Arisoy, 2014'den aktaran Boz, 2016: 69).



Resim 3. Yeldeğirmeni, Pervititch Haritası, 1937 (Url-4).

1950’li yıllardan itibaren İstanbul ve İstanbul’un önemli bir merkezi olan Kadıköy hızlı nüfus artışına bağlı olarak hızlı bir şehirleşme sürecine girmiştir. 1980’li yıllarda Yeldeğirmeni’nde kontrolsüz ve hızlı yapılaşma süreci devam etmiştir. Semtin boşlukları hızla apartmanlar ve araçlar tarafından istila edilmiş, Rasimpaşa Mahallesi ise bir nevi kentsel çöküntü alanı haline gelmiştir (Arısoy, 2014’den aktaran Boz, 2016:70). Bu sebepten bölgede bir dönüşüm projesine ihtiyaç ortaya çıkmıştır. Mimarisiyle, kültürel yaşamıyla, tarihiyle ve demografik yapısıyla özgün bir yer olan bu bölgeyi canlandırarak kent yaşamına dahil etmek için bir çok aşamalı bir dönüşüm projesi başlatılmıştır. Duvar resimlerinin uygulanması da bu adımlardan bir tanesidir.

1.2. Kamusal Alanda Sanat Eseri Olarak Duvar Resmi

Kamusal alan kavramı sosyolog Jürgen Habermas ile birlikte sosyal bilimler alanına dahil olmuş ve bu alanda üzerine düşünceler üretilmiştir. Habermas’a göre kamusal alanın en önemli özelliği herkese açık olmasıdır. Bununla birlikte kamusal alanın yaratımı iletişim sayesinde olmaktadır. Kamusal alandaki iletişim gazete, dergi, radyo, televizyon gibi iletişim araçlarıyla sağlanır (Habermas, 1995). Habermas kamusal alanı tarihsel olarak açıklar ve kamusal kavramını ve bu alandaki tartışmaları 18.yy’a dayandırır. Habermas kamusal alanın ortaya çıkışıyla tarihsel süreci şu şekilde ilişkilendirir;

“Kamusal alan ve kamuoyu ile ilgili tüm bu kavramların 18. yüzyılda ortaya çıkması bir rastlantı olmasa gerek. Sözkonusu kavramlar anlamlarını somut bir tarihsel konumda kazanır. Her ne kadar fikirler (kültürel sayılıklar, normatif tutumlar, kolektif önyargılar ve değerler) tarihin bir tür kalıntısı olarak doğal biçimleri içinde süregelseler ve gelişseler de, kamuoyunun varlığı kararlar alıp verebilen, dinamik bir kamunun varlığına bağlıdır. Siyasal erkin icra edilmesine ilişkin gruplar tarafından yapılan içerik açısından eleştirel ve kurumsal olarak garantilenmiş kamuda yapılan tartışmalar, burjuva toplumunun özel bir tarihsel döneminde gelişti ve burjuva anayasal devletine sadece belirli çıkarların biraraya gelmesi sonucu olarak girebildi.” (Habermas, 1995)

Habermas’ın tanımlamasından da yola çıkarak söylenebilir ki kamusal alanın somut fiziksel ve soyut kültürel koşulları dönemin paradigması, siyasal atmosfer, bireylerin gündelik yaşamları gibi çok yönlü ve boyutlu pek çok durumla temelden ilişkilidir. Bu sebepten kamusal alanın fizikselliği bağlamında mimari ve kentsel planlama alanlarına dair çözümler de bu tartışmaları içerir.

Günümüzde kamusal alan ve kamusal alanı oluşturan fiziksel ve kültürel koşullara dair pek çok tartışma, söylem, çalışma devam etmektedir. Ülkemizde ve Batı’da nüfusun çoğunluğu kentlerde yaşamakta ve gündelik yaşamlarında kamusal alanla mecburi karşılaşmalar içinde bulunmaktadır. Özel mekanların dışında kalan mekanlar olarak ele alınan kamusal mekanlarla özdeşleşen sanat türü de kamusal sanat olarak tanımlanmaktadır. Kamusal sanat, kamusal mekanı tanımlayan bir parça, kamusal mekana ait bir sanat eseri ya da sanatsal etkinlik olabildiği gibi kimi zaman kamusal mekânın bütünüdür (Worth, 2003’den aktaran Akkar Ercan, 2013:221)

Yaşayan organizmalar olarak kabul edebileceğimiz, sürekli bir dönüşüm ve değişim geçiren kentsel mekanların sanatı olan kamusal sanat, bu mekanlarda yaşamlarını sürdüren bireyler için mekanları algılama ve anlamlandırma sürecinde kilit bir rol oynayan iletişim araçlarıdır. Kamusal sanatın temelleri, 1900’lerin ortasında Dadaistlerin kurumsallığın çizdiği sınırlardan özgürleşmek istemesi sebebiyle sanatsal çalışmalarını galerilerin ve müzelerin dışına taşımasıyla atılmıştır. Bu şekilde yere özgü ve süreç odaklı yeni sanat yapma biçimlerinin keşfinin önü açılmıştır. Kamusal sanat ile birlikte hem sanatın mekanı ve temsiliet biçimi değişmiş hem de sanat ve bireyler arasında yeni bir ilişki biçimi kurulmuştur. Kamusal alanı kullanan herkes görsel olarak etkili, estetik ve erişilebilir bir sanatsal çalışmayla doğrudan ilişki kurabilir hale gelmiştir (Akdur, 2016:58).

Kamusal sanatların; graffiti, pandomim, sokak müziği, sokak enstelasyonları gibi alt türlerinden bir tanesi de duvar resmi ya da mural olarak isimlendirilen uygulamalardır. Duvar resminin tarihi mimarlık ve sanatın henüz ayrı disiplinler olarak özelleşmediği dönemlere dayanmaktadır. Yunan, Hitit, Mısır gibi medeniyetlerde mimarinin ayrılmaz bir ögesi olarak varolan duvar resimleri sonraki dönemlerde mekana sonradan eklenen bir sanatsal tür halini almıştır (Gökova, 2021: 3). Duvar resimlerinin tarihini medeniyetlerden çok öncesine ilk mağara resimlerine dayandırmak mümkündür. Bu resimler insanların bir şeyleri ifade etme, hikaye anlatma istencinden ortaya çıkan bir sosyal dışavurumdur. Günümüzde duvar resimleri şehre bir galeri niteliği kazandırmaktadır. Duvar resimleri soyut sanatsal temsillerden dini değerlere, toplumsal olaylara ve ya önemli figürlerin hatırlanmasına yönelik olarak çeşitlilik gösterebilir (Allmar, 2008:116). Muraller, kamusal alanın en önemli niteliği olan herkese açık olma ya da başka bir deyişle erişilebilir olma avantajını kullanır (Gökova, 2021:7). Bu bağlamda kamusal sanat eserleri; kentli bireylerin sanata ulaşma yollarının eşit ve erişilebilir olmasını sağlar, kent parçalarının estetik kalitesini artırır, kamusal alanda iletişimi ve etkileşimi mümkün kılar. Mekanlar, kentliler ve sanatçılar için kendilerini ifade edebilecekleri bir alan haline gelerek bireylerin aidiyet hissedebildiği, kimliği olan bir fiziksel çevre olarak boyut kazanır. Sanatsal üretimler galerilerde, sinema ve

konser salonlarında parasal bir değer karşılığında, kısıtlı bir izleyici kitlesi tarafından tüketilirken, kamusal sanatın *kamusallığı* bu zorunluluğu ve seçkinciliği ortadan kaldırır.

Duvar resmi uygulamalarının örnekleri ile günümüzde özellikle büyük kentlerde sıkça karşılaşmaktayız. Eserlerin birçoğu illegal olarak anonim sanatçılar tarafından gerçekleştirilirken, bir kısmı da yerel ve özel kurumlarca desteklenmektedir. Yeldeğirmeni Mahallesi’de 2012 yılından itibaren kamusal sanat eserleri sayesinde popüler hale gelmiş bir tarihi alan olması ile çalışmanın örneklem seçimini oluşturmuştur. Semte duvar resimlerinin uygulanması bir canlandırma projesi kapsamında gerçekleşmiştir.

1.3. Yeldeğirmeni Mahallesi ve Mural İstanbul Festivali

Rasimpaşa Mahallesi’ne bağlı Yeldeğirmeni semti çevresinde Haydarpaşa Garı, otobüs duraklarının yer aldığı ve vapur seferlerinin yapıldığı Rıhtım ve Ayrılık Çeşmesi metro durağına bağlanan Ayrılık Çeşmesi Tren İstasyonu bulunmaktadır. Semt önemli ulaşım ağları, kilit öneme sahip duraklar ve aktarma noktalarıyla çevrelenmiştir. Semtin kent içerisindeki bu avantajlı konumuna rağmen, özellikle 2000’li yıllardan sonra kentsel çöküntü bölgesi haline gelmesi ile tekin olmayan bir yer olarak algılanmaya başlanmıştır (Arısoy, 2014). Bu sebeple 2000’li yıllardan itibaren Yeldeğirmeni Semti’ne yönelik birtakım projeler gündeme gelmiştir. 2010 yılında Çekül Vakfı ve Kadıköy Belediyesi ortaklığıyla “Yeldeğirmeni Mahallesi Canlandırma Projesi” hazırlanmıştır. Sürdürülebilir fiziki ve sosyal bir canlanmayı hedefleyen proje, bu süreci Yeldeğirmeni halkıyla birlikte yürütmüştür (Url-5). Vakfın resmi sitesinde proje şu şekilde tanıtılmıştır;

“200 kadar tescilli eserin bulunduğu Yeldeğirmeni’nin altyapısının yenilenmesi, tarihi eserlerin korunması ve işlevlendirilmesi, kamusal alanlar yaratılması, cephe düzenlemelerinin yapılması gibi fiziki projelerin yanı sıra, mahalle halkının mahalle için sorumluluk alacağı mahalle örgütlenmesinin kurulması, esnaf birliğinin oluşturulması, etkinlik ve atölye çalışmaları yapılması gibi sosyal projeler canlandırma kapsamında hayata geçiriliyor.” (Url-5)

Kültür odaklı bir strateji olarak yürütülen canlandırma projesinin Çekül Vakfı ve Kadıköy Belediyesi ortaklığı ile yürütülmesi, bununla birlikte Yeldeğirmeni Semti’nde yaşanan yerleşik halk ile gönüllülerin projeye katılımının sağlanması için kurulan “Mahalle Evi ve Gönüllü Merkezi” projenin kolektif ve katılımcı rolüne dair önemli girdilerini oluşturmaktadır (Url-5). Bu proje kapsamında ilk defa 2012 yılında MURAL-İST festivali gerçekleştirilmiştir (Resim 4). Bu festival Türkiye’de ilk defa Yeldeğirmeni’nde gerçekleştirilmiştir ancak semtin sınırlarını aşarak Kadıköy ölçeğinde bir yayılma hedeflenmiştir. Bu festival ile Yeldeğirmeni’nde bulunan kör cephelere çeşitli görsel uygulamalar yapılmıştır (Url-6). Festival yerli ve yabancı sanatçılar ile 2019 yılına kadar devam etmiştir.

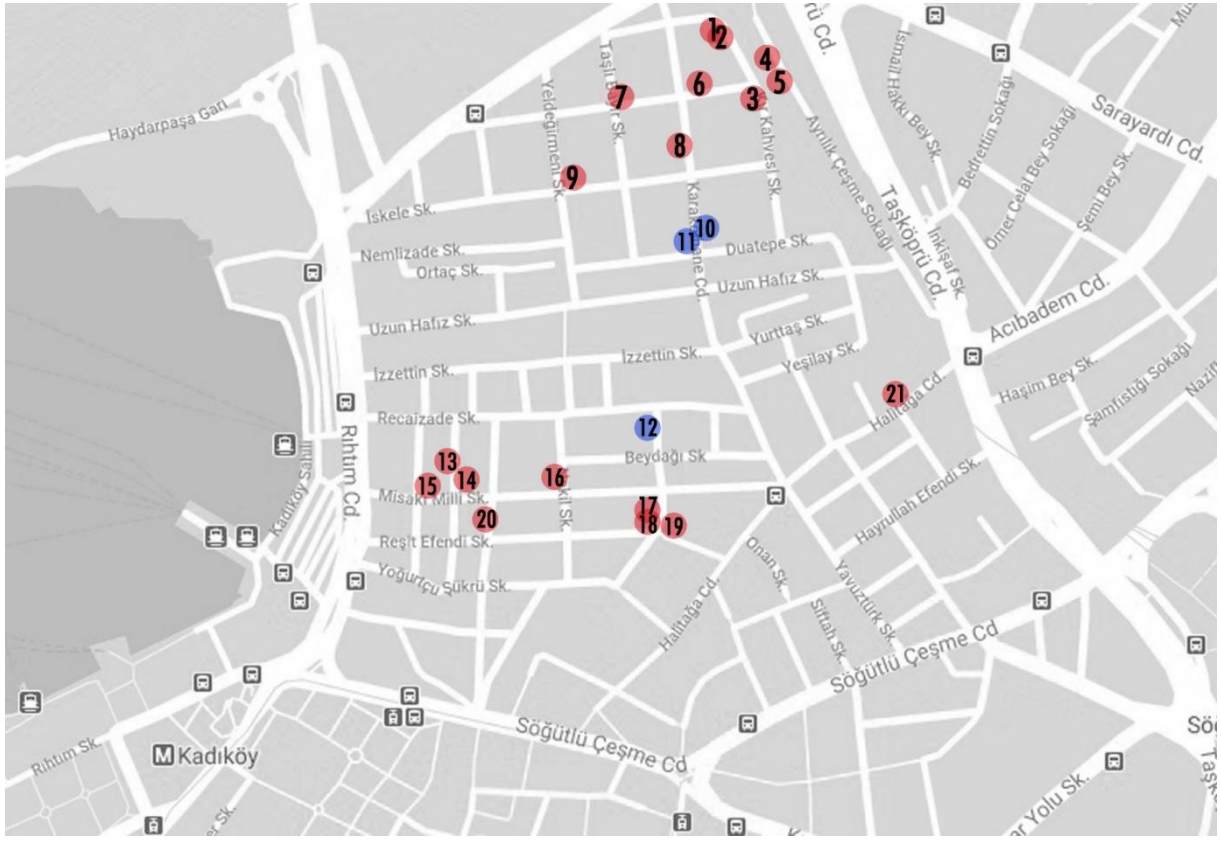
Festival devam eden sürelerde Yeldeğirmeni dışına çıkarak başka semtlerde de gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Bu durum kamusal sanat ile semtin doğru bir politika ile dönüştürüldüğünü ve kent hayatına yeniden katılarak çevredeki semtlerin de dönüşümünde etkili olduğunu göstermektedir. Toy ve Görgülü’nün 2018 yılındaki çalışmasında 2012 yılından 2017 yılına gelene kadar Yeldeğirmeni ve çevre mahallelerde uygulanan eserlerin kapsamlı bir listesi yer almaktadır. Yeldeğirmeni Mahallesi sınırları içerisinde yer alan eserlerden bazıları uygulandıkları duvarların ya da yapıların yıkımı sonucu günümüze ulaşamamıştır. 2012’de Pixel Pancho tarafından yapılan eserlerden bir tanesi (Sultans) kentsel dönüşüm projesi kapsamında yapının yıkılması ile günümüze ulaşamamıştır (Görgülü vd., 2018:1156). 2013 yılında Rad/Canavar/Cins tarafından bölgeye kazandırılan bir eser ve aynı duvar üzerinde bulunan Fu/ Lakormis/Wicx/Esk Reyn tarafından uygulanan bir başka eser duvarın yıkımı sonucu günümüze ulaşamamıştır. Yine aynı konumda 2015 yılında ABD’li sanatçılar Levi Ponce & Kristy Sandoval tarafından uygulanan “Human Being/Being Human” isimli çalışma günümüze ulaşamayan eserler arasındadır.



Resim 4. Mural İstanbul Festivali afiş, 2012 (Url-6).

Yeldeğirmeni Mahallesi Canlandırma Projesi kapsamında bölgenin görsel kalitesini arttırmak amacıyla başlayan festival 2015 yılı itibariyle Yeldeğirmeni'nin sınırlarını aşarak başka mahallelerde de gerçekleştirilmiştir. İlk yılın tüm eserleri yabancı sanatçılara aittir ve ortak bir tema yoktur. Ancak devam eden yıllarda ülkemizden pek çok sanatçı festivale katılmış ve tanınır hale gelmiştir. 2013 yılı eserlerinde o yıl gerçekleşen Gezi Parkı olaylarına göndermeler bulunmaktadır. Sadece iki duvar çalışmasıyla en az eser 2014 yılında yapılmıştır. Bunlardan biri olan, ve Polonyalı sanatçı M-City tarafından yapılan çalışma, 2014 yılı en iyi 20 duvar resmi arasına girmiştir. Festival 2020 yılında pandemi sebebi ile kesintiye uğramıştır (Evcil, Usal, 2020).

Yeldeğirmeni Sempti'nde güncel olarak bulunan muraller haritada işaretlendiğinde, semtin tarihsel ve mekansal olarak gelişiminin yansımalarını ve mahalle ölçeğindeki sosyal ilişkilere dair ipuçlarını kamusal sanat ve kamusal sanatın kentsel mekanı dönüştürücü gücü üzerinden okumak olanaklı hale gelmektedir. Alan çalışmasında semtin sınırları içerisinde 21 adet mural saptanmıştır. Haritada buldukları konumlar işaretlenen 21 muraldan 3 tanesi mavi nokta ile işaretlenmiştir. Yazarlar tarafından alan çalışması yapılırken bu çalışmaların bağımsız sokak sanatçılarının eserleri olduğu ve festival kapsamı dışında uygulandığı bilgisine ulaşılmıştır (Resim 5).

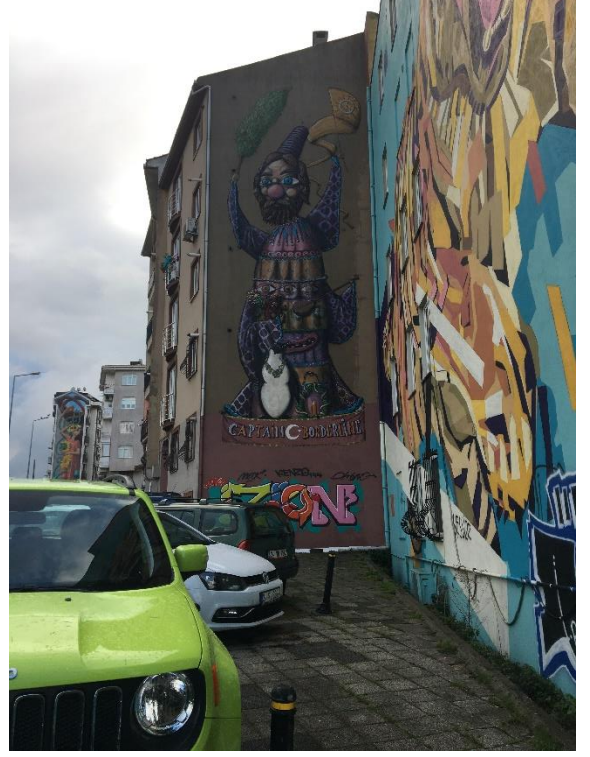


Resim 5. Yeldeğirmeni Mahallesi'nde bulunan murallerin konumu (Tuğçe Demirhan Kiriş, 2021).

Haritada Ayrılık Çeşmesi tarafında yer aldığı görülen murallerden ilki 2018 yılında Brezilyalı sanatçı Arlin Graff tarafından cepheye uygulanmıştır (Url-7). Bu cepheye dik açıda bulunan diğer kör cephede ise Captain Borderline isimli bir mural yer almaktadır. Alman Sanatçı Grubu (Captain Borderline) üyelerinden ikisi olan Dabtar ve Shanti tarafından uygulanmıştır (Url-8). Captain Borderline'da İstanbul'da yer alan Gezi Parkı olaylarına ait semboller ve göndermeler yer almaktadır (Resim 6).



(a)



(b)

Resim 6. a) Arlin Graff, Kır Kahvesi Sk., Yeldeğirmeni (Tuğçe Demirhan Kiriş,2020)
b) Captain Borderline, Kır Kahvesi Sk., Yeldeğirmeni (Tuğçe Demirhan Kiriş, 2020).

Kır Kahvesi Sokak üzerinde bulunan beş katlı bir yapının kör cephesinde Wild Drawing adında bir başka mural yer almaktadır (Resim 7). Bu sokak üzerinde bulunan muraller Üsküdar yönünden gelen Marmaray yolcularının görüş alanına girmektedir. Yeldeğirmeni'ne ait işaret tabelaları olarak da algılanan bu muraller bir karşılaşma deneyimi sunarak, bireyler üzerinde bölgenin sınırları içerisine girdiği algısını uyandırır. Marmaray yolcularının görüş alanına giren bu duvar resimleri Lynch'in kent imgelemine yönelik olarak sınıfladığı bileşenler (güzergâhlar/sınırlar/bölgeler/odak noktaları/nirengi noktaları) olarak yorumlanabilir.



Resim 7. Wild Drawing, Sokak, Kır Kahvesi Sk., Yeldeğirmeni (Tuğçe Demirhan Kiriş, 2020).

Haritaya göre dördüncü ve Ayrılık Çeşmesi Sokak üzerinde konumlanan mural ise Max On Duty takma ismiyle bilinen sanatçıya ait bir çalışmadır. İstanbul'un ve Türkiye'nin çeşitli yerlerinde çalışmaları bulunan sanatçı alışılmamış canlı renkler ve desenlerle çalışmayı tercih ettiğini ve önceliğinin sokaktan geçen kişinin deneyimine odaklanmak olduğunu belirtmiştir. Çalışmalarını gerçekleştirdiği her yeni duvar ya da cephede karşılaştığı forma yönelik kısıtlamaların ve bu kısıtlamalar çerçevesinde hareket etmek zorunda kalmanın onun için bir çeşit meydan okuma ve motivasyon kaynağı olduğunu belirtmiştir (Url-9). Max olarak imzalanan çalışmanın karşısında ise Omeria imzalı mural yer almaktadır. Omeria takma ismi ile tanınan Türk sanatçı Mural İstanbul Festivali'nin yedincisinde bu çalışmayı gerçekleştirmiştir (Url-10). Bu iki çalışma sıra evlerin bulunduğu sokak üzerinde boş bir araziye bakan iki konut yapısının kör cephesi üzerinde bulunmaktadır. Burada bulunan yapılar genelde iki katlıdır. Bu sebepten çalışmaları deneyimleyen kişilerin algılayış biçimlerinin de farklı olduğu söylenebilir. Yeldeğirmeni'nin geri kalanında daha büyük ölçekte çalışmalar ile karşılaşan kentliler Ayrılık Çeşmesi Sokağı üzerinde sokağın mimari öğeleri ile hem fiziksel hem de algısal olarak bütünlük içerisinde bulunan çalışmaları deneyimlemektedir (Resim 8).



Haritada altıncı ve yedinci olarak işaretlenmiş noktalarda, Güney Afrikalı sanatçı Freddy Sam'ın "In Dreams" adlı muralı ve Şilili sanatçı Inti'nin yine aynı isimli muralı bulunmaktadır (Url-8) Inti 2013 yılında uygulanmıştır ve sanatçı tarafından murale aynı dönemde İstanbul'da devam eden Gezi eylemlerine referansla 'Resistencia' ismi verilmiştir (Resim 9). Bu bağlamda mural uygulandığı dönemin sosyal ve politik atmosferini yansıtan bir çalışma olarak kentsel mekanın bir parçası haline gelmektedir. Bu durum tarihsel olarak önemli politik olayların mimari olarak temsil edilmesini sağlayarak mekanın yalnızca fiziksel değil kültürel boyutunun da olduğunu kanıtlar niteliktedir. Captain Borderline adlı eser de bu kapsamda değerlendirilebilir.



(a)



(b)

**Resim 9. a) Freddy Sam, Macit Erbudak Sk., Yeldeğirmeni (Tuğçe Demirhan Kiriş, 2020)
b) Inti, Taşlı Bayır Sk., Yeldeğirmeni (Tuğçe Demirhan Kiriş, 2020).**

Haritaya göre sekizinci sıradaki mural İskele Sokak üzerinde bulunan bir binanın sol yan cephesinde bulunan Jaz isimli muraldır. Bu çalışma yapının cephesini ikiye ayıran pencerelerin ayırıcı olarak kullanıldığı bir kompozisyondur. Mural mahallede sürekli kullanılan bir park alanına bakmaktadır (Resim 10). Jaz, Buenos Aires asıllı mural sanatçısı Jaz ya da Franco Fasoli'nin yalnızca kırmızı renk tonlarını kullanarak yaptığı, o zamana kadar en büyük işi olmuştur. Çalışma için 100 litre boya kullanılmıştır. Mural dünyanın önde gelen sokak sanatı sitelerinde de büyük ilgi görmüştür (Url-11).



Resim 10. Jaz, İskele Sk., Yeldeğirmeni (Tuğçe Demirhan Kiriş, 2020).

Haritada mavi nokta ile işaretlenen üç adet muralin alan çalışması esnasında görüşülen iş yeri sahiplerinden ve internet kaynaklarından festival kapsamında uygulanmadığı bilgisine ulaşılmıştır. Çalışmalar Yeldeğirmeni'nde gerçekleştirilen mural festivalinden alınan ilhamla farklı zamanlarda mahalleye kazandırılmıştır. Bu durum festivalin mahalledeki dönüşümü tetiklediğini bizlere göstermektedir. Yeldeğirmeni bölgesinde sokak sanatı ya da kamusal sanat kültürü yerleşmiş, sanatçıların nitelsiz alanlara estetik bir değer kazandırarak bu alanları mahalleye kazandırmaları motive edilmiştir.



Haritada işaretlenen on üçüncü mural Alman sanatçı Dome'a ait aynı isimli eserdir. Haritada işaretlenen sonraki muraller ise Kırmızı Kuşak Sokak üzerinde bulunan Amose'un Family isimli eseri ile Hırvatistanlı sanatçı Lonac'ın aynı adlı eseridir (Url-8) (Resim 12).



Resim 13. Magee, Nakil Sk., Yeldeğirmeni (Tuğçe Demirhan Kiriş, 2020).

Haritada on beşinci sırada Nakil Sokak üzerinde bulunan mural ise Fintan Magee'nin Magee adlı eseridir (Resim 13). Mural bir yapının kör cepesinde Yeldeğirmeni'nde sıklıkla görülen bir açık hava otoparkına bakmaktadır. Yeldeğirmeni'nin 2000'li yılların başlarında bir çöküntü alanı haline gelmesi ve yapısal boşluklarda ise pek çok otopark alanının konumlanması semtin estetik yapısını olumsuz yönde etkileyen bir durum olmuştur. Semtin önemli kültürel ve morfolojik yapısı geri planda kalmış ve Yeldeğirmeni bir açık hava otoparkı olarak algılanmaya başlamıştır. Bu cephelerdeki uygulamalar ise kör cephelere estetik bir değer katmaktadır.



Haritada on altı ve on yedi numaralı olan muraller Talimhane Sokak'ta yer alan M-City ve Sepe&Chazme imzalı eserlerdir. 2014 yılında Polonyalı sanatçı M-City tarafından yapılan mural 2014 yılının en iyi 20 duvar resmi arasına girmiştir (Evcil vd., 2020: 284) (Resim 14). Bu eserler de yine açık hava otoparkı olarak kullanılan alanlarda bulunmaktadır.



Resim 15. Maksiov, Talimhane Sk., Yeldeğirmeni (Tuğçe Demirhan Kiriş, 2020).

Haritaya göre on sekiz numaralı çalışma yine Talimhane Sokak'ta yer alan Alex Maksiov imzalı muraldır. Eser 2017 yılında altıncı Mural İstanbul Festivali kapsamında gerçekleştirilmiştir (Görgülü vd., 2018:1156). Muralın yer aldığı cephe Yeldeğirmeni Semt Poliklinik binasının giriş kapısına bakmaktadır. Mural semt polikliniği için gösterge olarak da algılanmaktadır (Resim 15).



Resim 16. Pixel Pancho, Nüzhet Efendi Sk., Yeldeğirmeni (Tuğçe Demirhan Kiriş, 2021).

Haritaya göre on dokuz çalışma Nüzhet Efendi Sokak'ta bulunan Pixel Pancho'ya ait Bambino adlı muraldır. Pancho'nun İtalyanca çocuk anlamına gelen 'Bambino' isimli eseri 2012 yılında yine bir açık hava otoparkına bakan cephede gerçekleştirilmiştir (Url-11) (Resim 16).



Resim 17. Chu, Halitağa Cd., Yeldeğirmeni (Tuğçe Demirhan Kiriş, 2021).

Haritada 21 numarada yer alan ve Rasimpaşa Mahallesi'nin sınırında yer alan son çalışma Halitağa Caddesi üzerinde bulunan Rasim Paşa Otopark'a bakan binanın cephesindeki Chu imzalı muraldir. Arjantinli sanatçı bu murali 2016 yılında yapmıştır (Görgülü vd., 2018:1156) (Resim 17).

Semt içerisindeki murallerin görsel açıdan benzersiz estetik özelliklere sahip oldukları dikkat çekmektedir. Çalışmalardan bazılarının İstanbul'a ait göstergelerden beslendiği gözlenmiştir. Murallerin geri kalanını ise, sürreel çalışmalar ile kent yaşamına dair sembollerin, kadın, çocuk, hayvan figürlerinin yer aldığı çalışmalar oluşturmaktadır. Farklı üsluplara sahip ve farklı ülkelerden gelen sanatçıların, kör cephelerin tamamını kullanarak ortaya çıkarttıkları çalışmalar, estetik özellikleriyle dikkat çekmekte ayrıca yalnızca üslup ve coğrafya farklılıklarından değil, çalışmaların varlık kazandığı mekanlar üzerinden de çeşitlenmektedirler.

Murallerin kümelendiği, Karakolhane Caddesi Misak-ı Milli Caddesi ve festival kapsamı dışında uygulanan duvar resimlerinin bulunduğu Duatepe Sokak yayalar ve taşıtlar tarafından sürekli kullanılan ve semtin ana aksları kabul edilen caddelerdir. Bu akslar üzerinde ticari faaliyetler de yoğunlaşmaktadır. Karakolhane Caddesi'nde ve caddeyi kesen sokaklarda semtin tescilli yapılarından bir çoğu yer almaktadır. Duatepe Sokak'ta Tasarım Atölyesi Kadıköy (TAK) yer almaktadır. Muraller de 2012 yılından itibaren semte ve bu akslara açık hava müzesi hissiyatını veren önemli mimari bileşenler olarak eklenmişlerdir. İlk etapta kentlilere etkileyici görsel bir deneyim sunarak, sokak ve caddelerin algılanması ve anlamlandırılmasında daha sonra bu alanların canlanarak yeniden kent hayatına katılımında rol oynamışlardır. Bununla birlikte, Karakolhane Caddesi üzerindeki tüketim mekanlarının dönüşümü ve bu dönüşümün Yeldeğirmeni'nin popüler hale gelmesi yönündeki katkılarını ortaya koyan bir çalışmada bölgeye yerleşen yeni kentli grupların Yeldeğirmeni'ni tercih etme nedenleri; ulaşım, ucuzluk, tarihi çevre (Yeldeğirmeni, farklı dine mensup bireylerin yaşadığı, toplumsal ilişkiler üzerinden değer kazanan tarihsel bir mekan olarak tariflenmiştir), mekansal deneyim, yerel yönetim gibi başlıklar şeklinde sıralanmıştır (Duygun vd., 2021: 22). 2011 yılında 200'den fazla mahalle gönüllüsünün canlanma projesinde aktif rol aldığı belirtilmiştir. Karakolhane Caddesi üzerinde açılan Mahalle Evi'nin proje

sürecindeki en önemli halka olduğunu vurgulanmıştır (Url-12). Bu bağlamda, Jacobs'ın merkeziyetçi ve teknokratik modern şehir planlama stratejileri yerine önerdiği müzakeci yöntemlerle yürütülen stratejilerin Yeldeğirmeni'nde uygulandığı gözlemlenmiştir. Yine Jacobs, canlı sokak yaşamından, yürünebilir kaldırımlardan ve parklardan sosyal sermayeyi artıran kent bileşenleri olarak bahsetmektedir (Jacobs, 1961). Bu bağlamda Yeldeğirmeni'ne uygulanan muraller, sokakları ve parkları cazibe merkezi haline getirerek oralardaki yaşamı canlandırmasıyla Jacobs'ın tarifleri ile paralellik göstermektedir. Semte yönelik kararların yerleşik halkın da gönüllü katılımıyla alınması da yine Jacobs'ın olumladığı stratejilerle uyumaktadır.

Günümüzde Mural İstanbul Festivali Yeldeğirmeni Senti'nde tekrarlanmıyor olsa da biraraya gelen sanatçıların iş birliği ile festivalin uzantıları sayılabilecek uygulamalar ulusal ve uluslararası ölçekte gerçekleşmektedir. Mural East adıyla faaliyet gösteren, 2012 yılında festival sayesinde kurulan oluşum günümüzde hala rehberli Mural İstanbul turları gerçekleştirilmekte, sokak sanatının uygulanmasına yönelik tekniklerin öğretildiği atölyeler düzenlenmektedir. Uluslararası markalar, vakıflar, Kadıköy, Sarıyer ve Büyükşehir Belediyeleri ve üniversiteler ile iş ortaklıkları yapan kuruluşun Proje Müdürü de Ayrılık Çeşmesi Sokağı'nda bir çalışması bulunan Max on Duty ismiyle bilinen Emir Aktunç'tur (Url-13).

Öğrencilerin, sanatçıların ve orta sınıfın yaşamak, çeşitli etkinliklerde yer almak ya da semtte hızla çoğalan cafelerde vakit geçirmek için biraraya geldiği Yeldeğirmeni, aynı zamanda Erasmus öğrencilerinin ve Airbnb evlerinin artmasıyla yabancı turistlerin de konakladığı ya da vakit geçirdiği bir lokasyon haline gelmiştir. Rasimpaşa Mahallesi, ilçenin Airbnb kullanımını en fazla olan mahallesi olma özelliğini taşımaktadır. Bu durum, mahallede yeni yaşam biçimlerine bağlı olarak yeni tüketim taleplerinin artmasına doğrudan etkide bulunarak mahallenin canlı sosyal yaşamına katkı sağlamaktadır (Uzgören vd., 2018:160). Bununla birlikte son yıllarda semtte bulunan konut ve iş yeri kiralarının artması, bölgenin ticarileşmesi gibi sebepler Yeldeğirmeni ve soylulaşma tartışmalarını beraberinde getirmiştir. Soylulaşmanın yaşandığı alanlarda emlak fiyatları artmaktadır. Amsterdam, Los Angeles gibi turizm eksenli soylulaşma örneklerinde de olduğu gibi Rasimpaşa Mahallesi'ndeki konut kiraları 2018 yılında yapılan bir araştırmaya göre 2013-2018 arası sürekli olarak artmıştır. Yine Rasimpaşa Mahallesi Kadıköy'deki diğer mahallelere kıyasla en çok kira artışı yaşanan 5 mahalleden biri olmuştur. Mahalle sakinleri ile yapılan görüşmelerle de bu veriler desteklenmiştir (Uzgören vd., 2018:155). İstanbul merkezli soylulaştırma örneklerine bakıldığında (Kuzguncuk, Cihangir, Tarlabası örnekleri gibi) örneklerin ortaklaştığı noktalardan biri, tarihi konut stoğunun restorasyon yoluyla yenilenmesidir. Ancak Yeldeğirmeni örneğinde yaşanan soylulaştırma sürecinde konut stoğunun yenilenmeden, sosyal ve mekansal bir dönüşümün gerçekleştiği görülmüştür (Özçelik, 2019, s. 3). Bu durumun temel sebebi, bölgenin geleneksel kentsel dönüşüm projeleri yoluyla değil, canlandırma projesi kapsamında gerçekleştirilen mural festivali ve benzeri müdahalelerle dönüşümünün tetiklenmesidir. Yerinden etme anlamına gelen soylulaştırmanın bir sonucu olarak Yeldeğirmeni'ni sanatçılar, öğrenciler ve turistler tercih eder hale gelmiştir.

Günümüzde Duatepe Sokak Yeldeğirmeni Senti'nde bulunan en işlek lokasyonlardan birisidir. Festival kapsamı dışında uygulanan iki mural Duatepe Sokak üzerinde yer almaktadır. Bununla birlikte sokak üzerinde cafeler, çeşitli atölyeler, kitap dükkanı, market gibi tüketim mekanları yer almaktadır. Duatepe Sokak'ta yer alan, Kadıköy Belediyesi, ÇEKÜL Vakfı ve Kentsel Strateji gönüllü ortaklığı ile 2013 yılında kurulan Tasarım Atölyesi Kadıköy (TAK) günümüzde çok sayıda sivil toplum kuruluşunun ve tasarım, mimarlık, şehir planlama alanındaki öğrencilerin biraraya geldiği bir yer haline gelmiştir (Url-14). Tasarım Atölyesi Kadıköy TAK adı ile Kartal'da da kurulmuştur. Farklı disiplinlerden tasarımcılarla birlikte, gönüllülük ve işbirliği esası ile program ve projeler üreten, bağımsız atölyelerdeki bütün etkinlikler ücretsiz ve herkesin katılımına açıktır (Url-14). Bu bağlamda Yeldeğirmeni merkezli bir girişimin semtin sınırlarını aşarak başka semtlerde de uygulandığı bir kez daha doğrulanmaktadır. Mural festivali sonrası ve hatta festival kapsamı dışında bağımsız sanatçıların çalışmaları da İstanbul'un bir çok yerinde karşımıza çıkmaya başlamıştır.

SONUÇ

Yeldeğirmeni semtine dair kamusal sanat temelli bir okuma yapmak, mahalle ölçeğinde bireyler ve kentsel mekan arasındaki dolaylı, karmaşık ve katmanlı ilişkiyi değerlendireceğimiz, bu yolla kentsel mekan için kamusal sanatın önemini ortaya koyacağımız bir sonuca ulaşabilmemizi mümkün hale getirmektedir.

Türkiye'de şehirleşmenin hızlandığı dönemde Yeldeğirmeni bölgesinde boşluklar hızla kimliksiz konut yapılarıyla dolmuş, ancak buna rağmen İstanbul'un ilk apartman semti olması ve parsellasyon çalışmalarının oldukça erken dönemde başlaması gibi sebeplerle mahalle dokusu bozulmamıştır. Ancak bir yandan da Yeldeğirmeni bu büyüme ve çeperlere dayanma süreci sonunda dışarıya kapalı bir çöküntü alanı haline gelmiştir.

Kent yaşamına sosyal ve ticari olarak katılamayan semt, kentliler tarafından bilinmeyen, algılanamayan, tekin olmayan bir atıl alana dönüşmüştür. Bu sebepten canlandırma projeleri ile atıl halde kalmış semtin potansiyelleri ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Canlandırma senaryosu yıkıcı bir dönüşüm projesi üzerine değil, küçük ölçekli müdahalelerle buradaki yaşamı yeniden kurgulamak üzerine olmuştur. Atıl haldeki yapıların kör cepheleri bir festival kapsamında boyanarak hem farklı ülkelerden gelen sanatçılara kendilerini ifade edecek bir alan yaratılmış, hem semtin kamusal sanat çalışmalarıyla estetik değeri artırılmıştır. Yeldeğirmeni'nde çeşitli coğrafyalardan ve kültürlerden gelen sanatçıların yer aldığı bir festival düzenlemek ise semtin kamuoyunda sanatsal etkinliklerle anılmasına sebep olan pozitif bir atılım olmuştur. Yalnızca sokak sanatçıları için değil, öğrenciler, yerli ve yabancı turistler için de Yeldeğirmeni bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Sanatın teşvik edilmesi ile bölgede pek çok çeşitli konseptlerde atölye, butik ve cafe açılmış, ticari faaliyetler hızlanmıştır. Semtte özellikle yabancı turistlere kiralananan airbnb evleri hızla artmıştır. Bununla beraber Rıhtım Caddesi yakınlarında pek çok eski yapı restore edilerek butik otele dönüştürülmüştür.

Yeldeğirmeni semtinin genelinde ticari faaliyetlerin ön planda olduğunu ve zeminde bu işleve yönelik mekanların yoğunlaştığı görülmektedir. Mahalle dokusu için önemli olan küçük esnafa ait kasap, fırın, manav, berber, bakkal, kırtasiye gibi dükkanlar, bununla birlikte hızla çoğalan cafe ve restoranlar ile dövme, seramik, deri atölyeleri, kitapçılar, sahaflar, ikinci el kıyafetlerin satıldığı retro dükkanlar, sanat merkezleri gibi değişik işlevlerde mekanların da birarada olduğu görülmektedir. Bu durum sosyo-ekonomik düzeyi birbirinden farklı semt nüfusunun tüketim taleplerini karşılamaya yönelik olarak şekillenmiştir. Yeldeğirmeni Mahallesi'nin ev sahipliği yaptığı çeşitli yaşam biçimlerine yönelik olarak ticari faaliyetlerin de çeşitleri artmıştır. Bu nedenle semte yönelik uygulanan canlandırma projesinin, semtin ekonomik faaliyetlerini de arttırarak semt yaşamını daha canlı hale getirdiği bir gerçektir.

Yeldeğirmeni Sempti'nin kamusal sanat çalışmaları ile dönüşümü 20.yy başından beri semtte yer alan mimari değer taşıyan bir çok eserin de yeniden keşfedilmesine sebep olmuştur. Mahallede yer alan sağır cepheler estetik bir nitelik kazanarak semt yaşamına eklemlenmiştir. Bu durumun hem estetik hem de kültürel anlamda katkıları sokak, mahalle ve hatta kent ölçeğinde bir dönüşümü tetiklemiştir. Haritada mavi nokta ile gösterilen yerlerde bulunan cafe ve sanat galerisinin de, bağımsız sanatçılarla çalışılarak bir duvar resmi ile buldukları alanlardaki kör cepheleri dönüştürmeyi seçmiş olması, canlandırma projesinin dikkat çekme ya da farkındalık yaratma bağlamında amacına ulaştığını göstermektedir. Bu durum, semt özelinde bağımsız olarak da kamusal sanatın teşvik edildiğini ve aynı zamanda bu çalışmaların mekanlar için bir gösterge niteliği taşıdığını ortaya koymaktadır. Burada farklı konseptlerde iki mekan için, sokak ve caddelerde sıklıkla karşılaştığımız bir tabela uygulaması yerine görsel etkileycilik düzeyi yüksek, özgün bir kamusal sanat örneği kullanılmıştır. Mahalle muralleri ve katmanlı mimari yapısıyla bir açık hava müzesi haline gelmiştir. Kadıköy'ün sıklığı içerisinde halihazırda varolan bir merkezin yeniden kent yaşamına katılmasıyla yeni bir kamusal alan yaratımı sağlanmıştır. Yeldeğirmeni örneği üzerinden atıl alanlara yönelik yıkıcı politikalar yerine yeni stratejilerin önerilebileceği gözlemlenmiştir. Tarihi, kültürü ve mirası yok ederek sil baştan steril, kimliksiz ve yaşamayan alanlar yaratmak yerine lokal ve daha hızlı müdahalelerle semti yeniden kent yaşamına adapte hale getirecek dönüşümlerin tetiklenebileceği keşfedilmiştir.

KAYNAKÇA

- Akdur, S. G. (2016). Kamusal Sanat ve Kamusalılık Kavramı. *Beyin Dergisi*, 56-60.
- Akkar, Z. M. (2006). Kentsel Dönüşüm Üzerine Batı'daki Kavramlar, Tanımlar, Süreçler ve Türkiye. *Planlama*, 29-38.
- Allmar, A. (2008). Duvarlar, Resimler ve Duvar Resimleri. *Yapı*, 114-119.
- Arısoy, A. (Dü.). (2014). *Yeldeğirmeni Deneyimi: Kentsel Yenilemeye Farklı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Çekül Vakfı Yayınları.
- Atılğan, A. (2007). *Yeldeğirmeni*. İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükşehir Şubesi.
- Baba, E. C. (2018). Le Corbusier ve Şehircilik. *Grid*, 214-222.
- Birsel, C. (2010). Kent Tasarımı ve Çevre Estetiği. *dosya*, 6-14.
- Boz, G. E. (2016, Temmuz 29). *Atıl Kent Mekanının Geçici Kullanım Yaklaşımı İle Değerlendirilmesi: Kadıköy, Yeldeğirmeni Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul. <http://hdl.handle.net/11527/15278>
- Duygun, E., Koçyiğit, R. G. (2021). Tarihi Kent Merkezlerinde Tüketim Mekanlarının Dönüşümü: Yeldeğirmeni Mahallesi Örneği. *Tasarım Kuram*, 18-41.
- Ercan, M. A. (2013). Kamusal Sanatın 'Kamusalılığı': Erişim, Aktör, Fayda Yaklaşımı. *idealkent*, 220-255. [https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/461622#:~:text=Kamusal%20sanat%2C%20kimi%20zaman%20kamusal,b%20C3%BCt%20C3%BCn%20C3%BCd%20C3%BCr%20\(Worth%20202003\).](https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/461622#:~:text=Kamusal%20sanat%2C%20kimi%20zaman%20kamusal,b%20C3%BCt%20C3%BCn%20C3%BCd%20C3%BCr%20(Worth%20202003).)
- Eren Görgülü, E. T. (2018). Kamusal Alanda Sanat Uygulamalarına Bir Örnek: Mural İstanbul. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(56).
- Evcil, A. N., Yalçın Usal, S. S. (2020). Sağır Duvarları Sanatla Kazanmak: Duvar Resimleri. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 273-287.
- Gökçen, Ş. (2018). Kamusal Sanat ve Kültür Eksenli Kentsel Dönüşüm. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 215-236.
- Gökova, H. (2021). Duvar Resmi Uygulamalarında Yüze Dönük Görsel Çözümler. *akademik sanat*, 1-13.
- Habermas, J. (1995). Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale. *Birikim*.
- Jacobs, J. (1961). *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*. Metis.
- Lefebvre, H. (1974). *Mekanın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.) Sel Yayıncılık.
- Lynch, K. (1960). *Kent İmgesi*. (İ. Başaran, Çev.) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Olgun, H. B. (2017). Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennett'in Kamusal Alan Yaklaşımları. *Sosyolojik Düşün*, 45-54.
- Özçelik, D. (2019). *Yeldeğirmeni'ndeki Soylulaştırma Sürecinin Bir Etnografisi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı.
- Selvi, Y. (2017). Sanatın Öteki'ye Açılması ya da Kamusal Alanda Sanat. *İdil Dergisi*, 2209-2232.
- Şendur, S. (2010). *Kadıköy-Yeldeğirmeni Senti Mimarisinin Tipomorfoloji Yöntemiyle İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul. <http://localhost:6060/xmlui/handle/1/11477> adresinden alındı
- Tanyeli, U. (2017). *Yıkarak Yapmak Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altılık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tekin, H. (2010). *Kentsel Tasarımda Yeni Şehircilik Yaklaşımı ve Kadıköy-Yeldeğirmeni Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. <http://hdl.handle.net/11527/2311> adresinden alındı
- Url-1: Köksal, A. (2015, 12 01). *Açık Bir Metin Olarak "Şehircilik"*. skop dergi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/acik-bir-metin-olarak-sehircilik/2277> Erişim Tarihi: 15.11.2023.
- Url-2: Bektaş, L. (2017). Şehirciliğin Soyut Mekanı vs Gündelik Hayatın Toplumsal Mekanı. *XXI*. <https://xxi.com.tr/i/sehirciligin-soyut-mekani-vs-gundelik-hayatin-toplumsal-mekan> Erişim Tarihi: 20.22.2023.
- Url-3: Plan ve Proje Müdürlüğü Kent Bilgi Sistemi Bürosu. (2019). Merkez Kadıköy. İstanbul: Kadıköy Belediyesi. <https://anlat.kadikoy.bel.tr/kbpanel/Uploads/Files/Merkez%20Kad%C4%B1k%C3%B6y.pdf>, Erişim Tarihi: 22.12.2020.
- Url-4: <https://www.etuna.net/yaz%C4%B1lar/kad%C4%B1k%C3%B6y-haritalar%C4%B1/jacques-pervititch>, Erişim Tarihi: 12.01.2021
- Url-5: <https://www.cekulvakfi.org.tr/haber/kadikoyun-tarihi-yeldegirmeni-mahallesi-canlaniyor>, Erişim Tarihi: 12.01.2021.
- Url-6: <https://www.cekulvakfi.org.tr/haber/mural-ist-yeldegirmeni-duvar-sanati-festivali>, Erişim Tarihi: 12.01.2021.
- Url-7: Murals. <https://www.arlingraff.com/>, Erişim Tarihi:09.09.2022.
- Url-8: İstanbul'un Semtleri: Duvar Resimleriyle Yeldeğirmeni. (2019, 07 09). <http://istanbul.gov.tr/istanbulun-semtleri-duvar-resimleriyle-yeldegirmeni>, Erişim Tarihi: 16.09.2022.

- Url-9: (2021, 02 18). Yeraltı Metrosu #3: MAX ON DUTY. (M. O. Duty, Röportaj Yapan) <https://www.birbabaindie.com/yeralti-metrosu-3-max-on-duty/>, Erişim Tarihi: 15.09.2022.
- Url-10: Omeria. (2018, 07 09). Grafiti artık gündüz yapılan bir sanat. (M. Öztekin, Röportaj Yapan) <https://www.turkiyegazetesi.com.tr/kultursanat/570772.aspx>, Erişim Tarihi: 08.09.2022.
- Url-11: Bayrak, A. (2016, 08 17). Time Out: <https://www.timeout.com/istanbul/tr/kadikoyun-sokak-sanati-festivali-mural-istanbul>, Erişim Tarihi: 15.09.2022.
- Url-12: Atasoy, Z. B. (2011, 08 24). *Yeldeğirmeni Mahalle Yenileme Projesi'nde Geline Nokta*. Arkitera: <https://www.arkitera.com/haber/yeldegirmeni-mahalle-yenileme-projesinde-gelinen-nokta/>, Erişim Tarihi: 24.11.2023
- Url-13: Mural-East: <https://www.mural-east.com/about> , Erişim Tarihi: 24.11.2023
- Url-14: *TAK Tasarım Araştırma Katılım*. (tarih yok). <http://takortak.org/atolye/kadikoy/>, Erişim Tarihi:24.11.2023
- Uzgören, G., Türkün, A. (2018). Airbnb'nin Soylulaşma Sürecine Etkisi: Kadıköy Rasimpaşa. *Planlama*, 154-170.
- Yavuz, N., Özer, A. (2023). Kamusal Alanda Mecburi Sanat Karşılaşmalarının Potansiyeli Üzerine Bir Tartışma. *International Social Sciences Studies Journal*, 8358-8379.

MODA TÜKETİCİLERİNİN GİYİM ÜRÜNLERİNİ ALGILAMA DÜZEYLERİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

A Research on Fashion Consumer Perception Levels of Clothing Products

Merve ÖZBAŞ KİLİSLİ¹, Esen ÇORUH²

ÖZ

Moda, toplumun yaşam dinamikleriyle şekillenen ve yenilenen bir kavramdır. Özellikle toplumsal yapı ile birlikte moda kavramının ilerleyişi, tüketimi beslemektedir. Aynı zamanda, tüketim döngüsü içerisinde modaya hayat veren unsurlardan biri hazır giyim sektörüdür ve sektörünün şekillendirilmesinde giyim ürünleri büyük bir öneme sahiptir. Bu nedenle, hazır giyim işletmeleri giyim ürünlerinin moda tüketicileri tarafından satın alınmasını ve tüketim döngüsünün sürekli kılınmasını birincil amaç olarak görmektedirler.

Bu araştırma, moda tüketicilerinin giyim ürünlerine ilişkin görsel, dokunsal, kokusal, tatsal ve işitsel algılama düzeylerini tespit etmeyi amaçlamaktadır. Moda algısı yönetimi konusunu kapsayan akademik çalışmaların oldukça sınırlı olması sebebiyle bu araştırmanın literatüre ve ileride yapılacak olan çalışmalara katkı sağlaması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Araştırma, örneklem grubu olarak giyim ürünlerini kullanan 570 moda tüketicisi üzerinde gerçekleştirilmiştir. Araştırmada, "Moda Algısı Yönetimi Ölçeği" geliştirilmiştir. Geliştirilen ölçek iki bölümden oluşmuştur. Ölçeğin birinci bölümü katılımcıların kişisel bilgilerini içermiş ve ikinci bölümü görsel, dokunsal, kokusal, tatsal ve işitsel faktörlerini kapsamıştır. Araştırmadaki veriler, kartopu örneklem metoduyla çevrimiçi platform üzerinden katılımcılara ulaşılarak toplanmıştır. Araştırma sonucunda moda tüketicilerinin giyim ürünlerinden en fazla dokunsal algılama ($\bar{x}=4,13$) ardından da görsel algılama ($\bar{x}=3,61$) faktörlerinden etkilendikleri sonucuna varılmıştır. Kokusal ($\bar{x}=3,47$) ve işitsel ($\bar{x}=3,12$) algılama faktörlerinin moda tüketicilerinin üzerindeki etkisinin orta seviyede olduğu tespit edilmiştir. Tatsal algılama ($\bar{x}=2,17$) faktörünün ise moda tüketicilerinin üzerinde etkisinin olmadığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Moda, giyim, algı, algı yönetimi, moda algısı.

ABSTRACT

Fashion is a concept that is shaped and renewed by the life dynamics of society. Especially the progress of the concept of fashion along with the social structure increases consumption. At the same time, one of the factors that gives life to fashion within the consumption cycle is the ready-made clothing industry, and clothing products have a great importance in shaping this sector. For this reason, ready-made clothing companies are seen the purchase of the clothing products by fashion consumers and the perpetuation of the consumption cycle as their major goal.

This research aims to determine the perception levels of fashion consumers regarding clothing products. Due to the limited number of academic studies on fashion perception management, this research is considered to be important in terms of contributing to the literature and future studies. The research was carried out on 570 fashion consumers using clothing products as a sample group. In the research, "Fashion Perception Management Scale" was developed. The developed scale was consisted of two parts. The first part of the scale was covered the personal information of the participants, and the second part was included the visual (seeing), tactile (touching), olfactory (smelling), gustatory (tasting) and auditory (hearing) factors. The data in the research were collected by reaching the participants via the online platform with the snowball sampling method. As a result of the research, it was revealed that fashion consumers were most affected by tactile perception ($\bar{x}=4,13$) and visual perception ($\bar{x}=3,61$) factors from clothing products. It was determined that the effect of olfactory ($\bar{x}=3,47$) and auditory ($\bar{x}=3,12$) perception factors on fashion consumers was moderate. It was concluded that the factor of gustatory perception ($\bar{x}=2,17$) had no effect on fashion consumers.

Keywords: Fashion, clothing, perception, perception management, fashion perception.

1. ORCID: 0000-0002-3294-7640
2. ORCID: 0000-0002-6249-374X

1. Öğr. Gör., İstanbul Sağlık ve Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, ozbasmerve@gmail.com
2. Prof.Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü, esen.coruh@hbv.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

The research was aimed to determine the perception levels of fashion consumers about clothing products. It was thought that the research would make an important contribution in terms of getting the opinions of fashion consumers on visual, tactile, olfactory, taste and auditory perception of clothing products and understanding the effect of perception types.

Survey research method was used to determine the perception levels of fashion consumers about clothing products. A five-point Likert type "Fashion Perception Management Scale" was developed as a data collection tool. The first part of the scale was included the personal information of fashion consumers participating in the research. Additionally, the second part of the scale was covered the items related to visual (seeing), tactile (touching), olfactory (smelling), gustatory (tasting) and auditory (hearing) factors.

In the research, 570 fashion consumers were participated through the online platform with the snowball sampling method. The participants mainly consisted of women, between the ages of 19-30, single, undergraduates, students or private sector employees, and fashion consumers who bought clothing once a month or a few times in three months.

The results of the consumers' visual, tactile, olfactory, gustatory and auditory perceptions of clothing products related to the fashion perception management were explained below:

The results of visual perception: It was seen that fashion consumers were mostly affected by the colours of clothing products. Two other important items were the combination of clothing products with other clothing products and the presentation of them in the shop window. Briefly, these results were clearly demonstrated that colour, combination and presentation were a significant impact on the visual perception of clothing products.

The results of tactile perception: It was found that tactile perception of clothing products had a significant impact. In addition, it was seen that the items such as the estimation of sensory comfort and the positive feeling of the fabric surface on the skin were important items that affected fashion consumers.

The results of olfactory perception: It was revealed that the fragrant environment had an impact on the perception of clothing products on fashion consumers. At the same time, it was observed that the pleasant smell on clothing products affected the consumer. In summary, it was determined that the nice and pleasant smell of clothing products affected fashion consumers.

The results of gustatory perception: It was found that clothing products did not affect the gustatory perceptions of fashion consumers and they did not associate clothing products with gustatory perception.

The results of auditory perception: It was determined that sound elements such as music heard have a low effect on the auditory perception of fashion consumers' clothing products. It was observed that advertisement music did not have a sufficient effect on fashion consumers.

In summary, it was seen that fashion consumers were most affected by tactile perception ($\bar{x}=4,13$) and then visual perception ($\bar{x}=3,61$) factors from clothing products and at the same time, it was observed that the effects of olfactory perception ($\bar{x}=3,47$) and auditory perception ($\bar{x}=3,12$) factors on fashion consumers remained at moderate levels. Gustatory perception ($\bar{x}=2,17$) was found to have no effect on fashion consumers.

It was observed that fashion consumers were considerably affected by touching clothing products. In other words, it was shown that the effect of tactile perception on clothing products was at the highest level in the research. At the same time, it was observed that clothing products were affected the visual perception of fashion consumers at a high level. In addition to these results, it was detected that the level of olfactory and auditory perceptions of fashion consumers from clothing products was intermediate levels. On the other hand, it was concluded in the research that clothing products were not attractive for fashion consumers in terms of the gustatory perceptions. In the research, it was clearly seen that clothing products were not stimulated gustatory perception on fashion consumers.

GİRİŞ

Moda, geçmişten günümüze toplumların geleneklerinden, yaşantılarından, olaylarından beslenerek varlığına zemin oluşturmuştur. Bu durum modanın, topluma ait olan kültürel kodlara ihtiyaç duyulmasını ve bir döngü içerisinde yer almasını beraberinde getirmiştir. Böylece moda, toplumun yaşam dinamikleriyle şekillenen ve yenilenen bir döngü haline gelerek farklı şekillerde ortaya çıkan bir kavram haline dönüşmüştür.

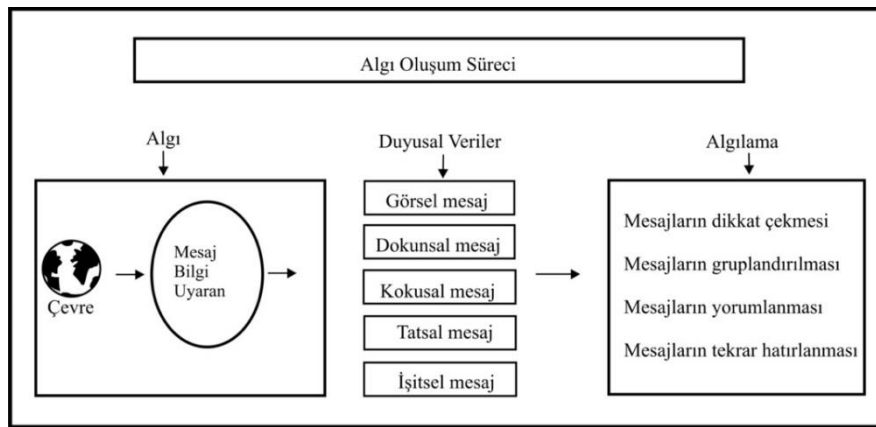
Moda, topluma egemen olan her akım gibi yenilikçi bir duyarlılıkla toplumun tüketim yapısını etkilemektedir. Modayı takip etme arzusu, tüketilmekte olan ürünlerin farklı şekillerinin yeniden tüketilmesini beraberinde getirmektedir (Çınar ve Çubuk, 2009: 283). Başka bir söylemle toplumsal yapı ile birlikte moda kavramının ilerleyişi, tüketimi beslemektedir. Aynı zamanda tüketim döngüsü içerisinde modaya hayat veren unsurlardan biri sanayileşme ile varlık bulan hazır giyim sektörüdür. Hazır giyim sektörünün şekillendirilmesinde giyim ürünleri büyük bir öneme sahiptir.

Hazır giyim sektörünün amacı, giyim ürünleri aracılığıyla modayı oluşturmaktır. Giyim ürünleri, moda sisteminin var olabilmesi için harcama yapacak olan tüketicilerin satın alma isteğinin oluşmasını sağlayan önemli araçlardır. Moda üreticileri, giyim ürünlerini moda kavramı ile eşleyerek, beden imajı, görsel etkileme, sosyal sınıf ve statü göstergesi haline getirerek, psikolojik tatmin oluşturarak tüketicilerin arzularına ve kişisel doyumlarına yönelik ihtiyaçlarını karşılamayı amaçlamaktadırlar (Çeğindir ve Çakmak, 2019: 21).

Moda kavramının ayakta kalmasının ön koşulu, moda olarak sunulan giyim ürünlerinin tüketiciler tarafından satın alınmasıyla gerçekleşmektedir (Kawamura, 2016: 142). Giyim ürünlerinin satın alınması amacıyla tasarımcılar, üreticiler, perakendeciler vb. bireyler tüketiciyi etkileme yoluna gitmektedirler. Diğer bir ifadeyle giyim ürünleri üzerinden moda algısı yaratarak tüketicileri etkilemektedirler.

Moda algısının oluşmasında giyim ürününe ilişkin yaygın olarak yüklenen anlam, ürünün sağlayacağı faydadan çok değer yaratmasına yöneliktir. Bu bağlamda bir ürünün “moda” algısı ile satın alınması, müşteriye ihtiyacının giderilmesinden öte bir anlam ifade etmektedir. Müşterinin ürün satın alma kararını ve eylemini “moda” ile desteklemek müşterinin ürünü elde etme arzusunu tetikleyen önemli bir etkidir (Demirel ve Seçkin, 2009: 180). Moda algısı ile müşterinin harekete geçmesini sağlamak amacıyla giyim ürünlerinin görüntüsü, dokusu, kokusu, tadı ve sesi barındıran tüketim nesnesi haline gelmesi arzu edilmektedir.

Moda algısını daha iyi açıklayabilmek adına, algı kavramına değinmek yerinde olacaktır. Algı kavramı, nesnel dünyayı duyu yoluyla öznel bilince aktarma olarak ifade edilmektedir. Böylece algı bir anlamda, aktarımla gerçeği ortaya koymak gibi bir görev üstlenmektedir (Karabulut, 2017: 121). Algı aynı zamanda; bireyin duyu organları sayesinde edindiği bilgileri anlayarak içinde bulunduğu dünyaya düzen vermek için seçme, organize etme, yorumlama, bilgiyi kullanma şeklindeki işlemlerin bütünü olarak belirtilmektedir (Bağcı, 2017: 18). Bu sebeple algı, dış dünyadan duyumlarla gelen nesnenin veya imgenin duyu organlarını etkilemesi ve bilince aktarılması işlemi olarak tanımlanmaktadır (Özer, 2012: 149). Aşağıda verilen Şekil 1 incelendiğinde, algı oluşum sürecinde duyu organları vasıtasıyla algılama eyleminin gerçekleştiği görülmektedir.



Şekil 1. Algı oluşum süreci

Algı oluşum süreci genel olarak ele alındığında; ilk olarak birey çevrede oluşan uyarılara anlam verme çabasına girmektedir. Daha sonra birey duyu organlarına iletilen duyu organları vasıtasıyla zihninde anlamlı bir bütüne dönüştürmektedir. Algılamanın gerçekleştiği son aşamada birey uyarıları fark etmekte, gruplandırmakta, yorumlamakta ve hatırlamaktadır.

Algı oluşum sürecinin son basamağı olan algılama kavramını derinlemesine incelemekte yarar vardır. Açıkcası duyular aracılığıyla çevredeki uyaranların bireyin zihninde işlenmesiyle “algılama” kavramı ortaya çıkmaktadır. Başka bir anlatımla algılama, bireyin çeşitli duyular yardımıyla çevresinden elde ettiği bilgiyi bir araya getirip organize ederek kendisi için anlama ya da yoruma kavuşturmasına ilişkin gerçekleşen sürecin tamamı olarak ifade edilmektedir (Eren, 2017: 69). Algılama aynı zamanda; bireyin dünyadaki olayları, nesnelere kavrayarak anlamlandırdığı bir bilgi sistemi içerisinde yorumlandığı süreçtir (Gönenç, 2018: 12). Algılama süreci; görme, dokunma, duyma, tatma, koklama duyularından oluşmakta ve beş duyu organı aracılığıyla ifade edilmektedir (İnceoğlu, 2011: 86). Aşağıda yer verilen anlatımlarda ise algılamalara ayrıntılarıyla değinilmiştir.

Görsel algılama: Bireyin beyninde oluşan zihinsel enerjinin beynin görme ile ilgili bölümünde işlenmesi sonucunda ortaya algısal bir ürün çıkmaktadır. Bu işlenme haline görsel algılama ve ortaya çıkan ürüne de görsel algı adı verilmektedir (Alpan, 2008: 83).

Dokunsal algılama: Birey dokunsal algılama eylemini gerçekleştirirken, nesneye dokunup temas ederek deneyim kazanmaktadır. Böylece birey, daha kesin bir algılama sürecine ulaşmaktadır (Çağlayan, Öktem ve Korkmaz, 2014: 170). Bireyde oluşan dokunma duyusu; dokunulacak nesneye yönelik pürüzsüzlük, sıcaklık ve ağırlık gibi durumlar hakkında bilgi sunmaktadır (Güven, 2010: 325).

Kokusal algılama: Birey bulunduğu ortamdaki kokuları nefes şeklinde içine çekmektedir. Her koku bireyin yaşama ve algılama süreciyle anlamlı hale gelmektedir. Algılanan her koku bir başka kokuya oranla anlamlandırılır ve önceden tanıdık olan bir koku ile karşılaştırarak değerlendirilir (Bolat ve Taşkiran, 2013: 13).

Tatsal algılama: Tat duyusu ağız içerisinde eriyik halde yer alan uyarıcıları fark etme ve uyarıcıyı tanıma anlamına gelmektedir (Koç, 2013: 77). Tat duyusu çoğunlukla bireysel farklılıklara göre değişmektedir. Bu değişimin oluşmasını sağlayan önemli unsur kültürdür. Kültür, tat algısının oluşması ve değerlendirilmesi konusunda tat duygusunu etkilemektedir (Barış ve Odabaşı, 2013: 141).

İşitsel algılama: Bireyin kulak organına ulaşan ses dalgaları çevrede bulunan titreşimlerin atmosfer molekülleri tarafından önce bir araya gelip sıkışması ve sonra gevşemesi şeklinde meydana gelmektedir. Bu titreşimler mekanik enerjiye karşı tepkide bulunmaktadır. Moleküllerin titreşmesi ile oluşan ses dalgaları, işitme uyaranları olarak ifade edilmektedir (Arkonaç, 1993: 73). Böylece birey tarafından sesleri algılama durumu ortaya çıkmaktadır.

Yukarıda değinildiği gibi algılama süreci, beş duyu organı aracılığıyla ifade edilmekte ve bu süreç aynı zamanda yönetim faaliyetlerini içermektedir. Algı yönetimi; kurumların ve kişilerin belirlemiş oldukları politikaların, stratejilerin, programların ve modellerin bireyler üzerinde yarattığı algıyı tespit edebilmek amacıyla kurulan faaliyetleri kapsamaktadır. Diğer bir anlatımla, faaliyet alanı içerisinde belirlenen hedefe yönelik yönlendirme ve biçimlendirme gibi önemli hususları içermektedir (Çalış, 2018: 34). Aynı zamanda farkına varılan veya idrak edilen uyarımların ve beyne iletilen görüntülerin belli yöntemler eşliğiyle yönetme halini ifade etmektedir (Tutar, 2009: 105). Günümüzde ise algı yönetimi, pazarlama stratejileri kapsamında tüketici davranışlarının yönlendirilmesinde önem kazanmaktadır (Altunışık ve İslamoğlu, 2017: 109).

Moda ekseninde algı yönetimine bakıldığında, hazır giyim işletmeleri pazara sundukları giyim ürünlerinde tüketimi amaç edinmektedirler. Öyle ki işletmeler stratejik amaçlarını, tüketim temeline dayandırarak uyguladıkları faaliyetlerin merkezine moda tüketicilerini yerleştirmektedirler. Aynı zamanda bu işletmeler, piyasaya sundukları giyim ürünlerinin moda tüketicileri tarafından satın alınması ve tüketim döngüsünün sürekli kılınmasını en öncül amaç olarak görmektedirler.

Moda pazarlamacıları, beş duyu algılama sistemini etkin kullanarak moda tüketicilerinin dikkatini çekmekte ve ikna etmeye yönelik faaliyetler yürütmektedirler. Bu araştırma temel olarak moda algısı yönetimi kapsamında moda tüketicilerinin giyim ürünlerini algılama düzeylerini tespit etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaca ulaşmak için moda tüketicilerinin giyim ürünlerine dair (1) görsel, (2) dokunsal, (3) kokusal (4) tatsal ve (5) işitsel algılama düzeyleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bu araştırmanın, moda tüketicilerinin giyim ürünlerini görsel, dokunsal, kokusal, tatsal ve işitsel algılama konusunda görüşlerinin alınması ve algılama çeşitlerinin etkisinin bilinmesi bakımından literatüre önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir. Bunun yanı sıra araştırma, moda tüketicilerinin giyim ürünlerini algılamalarına dair mevcut durumun tespit edilmesi ve algılamalar arasındaki benzerlik veya farklılıkların ortaya konulması açısından da önemlidir.

1.Yöntem

Araştırmada moda tüketicilerinin giyim ürünlerini algılama düzeylerini tespit etmek amacıyla betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu araştırma yöntemi ile moda tüketicilerinin giyim ürünlerini görsel, dokunsal, kokusal, tatsal ve işitsel algılamaları konusunda var olan mevcut durum ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın örneklemini, Türkiye’deki giyim ürünlerini kullanan 570 moda tüketicisi oluşturmaktadır. Örneklemin belirlenmesinde kartopu örnekleme metodu kullanılarak moda tüketicilerine çevrimiçi platform üzerinden ulaşılmıştır.

Araştırmada ilk olarak konu ile ilgili kaynaklar incelenerek literatür taraması yapılmıştır. Elde edilen literatür bilgilerinden yola çıkılarak veri toplama aracı olarak anket formu geliştirilmiş ve uzman kişilerin görüşleri doğrultusunda veri toplama aracı şekillendirilmiştir.

Veri toplama aracı olan “Moda Algısı Yönetimi Ölçeği” beşli Likert tipinde hazırlanmıştır. Anket formu şeklinde hazırlanan ölçeğin birinci bölümü araştırmaya katılan moda tüketicilerinin kişisel bilgilerini içermektedir. İkinci bölümü ise moda algısı yönetimine ilişkin görsel, dokunsal, kokusal, tatsal ve işitsel algılamaya yönelik maddeleri kapsamaktadır. Bu bölümde daha önce yapılmış olan benzer araştırma ölçeklerinden yararlanılarak araştırmanın ölçeğine ilişkin faktörlerin maddeleri oluşturulmuştur. Ölçek geliştirme sürecinde yararlanılan kaynaklar Tablo 1’de yer almaktadır.

Moda Algısı Yönetimi Ölçeği	
Faktörler	Yararlanılan Kaynaklar
Görsel Algılama	Arslan (2018)
Dokunsal Algılama	Sarışık (2010) ve Akgün Girgin (2019)
Kokusal Algılama	Pekar (2017)
Tatsal Algılama	Karakaşoğlu (2015)
İşitsel Algılama	Mateyeva (2018)

Tablo 1. Moda algısı yönetimi ölçeği faktörleri ve yararlanılan kaynaklar

Anketin ikinci bölümünde görsel ve dokunsal algılama altı maddeyi, tatsal ve işitsel algılama beş maddeyi ve kokusal algılama dört maddeyi kapsayan ifadelerden oluşmuştur. Araştırma için geliştirilen “Moda Algı Yönetimi Ölçeği”, <https://www.onlineanketler.com> adresinden çevrimiçi anket formatında hazırlanmıştır. Anket formu 27.10.2020–05.11.2020 tarihleri arasında örneklem grubuna uygulanarak araştırma verileri toplanmıştır.

Araştırma verileri, Microsoft Excel üzerinden düzenleme yapıldıktan sonra SPSS programına aktarılmış ve istatistiksel analizleri yapılmıştır. Anket formunda yer alan maddeler Likert ölçeği değer aralığına göre yorumlanmıştır. Maddelere ilişkin değerlendirmede 5,00–4,50 kesinlikle katılıyorum, 4,49–3,50 katılıyorum, 3,49–2,50 kararsızım, 2,49–1,50 katılmıyorum, 1,49–0 kesinlikle katılmıyorum tutum aralığına göre kabul edilerek yorumlanmıştır.

Anket formunun birinci bölümünde yer alan moda tüketicilerinin kişisel bilgilerine göre frekans ve yüzde değerleri analiz edilmiştir. İkinci bölümünde moda tüketicilerinin “Moda Algısı Yönetimi Ölçeği”ne ilişkin faktörlere verdikleri yanıtların aritmetik ortalama ve standart sapma değerlerine göre analizi yapılmıştır. Tablo 2’de araştırmaya katılan bireylerin kişisel bilgilerine ilişkin dağılımlar verilmiştir.

Kişisel Bilgiler	Seçenekler	Frekans	Yüzde
Cinsiyet	Kadın	423	74,2
	Erkek	147	25,8
Yaş	18 yaş ve altı	20	3,5
	19-25 yaş	273	47,9
	26-30 yaş	157	27,5
	31-35 yaş	74	13,0
	36-40 yaş	32	5,6
	41 yaş ve üstü	14	2,5
Medeni Durum	Evli	154	27,0
	Bekâr	416	73,0
Öğrenim Durumu	İlköğretim	8	1,4
	Lise	66	11,6
	Yüksekokul	67	11,8
	Lisans	336	58,9
	Yüksek lisans	82	14,4
	Doktora	11	1,9
İş Durumu	İşçi	51	8,9
	Memur	96	16,8
	Öğrenci	172	30,2
	Ev hanımı	39	6,8
	Serbest meslek	23	4,0
	Özel sektör çalışanı	100	17,5
	Çalışmıyor	89	15,6
	Giyim Ürünlerini Satın Alma Sıklığı	Haftada birkaç defa	51
Haftada bir defa		23	4,0
Ayda bir defa		199	34,9
Üç ayda birkaç defa		206	36,1
Özel günlerde		91	16,0

Tablo 2. Kişisel bilgilere ilişkin dağılımlar (n=570)

Araştırmaya katılanların birinci bölümdeki kişisel bilgilerine (Tablo 2) bakıldığında; ağırlık olarak kadın, 19-30 yaş arasında, bekâr, lisans öğrenimini tamamlamış, öğrenci veya özel sektör çalışanı ve ayda bir defa ya da üç ayda birkaç defa giyim ürünü satın alan moda tüketicileri oldukları görülmüştür. Kısacası, araştırmaya katılan moda tüketicilerinin çoğunlukla lisans eğitimi almış bekâr genç kadınlardan oluştuğu söylenebilir.

2. Bulgular ve Tartışma

2.1. Görsel Algılamaya İlişkin Bulgular

Moda tüketicilerinin giyim ürünlerini görsel algılamalarına ilişkin altı maddeye ait bulgular Tablo 3’de sunulmuş ve açıklamalarına aşağıda yer verilmiştir.

Görsel Algılama (GA)	\bar{X}	S
GA1. Giyim ürünlerinin vitrinde sunulmasından etkilenilmesi	3,85	0,94
GA2. Giyim ürünlerinin renklerinin ilgi çekici olması	4,29	0,72
GA3. Giyim ürünlerinin diğer ürünlerle kombinlenmesinin hoşna gitmesi	3,96	0,88
GA4. Giyim ürünleri hakkında yazılı bilgilendirmelerin dikkat çekmesi	3,37	1,09
GA5. Giyim ürünlerinin reklamlarının ilgi çekici olması	3,52	1,03
GA6. Giyim ürünlerinin tanıtımı için yapılan defile/gösterinin ilgi çekici olması	2,72	1,26
Genel Ortalama Değer	3,61	0,98

Tablo 3. Moda tüketicilerinin giyim ürünlerini görsel algılamalarına ait dağılımlar (n=570)

- “Giyim ürünlerinin vitrinde sunulmasından etkilenme” maddesine katıldıkları ($\bar{x}=3,85$) görülmüştür. Bu durum, giyim ürünlerinin vitrinde sunulmasının moda tüketicilerinin ilgilerini çektiğini ortaya koymuştur.

Arslan (2018) tarafından yapılan bir araştırmada katılımcıların giyim ürünlerinin sunulduğu mağaza vitrinlerinin ilgi çekici olması maddesine $\bar{x}=4,31$ oranında katıldıkları tespit edilmiştir. Tambay (2018) tarafından yürütülen diğer bir araştırmada giyim ürünlerinin sergilendiği vitrinlerin her zaman dikkat çekici olması durumuna kadınların %42,4’ünün, erkeklerin %40,3’ünün katıldıkları sonucuna varılmıştır. Bu araştırmada da “giyim ürünlerinin vitrinde

sunulmasından etkilenme” maddesine ilişkin bulgular ile Arslan (2018) ve Tambay (2018)’in araştırma bulguları benzerlik göstermektedir. Bu durumda mağaza atmosferinin dış unsuru olan vitrinde giyim ürünlerinin sunulmasının, moda tüketicileri üzerinde dikkat ve ilgi çekicilik noktasında yüksek etki alanı oluşturduğu söylenebilir.

- “Giyim ürünlerinin renklerinin ilgi çekici olması” maddesine en yüksek oranla katıldıkları ($\bar{x}=4,29$) saptanmıştır. Genel olarak ifade edildiğinde giyim ürünlerinde renk faktörünün ilgi çekicilik noktasında önemli etkiye sahip olduğu söylenebilir.

Arslan (2018)’in araştırmasında katılımcıların mağaza içinde yer alan renklerin ilgi çekici olmasına $\bar{x}=3,94$ oranla katıldıkları sonucuna varılmıştır. Bu çalışmada ise “Giyim ürünlerinin renklerinin ilgi çekmesi”ne ilişkin elde edilen bulgular Arslan (2018)’in mağaza içindeki renklere yönelik araştırma bulgusuyla benzerlik göstermektedir. Genel olarak ifade edildiğinde renk faktörünün ilgi çekicilik noktasında önemli etkiye sahip olduğu söylenebilir.

- “Giyim ürünlerinin diğer ürünlerle kombinlenmesinin hoşça gitmesi” maddesine katıldıkları ($\bar{x}=3,96$) tespit edilmiştir. Bu bulgu, giyim ürünlerinin diğer ürünlerle uyumlu şekilde sunulmasının tüketicilerin hoş algılamasını sağladığı ve tüketiciyi olumlu etkilediği şeklinde yorumlanabilir.
- “Giyim ürünleri hakkında yazılı bilgilerin dikkat çekmesi” maddesine verdikleri yanıtlarda kararsız oldukları ($\bar{x}=3,37$) saptanmıştır. Giyim ürünleri hakkında bilgilendirici yazılar ya da tanıtıcı yazınsal öğeler tüketiciler tarafından orta düzeyde dikkat çekici olarak algılanmıştır. Bu durumda tipografi, yazılı pano gibi görsel öğelerin giyim ürünlerini algılamayı orta düzeyde etkilediği söylenebilir.
- “Giyim ürünlerinin reklamlarının ilgi çekici olması” maddesine katıldıkları ($\bar{x}=3,52$) tespit edilmiştir. Bu durum giyim ürünlerinin reklamlarının, moda tüketicisini orta düzeyde etkilediği şeklinde yorumlanabilir.
- “Giyim ürünlerinin tanıtımı için yapılan defile/gösterinin ilgi çekici olması” maddesinde kararsız kaldıkları ($\bar{x}=2,72$) görülmüştür. Giyim ürünlerinin tanıtım faaliyetlerinin çekiciliğinin düşük seviyede kaldığı ve moda tüketicilerinde giyim ürünlerine yönelik defile ve gösteri öğelerinin etki alanı oluşturmadığı ifade edilebilir.

Tablo 3’deki bulgular moda tüketicilerinin en çok giyim ürünlerinin renklerinden etkilendiklerini göstermiştir. Diğer önemli görülen iki madde ise giyim ürünlerinin diğer ürünlerle kombinlenmesi ve vitrinde sunulması maddeleridir. Özetle bu bulgular rengin, kombinlemenin ve vitrinin giyim ürünlerinin görsel algılanmasında önemli etkiye sahip olduğunu açıkça ortaya koymuştur.

2.2. Dokunsal Algılamaya İlişkin Bulgular

Moda tüketicilerinin giyim ürünlerini dokunsal algılamalarına ilişkin maddelere ait bulgular Tablo 4’de yer almaktadır.

Dokunsal Algılama (DA)		\bar{X}	S
DA1.	Giyim ürünlerine dokunmaktan keyif alınması	4,29	0,79
DA2.	Giyim ürünlerine dokunma ihtiyacının duyulması	4,17	0,91
DA3.	Giyim ürünlerine dokunulduğunda kalitesinin anlaşılması	4,07	0,82
DA4.	Giyim ürünlerine dokunarak kumaşının hissedilmesi	4,35	0,72
DA5.	Giyim ürünlerine dokunarak duyuşsal konforun tahmin edilmesi	3,93	0,84
DA6.	Giyim ürünlerinin tende oluşturduğu histen etkilenilmesi	4,01	0,89
Genel Ortalama Değer		4,13	0,82

Tablo 4. Moda tüketicilerinin giyim ürünlerini dokunsal algılamalarına ait dağılımlar (n=570)

- “Giyim ürünlerine dokunmaktan keyif alınması” maddesine katıldıkları ($\bar{x}=4,29$) görülmüştür. Bu durum tüketicilerin ilgi çekici giyim ürünlerine dokunma isteğinin yüksek düzeyde olduğu şeklinde yorumlanabilir.
- “Giyim ürünlerine dokunma ihtiyacının duyulması” maddesine verdikleri yanıtlara katıldıkları ($\bar{x}=4,17$) tespit edilmiştir. Kısacası ilk iki maddenin yüksek ortalama değerlere sahip olması, tüketicilerin giyim ürünlerine dokunma ihtiyacı duyduklarını gösterebilir.
- “Giyim ürünlerine dokunulduğunda kalitesinin anlaşılması” maddesine katıldıkları ($\bar{x}=4,07$) saptanmıştır. Bu bulgu moda tüketicileri tarafından giyim ürünlerine dokunulduğunda kumaş kalitesinin anlaşılabilmesine dair algılamının oluştuğu şeklinde yorumlanabilir.

Büdü (2020)’ün çalışmasında, katılımcıların %66’sının ürüne dokunarak kalitesi hakkında bilgi sahibi olduklarına ilişkin görüş bildirmişlerdir. Bu çalışmada da “giyim ürünlerine dokunulduğunda kalitenin hemen anlaşılması” maddesine ilişkin bulgular ile Büdü (2020)’ün araştırma bulgularında vurgulanan kalite ögesi bakımından benzerlik

göstermiştir. Kısacası, moda tüketicileri tarafından giyim ürünlerine dokunabilme isteğinin yüksek düzeyde olduğu ifade edilebilir.

- “Giyim ürünlerine dokunularak kumaşının hissedilmesi” maddesine katıldıkları ($\bar{x}=4,35$) saptanmıştır. Bu durumda giyim ürünlerine yönelik dokunarak kumaşın hissedilmesi moda tüketicileri tarafından yüksek düzeyde tercih edilen bir ölçüt olduğu söylenebilir.
- “Giyim ürünlerine dokunularak duyuşal konforunun tahmin edilmesi” maddesine katıldıkları ($\bar{x}=3,93$) anlaşılmıştır. Kısacası tüketicilerin giyim ürünlerine yönelik duyuşal konforu hissetmeleri için dokunma ihtiyacının önemli olduğu söylenebilir.

Akgün Girgin (2019)’in kadın bluzlarında kullanılan dokuma kumaşların duyuşal konfor açısından incelediği araştırmada, bluz kumaşının konforunu değerlendirmek amacıyla mutlaka dokunma eğiliminde olunması durumuna katılımcılar $\bar{x}=4,50$ oranla katıldıklarını bildirmişlerdir. Bu araştırmada da “giyim ürünlerine dokunarak duyuşal konforunun tahmin edilmesi” ifadesinin bulguları Akgün Girgin (2019)’in bulgularına benzer niteliktedir. Bu durumda moda tüketicileri açısından giyim ürünlerinde duyuşal konforun değerlendirilmesi için kumaşa dokunulma eğiliminin yüksek düzeyde olduğu yorumu yapılabilir.

- “Giyim ürünlerinin tende oluşturduğu histen etkilenme” maddesine verdikleri yanıtlara katıldıkları ($\bar{x}=4,01$) görülmüştür. Tenle uyumlu kumaş yüzeylerinin, moda tüketicilerinin algılamasında yüksek etkiye sahip olduğu ifade edilebilir.

Tablo 4’de yer alan bulgular, dokunsal algılamanın giyim ürünlerine ilişkin önemli etki alanı yarattığı görülmüştür. Dokunsal algılama ortalama değerinin diğer algılama çeşitlerine göre yüksek oranlara sahip olması, giyim ürünlerinin dokunma dürtüsüyle eşleştiğini ve giyim ürünlerini algılamada dokunmanın önemli bir olgu olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra duyuşal konforun tahmin edilmesi ve kumaş yüzeyinin tende olumlu his oluşturması maddelerinin de moda tüketicilerini etkileyen önemli maddeler olduğu söylenebilir. Bu araştırma ile giyim ürünlerine ilişkin dokunsal algılamanın etkisinin görsel algılamaya göre daha yüksek seviyelerde olduğu anlaşılmıştır.

2.3. Kokusal Algılamaya İlişkin Bulgular

Giyim ürünlerine yönelik moda tüketicilerinin kokusal algılamalarını kapsayan bulgular Tablo 5’de gösterilmiştir.

Kokusal Algılama (KA)		\bar{X}	S
KA1.	Giyim ürünlerinin güzel kokulu ortamda sunulması	3,86	0,97
KA2.	Giyim ürünlerinin hoş kokması	3,80	0,96
KA3.	Giyim ürünlerinin markaya özgü koku yayması	3,26	1,17
KA4.	Giyim ürünlerinin moda markasının kokusunu hatırlatması	2,97	1,16
Genel Ortalama Değer		3,47	1,06

Tablo 5. Moda tüketicilerinin giyim ürünlerini kokusal algılamalarına ait dağılımlar (n=570)

- “Giyim ürünlerinin güzel kokulu ortamda sunulması” maddesine katıldıkları ($\bar{x}=3,86$) tespit edilmiştir. Buna bağlı olarak maddenin ölçütü olan güzel kokulu ortamda yapılan giyim ürünlerinin sunumun algılamada önemli bir etken olduğu söylenebilir.
- “Giyim ürünlerinin hoş kokması” ifadesine katıldıkları ($\bar{x}=3,80$) saptanmıştır. Bu bulguya göre, tüketicilerin giyim ürünlerinin kokularından etkilenme düzeylerinin yüksek olduğu yorumu yapılabilir.
- “Giyim ürünlerinin markaya özgü koku yayması” maddesinde kararsız kaldıkları ($\bar{x}=3,26$) görülmüştür. Kısacası, mağaza ortamında giyim ürünlerinden yayılan markaya ait kokulardan etkilenme düzeylerinin orta seviyede olduğu ifade edilebilir.

Yener Tanrıverdi (2014)’nin araştırmasında Adidas ($\bar{x}=2,71$) ve Nike ($\bar{x}=2,62$) markalarına yönelik ürün, mekân vb. kokularında katılımcıların kararsız kaldıkları görülmüştür. Bu araştırmada yer alan “giyim ürünlerinin markaya özgü koku yayması” bulgusu ile Yener Tanrıverdi (2014)’nin bulgusu benzerlik göstermiştir. Bu durumda moda tüketicilerini, giyim ürünlerinin markalarına has yayılan kokuların ayırt ediciliğinin orta düzeyde etkilediği söylenebilir.

- “Giyim ürünlerinin moda markasının kokusunu hatırlatması” maddesinde kararsız oldukları ($\bar{x}=2,97$) saptanmıştır. Bir başka ifadeyle, moda markasına ait kokuların giyim ürünlerini hatırlatıcı etkisinin orta düzeyde olduğu yorumu yapılabilir.

Gürdin (2019) tarafından yapılan araştırmada, kokunun önceki satın almaları hatırlatan güçlü bir unsur olması ($\bar{x}=3,41$) ifadesinde katılımcıların kararsız kaldıkları tespit edilmiştir. Bu araştırmada “giyim ürünlerinin moda markasının kokusunu hatırlatması” ifadesine ilişkin bulgusu ile Gürdin (2019)’in araştırma bulgusunun benzer olduğu tespit edilmiştir. Özetle, moda markalarına ait kokuların giyim ürünlerini hatırlatıcı etkisinin orta düzeyde olduğu söylenebilir.

Kokusal algılamaya dair Tablo 5’deki bulgulara genel olarak bakıldığında, güzel kokulu ortamın giyim ürünlerini algılamada etki alanı oluşturduğu ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda giyim ürünleri üzerindeki hoş kokunun tüketiciyi etkilediği görülmüştür. Özetle giyim ürünleri ile ilgili güzel ve hoş kokunun moda tüketicilerini etkilediği ifade edilebilir.

2.4. Tatsal Algılamaya İlişkin Bulgular

Moda tüketicilerinin giyim ürünlerini tatsal algılamalarına dair bulguları Tablo 6’da sunulmuştur.

Tatsal Algılama (TA)		\bar{X}	S
TA1.	Giyim ürünlerinin lezzetli bir tat algısı oluşturması	2,32	1,03
TA2.	Giyim ürünlerinin renklerinin ve baskılarının zihinde yiyeceklerle eşleştirilmesi	2,27	1,11
TA3.	Giyim ürünlerinde kullanılan baskı/aksesuar/nakış/renk gibi öğelerin iştah açıcı olması	2,15	1,02
TA4.	Giyim ürünlerinin tatsal algıya hitap etmesi	2,05	0,96
TA5.	Giyim ürünlerinin tat algısında hoş bir his uyandırması	2,07	0,97
Genel Ortalama Değer		2,17	1,01

Tablo 6. Moda tüketicilerinin giyim ürünlerini tatsal algılamalarına ait dağılımlar (n=570)

- “Giyim ürünlerinin lezzetli bir tat algısı oluşturması” maddesine katılmadıkları ($\bar{x}=2,32$) görülmüştür. Bu durumda moda tüketicilerinin tatsal algılamalarına giyim ürünlerinin etkisinin olmadığı söylenebilir.
- Giyim ürünlerinin renklerinin ve baskılarının zihinde yiyeceklerle eşleştirilmesi” maddesine katılmadıkları ($\bar{x}=2,27$) tespit edilmiştir. Bu bulgu giyim ürünlerinin moda tüketicilerinin zihninde yiyeceklerle eşleşerek tatsal algılarına etkisinin olmadığı ifade edilebilir.
- “Giyim ürünlerinde kullanılan baskı/aksesuar/nakış/renk gibi öğelerin iştah açıcı olması” maddesine katılmadıkları ($\bar{x}=2,15$) saptanmıştır. Diğer bir söylemle giyim ürünlerinde kullanılan görsel öğelerin moda tüketicilerinin tatsal algılarını etkilemediği yorumu yapılabilir.
- “Giyim ürünlerinin tatsal algıya hitap etmesi” maddesine katılmadıkları ($\bar{x}=2,05$) tespit edilmiştir. Bu durumda giyim ürünlerinin moda tüketicilerinin tatsal algılarına hitap etmediği söylenebilir.
- “Giyim ürünlerinin tat algısında hoş bir his uyandırması” maddesine katılmadıkları ($\bar{x}=2,07$) görülmüştür. Kısacası, giyim ürünlerinin moda tüketicilerinde hoş bir tat algısı oluşturmadığı ifade edilebilir.

Tablo 6’da elde edilen bulgulara göre, giyim ürünlerinin moda tüketicilerinin tatsal algılarını etkilemediği ve giyim ürünlerini tatsal algılamaya ile ilişkilendirmedikleri saptanmıştır.

2.5. İşitsel Algılamaya İlişkin Bulgular

Moda tüketicilerinin giyim ürünlerine yönelik işitsel algılamalarını kapsayan maddelere ait bulgulara Tablo 7’de yer verilmiştir.

İşitsel Algılama (İA)		\bar{X}	S
İA1.	Giyim ürünlerini güzel algılamasında hoş müziklerin dinletilmesi	3,33	1,15
İA2.	Giyim ürünlerinin reklam müzikleri eşliğinde sunulması	3,03	1,16
İA3.	Giyim ürünleri hakkında yapılan anonsların dikkat çekmesi	3,00	1,10
İA4.	Giyim ürünlerini hoş algılamada sakinleştirici müziklerin çalınması	3,37	1,12
İA5.	Giyim ürünlerine karşı olumlu duygu hissedilmesinde reklam müziklerinden etkilenme	2,90	1,12
Genel Ortalama Değer		3,12	1,13

Tablo 7. Moda tüketicilerinin giyim ürünlerini işitsel algılamalarına ait dağılımlar (n=570)

- “Giyim ürünlerinin güzel algılanmasında hoş müziklerin dinletilmesi” maddesinde kararsız oldukları ($\bar{x}=3,33$) tespit edilmiştir. Bu bulgu doğrultusunda müzik faktörünün moda tüketicilerinin işitsel algılamalarına orta seviyede etki ettiği söylenebilir.
- “Giyim ürünlerinin reklam müzikleri eşliğinde sunulması” maddesinde kararsız kaldıkları ($\bar{x}=3,03$) ortaya çıkmıştır. Bu durumda giyim ürünlerinin sunumunda reklam müziklerinin moda tüketicilerini orta düzeyde etkilediği ifade edilebilir.

Akan (2009)'ın araştırmasında, katılımcıların Clandestino mağazasını tekrar ziyaret etme halinde mağaza içerisinde yapılan müzik yayının önemli etkisinin olduğu ($\bar{x}=3,72$) tespit edilmiştir. Bu çalışmada ise “giyim ürünlerinin reklam müzikleri eşliğinde sunulması” maddesine ilişkin elde edilen bulgu ile Akan (2009)'ın araştırma bulgusu farklılık göstermiştir. Bu farklılık, araştırma verilerinin Clandestino markasının hedef kitlesine yönelik mağaza ortamında müşterilerden toplanmasından kaynaklanabilir.

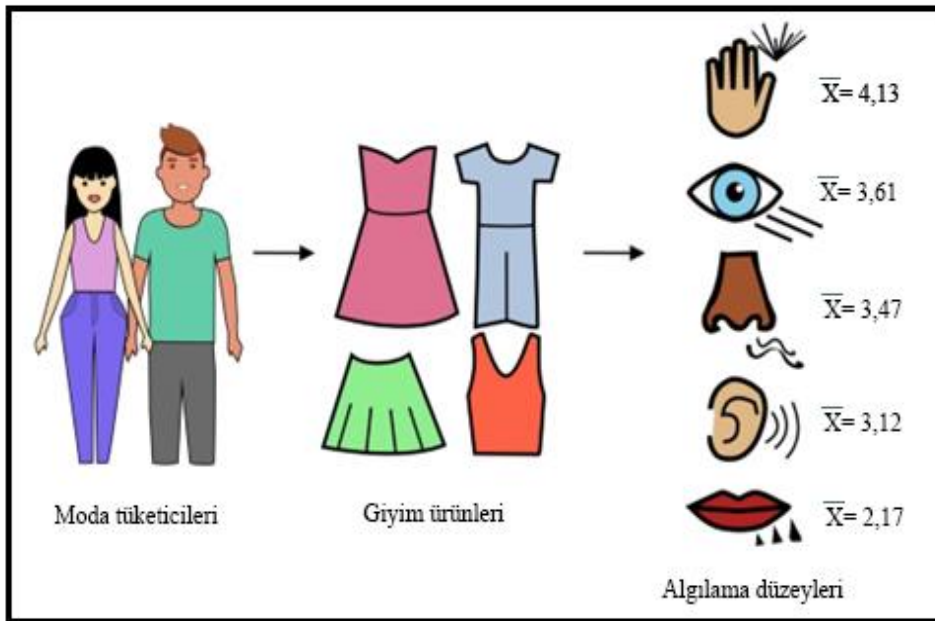
- “Giyim ürünleri hakkında yapılan anonsların dikkat çekmesi” maddesinde kararsız kaldıkları ($\bar{x}=3,00$) tespit edilmiştir. Buna bağlı olarak giyim ürünlerinin sunulduğu ortamlarda yapılan anonsların moda tüketicilerini orta düzeyde etkilediği söylenebilir.
- “Giyim ürünlerini hoş algılamada sakinleştirici müziklerin çalınması” maddesinde kararsız oldukları ($\bar{x}=3,37$) belirlenmiştir. Mağaza ortamında yavaş ve sakin çalınan müziklerin giyim ürünleri konusunda tüketiciyi etkileyebileceği ifade edilebilir.
- “Giyim ürünlerine karşı olumlu duygu hissedilmesinde reklam müziklerinden etkilenme” maddesine yönelik kararsız kaldıkları ($\bar{x}=2,90$) saptanmıştır.

Yener Tanrıverdi (2014)'inin araştırmasında, katılımcıların Nike markasının müziğinin ve sloganının duyulmasının markayı hatırlatmasında ($\bar{x}=3,12$) kararsız kaldıkları, aynı şekilde Adidas markasının müziğinin ve sloganının markayı hatırlatmasında da ($\bar{x}=3,07$) kararsız kaldıkları sonucuna ulaşılmıştır. Bu çalışmada “giyim ürünlerine karşı olumlu duygu hissedilmesinde reklam müziklerinden etkilenme” maddesine ilişkin ortaya konulan bulgunun Yener Tanrıverdi (2014)'nin bulgusuyla benzerlik taşıdığı görülmüştür. Bu durumda moda tüketicilerinin, giyim ürünleri ile ilgili olarak yapılan reklam müziklerinden etkilenme durumunun orta seviyede kaldığı ifade edilebilir.

Tablo 7’de yer alan işitsel algılama maddelerine ilişkin bulguların orta seviyede olduğu söylenebilir. Moda tüketicilerinin giyim ürünlerini işitsel algılamalarına yönelik duyulan müzik gibi ses öğelerinin düşük etkiye sahip olduğu ifade edilebilir. Reklam müziklerinin de moda tüketicileri üzerinde yeteri düzeyde etki yaratmadığı söylenebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Moda üreticileri, piyasaya sundukları giyim ürünleri ile moda tüketicilerinin zihninde yer edinerek algılama durumlarını yönetebilmektedirler. Diğer bir ifadeyle moda üreticileri, birtakım uyarılar geliştirerek tüketicilerin zihninde yer edinmektedirler. Bu bağlamda araştırma, moda tüketicilerinin giyim ürünlerine yönelik beş duyu algılama düzeylerini ortaya koymuştur.



Şekil 2. Moda tüketicilerinin giyim ürünlerini algılama düzeylerine ilişkin sonuçlar

Bu çalışmada moda tüketicilerinin giyim ürünlerinden en fazla dokunsal algılama ($\bar{x}=4,13$) ve sonra görsel algılama ($\bar{x}=3,61$) faktörlerinden etkilendikleri sonucuna varılmıştır. Kokusal algılama ($\bar{x}=3,47$) ve işitsel algılama ($\bar{x}=3,12$)

faktörlerinin moda tüketicileri üzerindeki etkisinin orta seviyelerde kaldığı görülmüştür. Tatsal algılamanın ($\bar{x}=2,17$) ise moda tüketicilerinin üzerinde etkisinin olmadığı saptanmıştır.

Özetle araştırmada, moda tüketicilerinin giyim ürünlerine dokunarak etkilendikleri ve giyim ürünlerini dokunsal algılamının moda tüketicileri için önemli dürtü oluşturduğu görülmüştür. Aynı zamanda giyim ürünlerinin moda tüketicilerinin görsel algılama düzeylerini yüksek oranda etkilediği tespit edilmiştir. Diğer bir söylemle, araştırmada giyim ürünlerine ilişkin dokunsal algılamının etkisinin görsel algılamaya göre daha yüksek seviyelerde olduğu belirlenmiştir. Bu sonuca ek olarak, moda tüketicilerinin kokusal ve işitsel algılama maddelerine verdikleri yanıtlarda kararsız kaldıkları saptanmış ve etkilenme düzeylerinin orta seviyelerde olduğu tespit edilmiştir. Diğer taraftan araştırmada giyim ürünlerinin moda tüketicilerinin tatsal algılarına hitap etmediği sonucuna varılmıştır. Kısacası bu araştırmada, moda tüketicilerinin giyim ürünlerini tatsal algılamalarına ilişkin uyarıların gelişmediği ve tatsal algılamalarının oluşmadığı net bir şekilde görülmüştür.

Araştırmanın sonuçları doğrultusunda ortaya çıkan moda algısı yönetimini kapsayan öneriler aşağıda verilmiştir:

- Araştırmada yer alan kişisel bilgilere ek olarak moda tüketicilerinin yaşadıkları bölge, il, ilçe bilgilerini kapsayan ve bölgelere göre benzerlik ve farklılıkların belirlenebileceği araştırmalar yapılabilir.
- Araştırmada geliştirilen “Moda Algısı Yönetimi Ölçeği”ne yeni ölçütler ve maddeler eklenerek algılama faktörlerinin kapsamı genişletilebilir.
- Moda algısı yönetimi alanında daha geniş kapsamlı araştırmalar yapılabilmesi adına tasarım, psikoloji, ekonomi, pazarlama gibi farklı disiplinlerle birlikte yeni çalışmalar ortaya konulabilir.
- Çevrimiçi ortamlarda moda algısı yönetiminin moda pazarlaması açısından etkilerini ortaya koyan çalışmalar yapılabilir.
- Moda algısı yönetimine ilişkin görüşme, odak grup görüşmesi, gözlem, örnek olay inceleme vb. gibi farklı veri toplama tekniklerinin kullanıldığı araştırmalar yürütülebilir.
- Moda markalarının algı yönetimi faaliyetlerini karşılaştırmak amacıyla moda tüketicilerinin görüşlerine başvurularak yeni araştırmalar ortaya konulabilir.

Araştırmanın moda tüketicilerinin giyim ürünlerini algılama düzeyleri hakkında bilgi edinme noktasında moda markalarına ve hazır giyim işletmelerine yardımcı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Akan, G. H. (2009). *Algılama Yönetiminin Tüketici Davranışları Üzerindeki Etkisi: Saha Araştırması*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Akgün Girgin, E. (2019). *Kadın Bluzlarında Kullanılan Dokuma Kumaşların Duyusal Konfor Açısından İncelenmesi*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Moda Tasarımı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Alpan, G. (2008). Görsel Okuryazarlık ve Öğretim Teknolojisi, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(2): 74-102.
- Altunışık, R., İslamoğlu, A. H. (2017). *Tüketici Davranışları*, İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Arkoñaç, S. A. (1998). *Psikoloji: Zihin Süreçleri Bilimi*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Arslan, E. (2018). *Mağaza Atmosferinin Marka İmajına Etkisi: Afyonkarahisar İlinde Giyim Mağazalarında Yapılan Bir Araştırma*, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Bağcı, C. (2017). *Silahsız Savaş*, İstanbul: Cinius Yayınları.
- Barış, G., Odabaşı, Y. (2013). *Tüketici Davranışı*, İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Bolat, N., Öncel Taşkiran, N. (2013). Reklam ve Algı İlişkisi: Reklam Metinlerinin Alınlanmasında Duyu Organlarının İşlevleri Hakkında Bir İnceleme, *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(6): 49-70.
- Büdü, E. (2020). *Markaya Yönelik Tutum Oluşturmada Duyusal Markalama Uyarılarının Rolü: Ev Tekstili Sektörü Üzerine Bir Araştırma*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Çağlayan, S., Öktem, G., Korkmaz, M. (2014). Sanatta Görsel Algının Literatür Açısından Değerlendirilmesi, *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3(1): 160-173.
- Çalış, A. (2018). *Bir Kamuoyu Oluşturma ve Manipülasyon Aracı Olarak Algı Yönetimi: Kurtlar Vadisi Örneği*, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Çeçindir, N. Y., Çakmak, Ş. (2019). *Giysi Örneğinde Moda Ürün Geliştirme*, Ankara: Gece Akademi.
- Çınar, R., Çubukçu, İ. (2009). Tüketim Toplumunun Şekillenmesi ve Tüketici Davranışları Karşılaştırmalı Bir Uygulama, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(13): 277-300.
- Demirel, Y., Seçkin, Z. (2009). Küresel Rekabetin Zihinsel İzdüşümü: Kavram Satmak, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(28): 175-186.
- Eren, E. (2017). *Örgütsel Davranış ve Yönetim Psikolojisi*, İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Gönenc, Ö. (2018). *Medyada Algı Yönetimi*, İstanbul: Der Yayınları.
- Gürdin, B. (2019). Kokunun Tüketici Satın Alma Davranışı Üzerindeki Etkisi, *İşletme Araştırmalar Dergisi*, 11(3): 2160-2175.
- Güven, H. (2018). Süpermarket-Hipermarketlerde Kullanılan Duyusal Pazarlama Öğelerinin Analizi, *Kesit Akademi Dergisi*, 4(13): 322-340.
- İnceoğlu, M. (2011). *Tutum Algı İletişim*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Karakaşoğlu, M. (2015). *Hizmet Ortamının Marka İmajına ve Satın Alma Niyetine Etkisi: Bir Uygulama*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı Üretim Yönetimi ve Pazarlama Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Karabulut, B. (2017). *Algı Yönetimi ve Güvenliğin Siyasal Bir Araç Haline Dönüştürülmesi: Güvenlikleşme Teorisi İçinde Algı Yönetimi*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kawamura, Y. (2016). *Moda-loji Moda Çalışmalarına Giriş* (Çev.: Ş. Özüdoğru), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Koç, E. (2013). *Tüketici Davranışı ve Pazarlama Stratejileri*, İstanbul: Seçkin Yayıncılık.
- Mateyeva, G. (2018). *Tüketicilerin Demografik Özelliklerine Göre Duyusal Pazarlama Anlayışları: Üniversite Öğrencileri Üzerine Bir Uygulama*, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Özer, M. A. (2012). Bir Modern Yönetim Tekniği Olarak Algılama Yönetimi ve İç Güvenlik Hizmetleri, *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, 33: 147-180.
- Pekar, E. (2017). *Duyusal Markalama ve Tüketicilerin Marka Algısında Duyusal Markalamanın (Beş Duyunun) Rolü*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı Üretim Yönetimi ve Pazarlama Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Sarıışık, M. (2010). *Tüketicilerin Dokunma İhtiyacı Düzeyinin Algılanan Kalite, Tutum ve Satın Alma Niyetindeki Farklılaşmaya Etkisi*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşletme Anabilim Dalı Pazarlama Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Tambay, E. (2018). *Moda Mağazalarındaki Enstalasyonlu Vitrinlerin Tüketicileri Etkileme Durumları*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Moda Tasarımı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Tanrıverdi Yener, M. (2014). *Marka İletişimi Açısından Duyuların Tüketici Davranışı Üzerindeki Etkisi: Duyusal Markalama*, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Tutar, H. (2009). *Örgütsel Psikoloji Endüstrisi ve Örgüt Psikolojisine Yeni Yaklaşımlar*, Ankara: Detay Yayıncılık.

KENTSEL ARKEOLOJİK SİTLERİN TANIMLANMASI VE KAVRAMSAL OLARAK İRDELENMESİ

Identification and Conceptual Analysis of Urban Archaeological Sites

Perihan DÖNERTAŞ¹, Yaşar Selçuk ŞENER²

ÖZ

Kentsel arkeolojik alanlar, tarihi, geleneksel ve modern unsurları bünyesinde barındırabilen çok yönlü bileşenlerdir. Bu bileşenleri oluşturan parçaların korunarak devamlılığının sağlanması, hassas bir koruma planlaması ve interdisipliner bir çalışma ile yapılabilir. Modern yaşantının sürdürüldüğü kentlerdeki arkeolojik kalıntılar ve geleneksel yapılar birbirlerini tamamlayabilmelidir. Farklı dönemlerin ve yaşam tarzlarının izlerini görebilmek, koruyup yaşatabilmek için iyi bir tarihi araştırmanın yanı sıra alanın mevcut özelliklerinin analiz edilmesi gerekir.

Kentsel arkeolojik alanlar, farklı zamanlara ait kültürlerin izlerini taşırlar bu da her kentin kendine has özellik barındırmasında önemli rol oynar. Bu özellikler kentin kimliğini ve hafızasını oluşturur. Kentlerdeki yerleşim alanları içerisinde ortaya çıkan ve arkeolojik doku barındıran alanlar genellikle arkeolojik sit olarak koruma altına alınmaktadır. Bazen geleneksel yapıların da birlikte yer aldığı bu alanlar, çoğu zaman Kentsel ve III. Derece Arkeolojik Sit Alanı olarak belirlenmekte, koruma ve kullanma dengesi sağlanmaya çalışılmaktadır. Ancak bu arkeolojik alanlar ve kentsel alanlar farklı koruma ve çalışma dinamikleri olan dokulardır ve bu nedenle aynı alanda farklı koruma ve kullanım şartlarına sahiptirler. Bu sebeple Modern yerleşimin devam ettiği alanlarda ortaya çıkan arkeolojik unsurlar ve geleneksel sivil mimarlık örneklerinin bulunduğu alanlar Kentsel Arkeolojik Sit Alanı olarak belirlenmeli ve doku yoğunluğu ve niteliği doğrultusunda kendi içerisinde derecelendirilmelidir. Bu çalışmada, arkeolojik doku barındıran kentsel alanlara ilişkin mevcut tanımların kavramsal olarak, önerilerin de kuramsal olarak irdelenmesi ve kentsel arkeolojik sit kavramının daha yaygın olarak kullanılmasının sağlanması amaçlanmıştır.

ABSTRACT

Urban archaeological sites are multifaceted components that can incorporate historical, traditional and modern elements. The preservation and continuity of these components can be ensured through sensitive conservation planning and interdisciplinary work. Archaeological remains and traditional buildings in modern cities should complement each other. In order to be able to see the traces of different periods and lifestyles, and to preserve and protect them, it is necessary to analyze the current characteristics of the area as well as a good historical research.

Urban archaeological sites bear the traces of cultures from different times, which plays an important role in the unique characteristics of each city. These features form the identity and memory of the city. Areas that emerge within the settlement areas in cities and contain archaeological texture are generally protected as archaeological sites. These areas, which sometimes also include traditional buildings, are often designated as Urban and Grade III Archaeological Protected Areas, and a balance between conservation and utilization is tried to be achieved. However, these archaeological sites and urban areas are textures with different conservation and working dynamics and therefore have different protection and utilization conditions in the same area. For this reason, areas with archaeological elements and examples of traditional civil architecture in areas where modern settlement continues should be designated as Urban Archaeological Protected Areas and should be graded in line with the density and quality of the texture. In this study, it is aimed to examine the existing definitions of urban areas containing archaeological fabric conceptually and the proposals theoretically, and to ensure that the concept of urban archaeological site is used more widely..

Anahtar Kelimeler: Arkeolojik sit alanları, kentsel arkeoloji, koruma.

Keywords: Archaeological sites, urban archaeology, conservation.

1. ORCID: 0000-0001-9053-0192
2. ORCID: 0000-0003-4118-6262

1. Dr., perihan.donertas@gmail.com

2. Prof. Dr., Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, s.sener@hbv.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

Tourism, education, visual interaction, aesthetic concern, etc. can be counted among the answers to be given about why cultural assets are protected. However, the protection of elements in a cultural area is related to identity awareness. This brings further education. The education that a society will receive from cultural values can be done not by moving away from these values, but by creating a living space together. For this reason, it is necessary to ensure that people and cultural properties in living spaces that have been stratified over time can live together in harmony. However, these areas are quite open to destruction in terms of the components they contain. Accordingly, it is possible to examine the destructions in urban archaeological areas in three groups. These; we can classify them as natural-sourced destructions, those that occur with stratification over time, and those that occur during infrastructure works-urban development practices.

Many archaeological sites in our country are located in places where human life continues. Since the 1960s, such areas have been expropriated by moving the households living in these areas to another place¹. After this relocation practice, which is an important step in alienating archaeological sites and other cultural elements and seeing these areas only as objects to be protected and tabooing them, a suitable environment for scientific excavation and research studies can be provided. However, later on, it causes the perception that archaeological sites and cultural textures are only revived for scientific research and tourism concerns.

Urban archaeological sites will only be effective as long as their existing components are protected and their continuity is ensured by providing appropriate conditions. For this reason, while protecting cultural values, the life of people settled in these areas should not be made difficult. Only in this way can cultural consciousness be transferred from generation to generation and made permanent.

Although multi-layered areas in these areas are called identity zones, they are risk zones. In addition, if modern life continues, this situation increases the risk due to the compulsory infrastructure activities and development pressure required by modern life (Belge, 2017: 66). In order to minimize the risks on these areas, it is essential to produce the right plans and projects according to the characteristics of the area.

The implementation problems that we encounter in archaeological areas are actually due to the fact that the same methods and rules are valid in all archaeological areas. Although rural and urban archaeological sites are formations that require different interventions, their development and impact areas are also different. For this reason, solutions should be produced for this difficult situation that takes place or emerges in urban archaeological areas, which can relieve everyone affected as much as possible and ensure the protection and continuity of the area. In doing so, it is important that people who are truly committed to this work and who can be constructive are engaged. The joint participation and support of all stakeholders is required to avoid overly oppressive, rigid and unconstructive situations that can create problems rather than solutions.

Accordingly, in areas classified as Urban Archaeological Areas, it is necessary to make appropriate grading in line with the texture density and quality of the existing components in order to create a balance of protection and use. According to this; the areas where the archaeological properties and traditional civil architecture that exist in urban settlements or that have emerged for various reasons later on are found in the I., II. and III. Degree Urban Archaeological Site² and the works to be done here should be done in accordance with the protection and usage conditions to be determined according to the characteristics of the area.

¹ One of the most important examples of the relocation of village settlements on archaeological sites to another area by expropriation is Geyre Village in Karacasu District of Aydın Province. As a result of the relocation of the village located on the ancient city, scientific excavations and researches in the Ancient City of Aphrodisias were started and the Ancient City of Aphrodisias emerged today.

² The rating of urban archaeological sites is given in Table 3.1.

GİRİŞ

Arkeolojik sit alanları, insanların geçmiş dönemlerde iskân etmek için veya farklı amaçlarla kullandıkları, çeşitli nedenlerle bu kullanımların sona erdiği, bazen yerini ilerleyen dönemlerde farklı kültürlerle devrettiği yerlerdir. Terkedilmiş ya da üzerinde halen yaşantının devam ettiği kentlerde, varlığı önceden bilinen veya herhangi bir nedenle sonradan ortaya çıkan arkeolojik kalıntılar, diğer kent unsurları ile birlikte kentsel arkeolojik sit alanlarını oluştururlar.

Türkiye’de arkeolojik sitlerin yasal olarak tanımının yapıldığı 2863 Sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu’nda yer alan en önemli kavramlardan birisi olan arkeolojik sit, aynı kanunun 6. maddesinde Korunması Gerekli Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları kategorisinde değerlendirilmiştir. Tarih öncesi devirlerden günümüze kadar ulaşılmış arkeolojik kalıntıları bünyesinde barındıran ve bu bakımdan en zengin ülkelerden biri olan ülkemiz, arkeolojik eserlerin yoğun olmasının yanı sıra çeşitli olması açısından da büyük önem taşımaktadır. Bilimsel çalışmaların devam ettiği alanların yanı sıra, araştırılmayı bekleyen veya varlığı henüz bilinmeyen de vardır. Bu alanlardaki çalışmalar başlatılıncaya kadar tahrip olmalarının önüne geçebilmek için bazı önlemlerin alınması gereklidir.

1. Arkeolojik Sit Alanlarının Sınıflandırılması, Koruma ve Kullanım Şartları:

Kavramsal olarak Arkeolojik Sit, yazının icadından önceki zamanlara ait eski medeniyetlerden günümüze kadar geçen sürede ortaya konulan materyalin farklı disiplinlerde şekillenerek bir doku oluşturduğu ve insanlığa ait birçok bilgiyi kapsayan özellikli alanlardır. Tespiti yapılan bu alanların korunması gereklidir³. Tanımı yapılan bu özel alanlardaki koruma ve kullanım koşulları ise 658 sayılı İlke Kararı⁴ ile belirlenmiştir. 658 sayılı ilke kararı, arkeolojik sitlerdeki turizm rantının baskılarını engelleyebilmek ve koruma kullanma dengesini sağlayabilmek için kültür varlıklarını koruma yüksek kurulu tarafından alınmıştır (Ahunbay, 2010: 107).

Arkeolojik sitlerdeki koruma çalışmalarının ilk aşamalarından biri olan derecelendirme çalışmalarının doğru yapılması önemlidir aksi takdirde hak ettiği sit derecesinden daha aşağıda bir derecelendirme yapılması sonucu bu alanların imara açılması, koruma bütünlüğünün bozulmasına neden olacaktır (Ahunbay, 2010: 107).

Arkeolojik sit alanları I. derece, II. derece ve III. derece olarak sınıflandırılmış ve bu alanlara yönelik resmi mevzuatta⁵ koruma ve kullanım şartları belirlenmiştir. Buna göre;

I. derece arkeolojik sitler, katı koruma kuralları olan alanlardır. Bu nedendir ki bilimsel çalışmalar ve kazılar dışındaki uygulamalara izin verilmez ve imara açılmaz. Bu alanlarda yapılması zorunlu olan faaliyetler, sorumlu koruma bölge kurullarından izin alınarak yapılabilir. Kültürel faaliyetler kapsamında yapılması zorunlu olan bazı ünitelerin (gezi yolu, bilet gişesi, bekçi kulübesi, peyzaj düzenlemesi vb.) yapılması da yine aynı koruma bölge kurulunun iznine tabidir. Bu ünitelerin yapılabilmesine olanak sağlayan kıstas ise temel kazısı zorunluluğu olmamasıdır. Yapılabilecek diğer bir uygulama eğer mümkünse kadastro parsellerinde ayırma veya birleştirme işlemi ve halen kullanılmakta olan mezarlık alanlardaki gömü faaliyetlerinin devam ettirilmesidir. Madencilik faaliyetleri kesinlikle yasak olduğu taş, toprak, kum ve vb. alınmadığı bu alanlara endüstriyel atıklar da bırakılamaz. 2863 sayılı Kanun’un 6. maddesinde korunması gerekli kültür varlıkları kategorisinde ele alınan Höyük ve Tümülüslerin, yapılması muhtemel zirai uygulamalar kapsamında sürülmesi ve yeniden ağaç dikilmesi yasaklanmış ama önceden yani sit ilan edilmeden önce dikilmiş ağaçlardan ürün alınmasına herhangi bir kısıtlama getirilmemiştir.

II. derece arkeolojik sit alanlarına ilişkin koşullar da 658 sayılı ilke kararı ile belirlenmiştir⁶. I. derece arkeolojik sit alanlarında uygulanan aynı kurallar geçerlidir. Ayrıca bu alanlarda sit ilanı yapılmadan öncesine ait devam etmekte olan yerleşim varsa yeni bir imar faaliyetine izin verilmeden, tescilsiz yapıların basit onarımlarına güncel koruma kuralları kapsamında izin verilebilmektedir.

Arkeolojik kalıntıların yoğunluğu ve niteliği açısından bilimsel çalışmalar dışında aynen korunacak bu alanlarda tanıtım, koruma ve depolama faaliyetlerinin uygun koşullarda yapılabilmesini sağlayabilmek adına,

³ 14/07/2004 tarih ve 5226 sayılı kanun değişikliği ile söz konusu tanıma, "kültür varlıklarının yoğun bulunduğu ve sosyal yaşama konu olmuş veya" ifadeleri eklenerek sit tanımının kapsamı netleştirilmeye çalışılmıştır.

⁴ Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu'nun 05/11/1999 tarih ve 658 sayılı Arkeolojik Sitler Koruma ve Kullanma Koşullarına ilişkin İlke Kararı.

⁵ Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu'nun 05.11.1999 tarih ve 658 sayılı ilke kararı.

⁶ 658 sayılı ilke kararı dışında, bazı özel uygulamalar için ayrı koşulların belirlendiği ilke kararları da mevcuttur.

çalışmalarını sürdüren kazı heyetinin uygun görüşleri ve ilgili koruma bölge kurulunun özel izni ile bazı ünitelerin (depo, kazı evi, geçici sergi alanları vb.) yapılması uygun bulunmuştur⁷.

Arkeolojik yapı ve kalıntı yoğunluğunun I. ve II. dereceye göre daha az olduğu alanlar olarak tanımlayabileceğimiz diğer bir grup ise III. derece arkeolojik sitlerdir. Bu alanlar koruma şartları ve kullanım esasları bakımından diğer iki guruba oranla daha esnek olarak nitelendirilebilir. Sit ilan edildikten sonra belirlenen geçiş dönemi yapılaşma şartları ya da koruma amaçlı imar planı hükümleri doğrultusunda bazı uygulamalara izin verilir. I. ve II. derecelerden farklı diğer bir husus ise bu alanlarda kamu yararı gözetilerek güneş enerjisi santrali kurulmasına izin verilebileceği gibi su ürünleri yetiştirmek için de tesis kurulması mümkün olabilmektedir.

III. derece arkeolojik sit alanlarında, 658 sayılı ilke kararının 3/c maddesi doğrultusunda alanda yapılacak müdahalelerden önce müze denetimi ve ilgili koruma kurulu kararının olması zorunluluğu bulunmaktadır. Bu koşul, alanların denetimsiz bir şekilde imara açılması veya diğer inşai faaliyetlerin gelişigüzel yapılmasını önlemek açısından önemlidir (Kortanoğlu 2013: 276).

Türkiye genelinde derecelerine göre arkeolojik sit alanları	Sayısı
1.Derece arkeolojik sit alanı	14.388
2.Derece arkeolojik sit alanı	871
3.Derece arkeolojik sit alanı	2.842
Karma dereceli arkeolojik sit alanı (1+2, 1+3, 2+3 ve 1+2+3. dereceli olanlar)	2.625
Derecelendirme çalışmaları devam eden arkeolojik sit alanı	786
Toplam	21.512

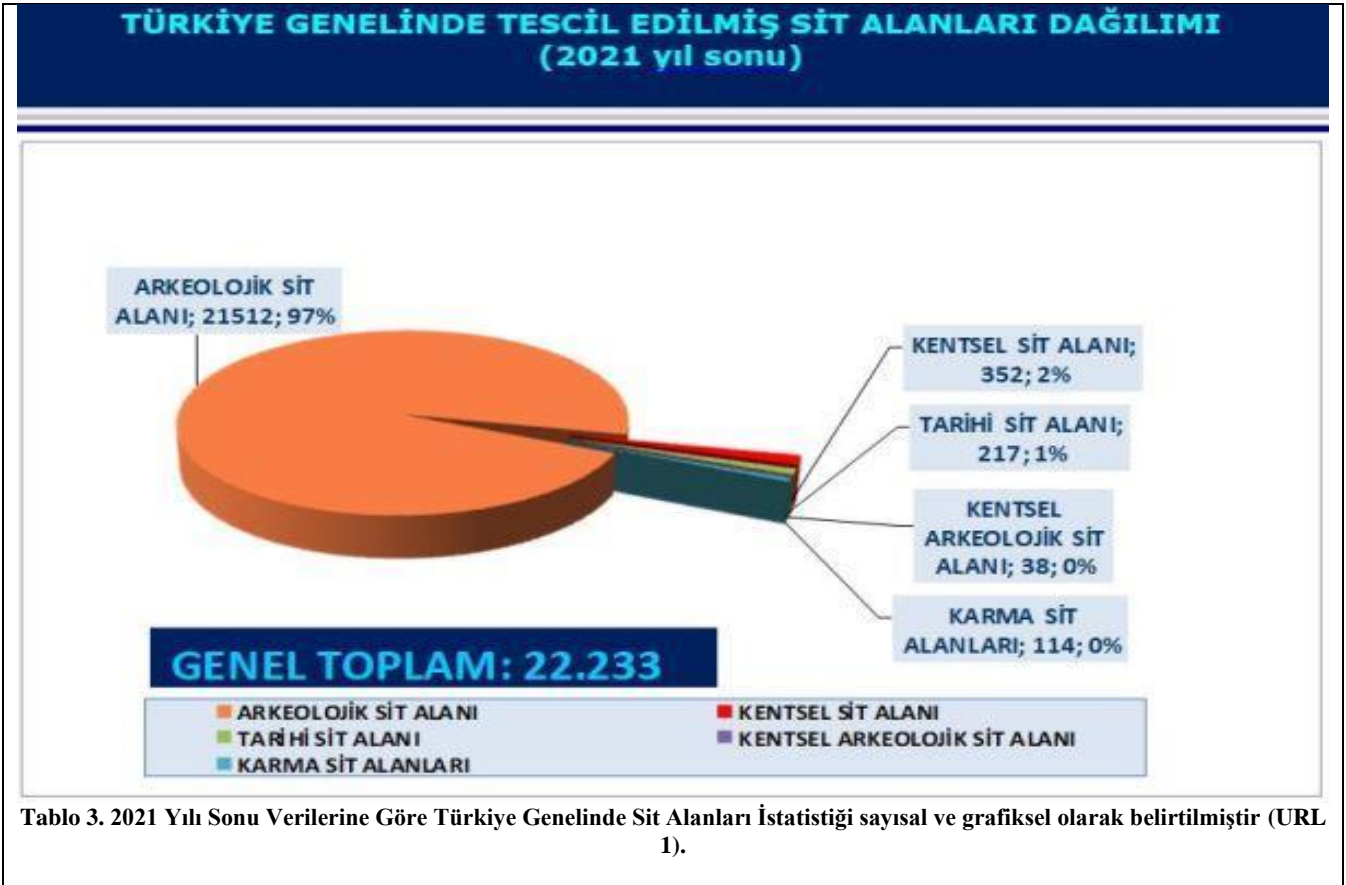
Tablo 1. 2021 Yılı Sonu Verilerine Göre Türkiye Genelinde Arkeolojik Sit Alanları İstatistiği (URL 1).

Tablolar incelendiğinde (Tablo 1, 2 ve 3), arkeolojik sitlerin (I., II. ve III. derece) sayısının 21.512 ve %97'lik bir dilime sahip olduğu görülmektedir. Yüzdeler dilimde %0,38'lik bir oranla oldukça küçük bir dilime sahip olmasına rağmen, henüz tam olarak anlaşılmadığı için yaygın olarak uygulanamayan ancak tanımlanarak uygulanabilmesi halinde oldukça yüksek bir orana sahip olabilecek diğer önemli grup ise Kentsel Arkeolojik Sit alanlarıdır.

⁷ 11/06/2006 tarih ve 26195 sayılı Resmî Gazetede yayınlanan Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu'nun 03/05/2006 tarih ve 714 sayılı İlke Kararı.

Türkiye genelinde sit alanları	
Sit türü	SAYISI
Arkeolojik sit alanı	21.512
Kentsel sit alanı	352
Tarihi sit alanı	217
Kentsel arkeolojik sit alanı	38
Karma sit alanları	
Arkeolojik ve Kentsel Sit Alanı	56
Arkeolojik ve Tarihi Sit Alanı	18
Arkeolojik-Tarihi-Kentsel sit alanı	6
Tarihi ve Kentsel Sit Alanı	34
Toplam	114
Toplam	22.233

Tablo 2. 2021Yıl Sonu Verilerine Göre Türkiye Genelindeki Sit Alanları İstatistiği (URL 1).



2. Kentsel Arkeolojik Sit ve Kavramsal Olarak Tanımı:

Kentsel arkeolojik sit alanları yerleşimin devam etmekte olduğu alanlarda artık devam etmeyen, yaşamayan bir kültüre ait izlerin görülebildiği alanlardır. Bu alanlardaki arkeolojik ve kentsel değerlerin korunması ve sunumu, çağdaş yaşantı içerisindeki koruma kullanma dengesinin sağlanması ve bu öğelerin yaşam içerisindeki rollerinin belirlenmesi kentsel arkeolojiyi oluşturur (Madran, Özgönül, 2005: 29).

Kentsel arkeoloji sadece bilinen arkeolojik kazı tekniklerinin kentsel alanlarda uygulanması demek değildir. Bu alanlar içerisinde elde edilen tüm verilerin (kurtarma kazıları, sondaj kazıları, tarihi yapılar, kullanılan veya kullanılmayan duvarlar vs.) anlamlı bir bütünlük içerisinde yorumlanmasıdır (Tuna, 2000: 10). Bu nedenle alana özel koruma kullanma koşullarının uygulanması ve disiplinler arası çalışma yapılabilmesi, ortaya çıkacak sonuçlar açısından oldukça önem taşımaktadır. Bu alanlar, günümüz kentlerinin altında kalmış olmaları ve içerdikleri zengin ve ilgi çekici konuları sebebiyle, insan yaşamına ve değerlerine ilişkin konularda önemli içeriğe ve etkiye sahiptirler. Geçmişten günümüze uzanan değerler bütünü parçaları ancak bir araya geldiğinde bir anlam kazanabilmekte ve toplumsal açıdan bilinçlenme sürecinin hızlanmasını sağlayabilmektedir (Tuna, 2003: 88).

Ülkemizde yetersiz olan kentsel arkeolojik veri tabanı nedeniyle, yoğun yapılaşma baskısı altında kalan bu alanlardaki koruma çalışmaları, III. Derece arkeolojik sit alanı ilan edilerek ilgili müze müdürlükleri tarafından yapılmaya çalışılmaktadır. Bu yaygın yöntemin halen kullanılıyor olmasının nedeni ülkemizdeki mesleki guruplar arasındaki iş birliği eksikliği olduğu söylenebilir (Belge, 2004: 48).

3.1 Kentsel Arkeolojinin Ortaya Çıkışı ve Tarihçesi:

İnsanlar tarih boyunca çoğunlukla aynı yerlerde iskân etmeyi tercih etmiştir. Bunun sonucu olarak farklı dönemlerde aynı yerlerde ya da birbirine yakın yerlerde kurulan yerleşim alanları oluşmuştur. Bunun sebebi çoğu zaman su kaynaklarına yakın olması, stratejik konumu, iklimi gibi nedenlerdir. Bunların dışındaki diğer bir etken ise konut yapımında en etkili hususlardan olan inşaat malzemesine olan yakınlıktır. Bu etkenlerden birinin veya birkaçının değişikliğe uğraması o alandaki yerleşimi de olumlu ya da olumsuz yönde etkilemiştir. Günümüzde harabe olarak adlandırılan ve ören yeri kategorisinde değerlendirilebilecek bazı alanlar (Ephesos, Miletos vb.) bu etkenlerin olumsuz yönde değişmesi neticesinde yerleşimin sona erdiği alanlardır⁸ (Sevin, 1995: 27). Bunun yanında ise yerleşimin önemli ölçüde kesintiye uğramadan devam ettiği ve günümüzde de halen modern yaşantının sürdürüldüğü alanlar ise oldukça fazladır.

Kentleşme eğilimi gösteren modern toplumun tarihe ve geçmişe olan ilgisi zamanla artmış bunun sonucunda da arkeoloji bilimi gelişmiştir. Kentsel arkeoloji çalışmalarının başlangıcı sayılabilecek olan çalışmalar, 1870’li yıllarda Oslo kentinde yapılan inşaat çalışmaları sırasında ortaya çıkan Orta Çağ Oslo’suna ait kalıntıların ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Daha sonra ilk çalışmalar arasında sayılabilecek olan Rusya’nın kuzeybatısında bulunan Novgorod kentinde yapılan çalışmalardır⁹. II. Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkilerinin en çok görüldüğü ülkelerden olan Sovyetler Birliği’nin batı kesimleri, Almanya ve Polonya¹⁰ gibi ülkelerde modern kent arkeolojisi çalışmalarının ilk önemli sonuçları alınmıştır (Tuna, 2000: 7).

Avrupa’da tarihi alanları koruma çabası 19. yüzyılda ortaya çıkmış ve 1931’deki Atina Konferansı ile geliştirilmiştir. Kentsel ve kırsal koruma anlayışı ise 1945’li yıllardan sonra hız kazanmış ve II. Dünya Savaşı’nın neden olduğu yıkımın ardından iyileştirme çalışmaları için oldukça çaba harcanmıştır. 1964 yılında yayınlanan Venedik Tüzüğü ise Anıt kavramının ortaya çıkması ve tarihi alanların çevresi ile bir bütün olarak korunması gerekliliği ilkesi sayesinde koruma kavramı açısından çok büyük bir atılım gerçekleştirilmiştir (Ahunbay, 2017: 118). Bu konuda- kültürel mirasın korunması- yasal ve yönetsel açıdan gelişmiş ülkelerden

⁸ Bu büyük antik kentlerin, Büyük Menderes nehrinin getirdiği alüvyonlar sonucunda dolarak topraklarının kullanılamaz hale gelmesi neticesinde terkedilerek ıssızlaştıkları bilinmektedir (Sevin,1995:27).

⁹ 1932 yılından itibaren sürekli kazılan ve 28 yapı evresi belirlenen bu tarihi yerleşim kesintisiz tarihi gelişim verileri olması nedeniyle kent arkeolojisinin en iyi örneklerinden birini temsil eder (Tuna, 2000: 7).

¹⁰ Polonya’nın Baltık kıyısında yer alan Gdansk kentinde yapılan çalışmalar 10. yy.’ın sonlarından 14. yy.’ın başlarına kadar olan döneme ait 17 ayrı kültür katmanı ortaya çıkmıştır.

olan Fransa ve İngiltere gibi ülkelerde kentsel arkeoloji interdisipliner bir çalışma şekli olarak önem kazanmıştır (Belge, 2004: 48).

II. Dünya Savaşının yol açtığı tahribatin onarılması sürecinde ortaya çıkan kentsel arkeoloji kavramı, zamanla çok katmanlı kentleri inceleyen bir disiplin haline dönüşmüştür (Belge, 2004: 48). Avrupalı devletlerin tarihi kimliklerinin korunması ve bu kimliğin gelecek kuşaklara aktarılması kaygısının sonucunda II. Dünya Savaşı sonrasında sistemli ve düzenli araştırmalar ile kazı çalışmaları ve yayınlar yapılmıştır (Karabağ, 2008: 16). İngiltere, 1960'lı yıllarda yapmış olduğu çalışmalarla kentsel arkeoloji alanında ilk uygulamayı yapan ülkedir. Onu Fransa, İtalya, İspanya ve Almanya takip eder (Karabağ, 2008: 41).

II. Dünya Savaşının yıkıcı etkilerinden sonra 1960'lı yıllarda Avrupalı devletler tarafından başlatılan kentsel arkeoloji çalışmaları, İngiltere ve Fransa'da savaşın yıkımından en çok etkilenen şehirlerde başlatılmıştır. Bu çalışmalar kent kimliğine ve toplumsal bilincin oluşmasına oldukça katkı sağlamış ve günümüz Avrupa kentlerinin oluşmasını desteklemiştir (Tuna, 2003: 88). Bu çalışmaların patlama noktasını ise 1970'li yıllarda İngiltere'de Winchester ve York kentlerinde gerçekleştirilen çalışmalar oluşturur. Maddi açıdan bir destek bulamamış olsalar da kamuoyu tarafından desteklenmişlerdir (Tuna, 2000: 9). Asıl amaç savaşın yıkıma uğrattığı yerlerde yoğun inşaat faaliyetleri sırasında kültür katmalarının yok olmasını önlemektir (Tuna, 2000: 10).

Kentsel arkeolojinin temelleri 20.yüzyılın ikinci yarısında II. Dünya savaşından sonra tahrip olan Avrupa'da yine Avrupalı Devletler tarafından atılmış olsa da ülkemizde 20.yüzyılın sonlarına doğru bu kavram kullanılmaya ve kabul görmeye başlamıştır. Türkiye'nin II. Dünya Savaşına girmemesi ve dolayısıyla savaşın neden olduğu yıkımlardan etkilenmemesi batı ülkelerinde oluşan tarihi sit kavramının dışında kalmasına neden olmuştur. Koruma ve sit kavramları 1970'li yıllarda gündem olmaya başlamış, 1967 yılında resmi olarak kabul edilen Venedik Tüzüğü sonrasında kentsel sit araştırmalarına başlanmıştır (Eres, 2016: 83).

Avrupa'da modern anlamda 1960'lı yıllarda başlayan, 1970'li yıllarda Avrupa gündeminin bir parçası haline gelen ve ülkemizde de 1990'lı yıllarda gelişmeye başlayan kent arkeolojisi kavramı (Özcan, 2006: 683), kentlerde başlayan yoğun yapılaşmalar sonucunda oldukça artmış ve bunun sonucunda yapılan kurtarma kazıları ve belgeleme çalışmaları, kamuoyu ilgisi ile birlikte oldukça artarak kentlerin tarihine ışık tutmuşlardır (Tuna, 2003: 88). İlk dönemlerde sadece kent içinde yer alan arkeolojik alanları ve bu alanlardaki çalışmaları ele alan kent arkeolojisi daha sonraki dönemlerde gelişerek bütüncül bir yaklaşım haline gelmiş ve kent içinde yer alan tüm unsurların birlikte ele alınmasını sağlamaya çalışmıştır (Karabağ, 2010: 31).

Türkiye'nin de üyesi olduğu Avrupa konseyi tarafından, 1992 yılında Malta'da imzalanan "Avrupa Arkeoloji Mirasının Korunması Sözleşmesi" aralarında Türkiye'nin de bulunduğu Avrupa ülkeleri ile birlikte imzalanmıştır. Bütünleşik koruma esasına dayanan kurallar çerçevesinde, kamusal fayda bulunan plan ve proje çalışmaları yapılırken kültürel mirasın en az oranda olumsuz etkilenmesi öngörülüp kentsel arkeolojik varlıkların, zorunlu altyapı uygulamaları icra edilirken kentsel doku ile uyumunun sağlanması amaçlanmıştır (Tuna, 2000: 12). Sözleşmenin birinci maddesinde, arkeolojik varlıkların kendi doğal çevresi içerisinde korunması ve araştırılması halinde temel bilgi kaynağı olabileceği belirtilerek üye ülkeler tarafından, belirlenen kültürel varlıklar koruma altına alınmışlardır (Tuna, 1998: 40).

3.2. Koruma Mevzuatında Kentsel Arkeolojinin yeri:

Türkiye'de yasal çerçevede ilk olarak 1993 yılında 338 sayılı ilke kararı ile kentsel arkeolojik sit kavramı tanımlanmış ve 2012 yılında değin güncellenerek 37 sayılı ilke kararı ile sonradan (doğal afetler ve altyapı-yeni yapılanma çalışmaları sırasında) ortaya çıkan kültür varlıklarının korunması ve değerlendirilmesine ilişkin hususlar belirlenerek özellikle ortaya çıkan buluntuların in situ olarak korunması ve sergilenmesi gerektiği ile ilgili konu vurgulanmıştır¹¹. Söz konusu hususlar aslında 1992 yılında imzalanan arkeolojik mirasın korunmasına ilişkin Avrupa sözleşmesinde de dile getirilmiştir. Buna göre; arkeolojik varlıkların envanter

¹¹ Kentsel Arkeolojik Sit Alanlarına ilişkin Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Kültür Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu'nun bu alanlardaki koruma ve kullanım koşullarına ilişkin yayınlamış olduğu ve yürürlükten kaldırılan başka ilke kararları da mevcuttur. Bunlar; 19.04.1996 tarih ve 419 sayılı İlke Kararı, 14.07.1998 tarih ve 594 sayılı İlke Kararı, 05.11.1999 tarih ve 658 sayılı İlke Kararı (bu ilke kararı halen yürürlükte olup, sadece Kentsel Arkeolojik Sit Alanlarına ilişkin hükümleri iptal edilmiştir).

çalışmalarının yapılması, arkeolojik rezerv alanlarının bırakılması, in situ koruma yapılması ve arkeolojik alanların halka açılması gereklidir (Belge, 2017: 62).

1993 yılından bu yana değişik ilke kararları ile Kültür ve Turizm Mevzuatı içerisinde değinilen kentsel arkeolojik sit, yapılan çalışmalara rağmen ülkemizde tam anlamıyla anlaşılammıştır. Bu nedendir ki sayısal olarak değerlendirildiğinde¹² diğer arkeolojik sit alanlarına oranla sayısı oldukça düşüktür.

Kentsel arkeolojik sit alanları, 1993 yılından bu yana yasal mevzuat çerçevesinde uygulanmaya başlanmıştır. Bu gelişmeleri 1993 tarih ve 338 sayılı ilke kararı, 05.11.1999 tarih ve 658 sayılı ilke kararı, 15.04.2005 tarih ve 702 sayılı ilke kararı olarak sıralayabiliriz.

Yürürlükte olan 702 sayılı İlke Kararı incelendiğinde; bu alanlarda bilimsel arkeolojik kazı çalışmaları ve sonrasında yapılacak olan onarım ve sergileme çalışmalarının sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi için planlama çalışmalarının oldukça hızlı bir şekilde yapılması, planlama çalışmaları bitmeden hiçbir şekilde uygulama yapılmaması ve çalışmalar yapılırken de söz konusu alandaki fonksiyon verilen uygulamaların alan ile uyumlu olması gerektiği belirtilmiştir.

Gerekli altyapı çalışmaları projelendirilirken, toprak altında veya üstünde yer alan kültür tabakalarına zarar verilmemeli ve bunların korunarak değerlendirilmesine yönelik çözümler üretilmelidir. Yapılması planlanan yapılar, mevcut geleneksel doku ile hem görünüm hem de yükseklik olarak uyumlu olmalıdır. Bu alanlar içerisinde yıkıntı halde, korunması gerekli bir kültür varlığı bulunuyorsa ve o alanın tarihsel kimliğine önemli bir katkı sağlayacağı düşünülüyorsa temellerine ilişkin iz olması şartı ile eldeki somut veriler ışığında (resim, çizim, gravür vb.) projeleri hazırlanarak konu değerlendirilebilir. Ayrıca tek yapı kategorisinde kültür varlığı özelliğindeki yapılar ve kalıntıları da ilgili koruma kurullarınca değerlendirilip onarılabileceği gibi tescilli olmayan ancak kentsel doku ile bir uyum ve bütünlük sağlayan diğer yapı elemanlarının da projelendirilmesi koşuluyla onarılabilmesi gerekir.

Yürürlükteki yasal mevzuata göre arkeolojik sit alanlarındaki koruma ve kullanım koşulları derecelendirme yapılarak oluşturulmuştur. Ancak kentsel arkeolojik sit alanlarının tek başlık altında değerlendirildiği ve tüm bu alanların kısıtlı bir koruma kullanım tanımı çerçevesinde ele alındığı anlaşılmaktadır.

Kentlerdeki arkeolojik alanlar, geleneksel mimari dokunun olduğu katmanlı bir yapılaşma içinde ortaya çıkabileceği gibi sadece modern yapılaşmanın bulunduğu alanlarda da¹³ görülebilmektedirler. 20. yüzyılın başlarında, nüfusun az olması ve bayındırlık projelerinin bulunmaması nedeniyle inşai faaliyetlerin olmamasından kaynaklı, kentsel arkeolojik alanlarda önemli bir tahribat durumu söz konusu değildi. Son yıllarda artan inşai ve fiziki çalışmalar neticesinde ortaya çıkan arkeolojik kalıntıların ışığında bu alanların nasıl korunup değerlendirileceğine koruma kurulları karar vermektedir. Arkeolojik kalıntıların in situ olarak korunmaları önemlidir. Bu nedenle tespit edildikleri yerlerde koruma altına alınmaktadır. (Ahunbay, 2010: 105-106), (Tuna, 1998: 42).

3.3. Kentsel Arkeolojik Sitlerin Belirlenmesi, Korunması ve Kullanımlarının İrdelenmesi:

Kentsel arkeolojinin doğru ve bilimsel esaslara uygun bir şekilde yapılabilmesi için öncelikle disiplinler arası bir çalışma planının yapılması şarttır. Herhangi bir nedenle ortaya çıkan arkeolojik veriler neticesinde, ilgili mesleki gurupların yani arkeolog, mimar, sanat tarihçisi, şehir plancısı ve ilgili diğer mesleki kuruluşların ortak bir çalışma ile hazırlayacak oldukları planlama sonucunda, söz konusu kent veya alanda koruma ve kullanma tedbirleri alınmış olacaktır. Bu nedenle özellikle altyapı ve imar faaliyetlerinin birinci elden uygulayıcısı ve denetleyicisi pozisyonunda olan yerel idareler, ilgili meslekleri bünyesinde istihdam edebilmelidir. Özellikle kentsel ve arkeolojik dokunun yoğun olarak görüldüğü tarihi kentlerde bu konuya karşı yerel yönetimlerin daha hassas yaklaşması, yapıcı ve çözümleyici bir sistem oluşturması gereklidir.

Bir alanın kentsel arkeolojik sit potansiyelinin olup olmadığı saptanırken, kent tarihi ile ilgili her belge, kentsel yapının geçirdiği tüm aşamalar (tarihsel, arkeolojik, epigrafik ve topoğrafik açıdan) incelenmeli, bu alanlarda

¹² Bkz. Tablo 3.

¹³ Çoğu zaman bu tür alanlardaki geleneksel mimari ve tescilli yapılar genellikle zaman içinde bilinçsiz yapılaşma ve rant kaygısının getirileri neticesinde zamanla yok olmuş veya tahrip edilmişlerdir.

gerçekleştirilen inşai ve fiziksel faaliyetler belgelenerek kayıpların ve korunmuş olanların oransal durumu ve bunlarla ilgili nasıl koruma uygulamaları yapılabileceği hesaplanmalıdır (Tuna, 2003: 90).

Kentlerdeki arkeolojik yapı kalıntıları, devam eden yaşantının sonucu olarak, sonradan bu alanda yapılmış başka bir yapının zemini, yapı taşı veya süsleme unsuru olarak kullanılmış olabilir. Bu alanlarda arkeolojik sondaj yapmak bazen gerekli olmayabilir ancak toprak üzerinde herhangi bir bulgu gözlemlenmeyen kısımlarda ise arkeolojik alanların tespit edilmesine yönelik uygulamalar yapılabilir (Tuna, 2000: 11). Tespit çalışmaları neticesinde Arkeolojik doku üzerindeki modern yapılaşmanın olduğu alanlar, arkeolojik doku üzerindeki geleneksel yapılaşma ve arkeolojik doku üzerindeki boş alanlar veya meydanlar gibi sınıflandırmalar yapılarak karakter bölgeleri ortaya çıkabilecektir.

Tarihi yapılardan oluşan korunabilmiş kentsel dokular, toprak üstünde ve altında yer alan tüm unsurlarla birlikte değerlendirilmesi gereken bütünün parçalarıdır. Çoğu zaman yer üstünde şekillenen sokak ve kadastro düzeni, yer altında yer alan arkeolojik kalıntıların durumuna göre şekil almış olabilir. Farklı tarihi dönemlerde bile (Osmanlı yapıları Bizans yapılarının izleri üzerine kurulmuşlardır) izler birbirini takip etmişlerdir. Bu nedenle yapı ve şekiller iyi izlenmeli, alanın verdiği mesajlar analiz edilebilmelidir (Tuna, 2003: 89).

Modern yerleşim alanları içerisindeki arkeolojik kalıntıların yanı sıra, geleneksel dokunun da birlikte gözlemlendiği alanlara özel bir planlama ve koruma modeli olmalıdır. Aksi halde yapılan uygulamalar (altyapı, yeni yapılanma vb.) sırasında hangi varlığın daha önemli olduğu ve korunması gerektiği ile ilgili bir ikilem ile karşılaşılması kaçınılmaz bir durumdur. Buna karar verecek olan otoritenin, halkın yaşantısına etki eden faktörleri göz önünde bulundurarak korunacak olan dönemin ya da dönemlerin hangisi ya da hangileri olacağına karar vermesi gerekir. Bu aşamada işlerin kolaylaşması ve daha planlı bir çalışma yapılabilmesi için işlerin karmaşık ve özensiz bir hale gelmesini beklemeden uygun teşhis, tanımlama ve bunların ardından da alanın özellikleri doğrultusunda planlama yapılması uzun vadede sürdürülebilir yaşantı açısından oldukça önemlidir.

Her türlü arkeolojik alanda olduğu gibi kent içlerinde yer alan arkeolojik alanların korunması öncelikli olarak toplumsal bilinç ile ilgili bir durumdur. Bu durum uygulama durumuna göre bir sorun ya da yaşam biçimi haline gelebilir. Koruma ve entegrasyonun pozitif bir şekilde başlaması ve devam edebilmesi için bazı bileşenlerin bir araya gelmesi gereklidir. Bunların en önemlileri, finansal destek, toplum bilinci ve bunu oluşturacak gerekli eğitimidir. Bu bileşenlerin uygun oranlarda bir araya gelmesi koruma bilincinin oluşması ve kalıcı hale gelmesi için olmazsa olmaz bir neden sonuç ilişkisidir.

Arkeolojik mirasın korunması ve bu doğrultuda envanterlerinin hazırlanması ve bu çalışmaların uzman kişilerden oluşacak olan bir ekip tarafından yapılması gerektiği hususları ile ilgili en kapsamlı çalışma, ilki 1969 yılında imzalanan “arkeolojik mirasın korunmasına yönelik Avrupa sözleşmesi” ile gerçekleştirilmiş olsa da 1972 yılında UNESCO tarafından imzalanan “dünya kültürel ve doğal mirasın korunması sözleşmesi” ile ilk olarak kültürel mirasın çağdaş kent yaşantısı ile bütünleşmesi ele alınmıştır. İlerleyen yıllarda bu alanda atılan diğer önemli adımlardan birisi olan ve 1975 yılında yayınlanan Amsterdam Bildirgesi ile de koruma olgusunun başarılı olabilmesi için toplumun her kesiminin katkısının önemi vurgulanmıştır (Karabağ, 2010: 29).

Arkeolojik kalıntıların sergilenirken aynı zamanda da gündelik hayatın bir parçası olarak kullanılması bu alanların kalitesini artırmakla birlikte o alanı kullanan kişilerin hem bilgi sahibi olmasını hem de geçmiş ile bir bağ kurulmasını sağlayarak bir farkındalık oluşmasına katkıda bulunur. Bu alanların terk edilmiş ve yeterli imkânları olmayan virane mekânlar olarak algılanmasının önlenmesi için bilimsel araştırma, koruma, belgeleme ve sunum çalışmalarının interdisipliner bir çalışma ortamı sağlanarak yapılması ve bu doğrultuda projeler hazırlanması gereklidir. Türkiye’de son zamanlarda kentsel arkeolojik alanların sunumuna yönelik çalışmalar yapan bilim insanları olsa da bu uzun ve detaylı bir süreç olduğu için henüz yeterli değildir. Ayrıca bazı aksaklıklar da örneğin mevzuattaki eksiklikler, altyapı çalışmaları, envanter eksikliği, hızlı kentleşme ve parasal sorunlar nedeniyle bu alanlar yavaş yavaş tahrip olmaktadır (Taşçı, 2016: 590-591). Bunlara ek olarak büyük yatırım projeleri kapsamında ortaya çıkan arkeolojik mirasın belgelenecek kaldırılması oldukça yaygın kullanılan bir yöntem haline gelmiştir. Ancak unutulmamalıdır ki “kazılarak kaldırılan kültür katlarının belgeleneceği, bir kitabın okunduğu yok edilen sayfeleri gibidir.” (Tuna, 1998: 43).

Ülkemizde birçok şehirde kentsel arkeolojik alanlar yer almaktadır. Bu alanlar önceden varlığı bilinenler olduğu gibi (Resim 3, 4) sonradan farklı sebeplerle de ortaya çıkabilmektedirler (Resim 1, 2).

Kentsel arkeolojik alanlara ilişkin verilebilecek bazı örnekler;



Resim 1- İstanbul'da Marmaray Metro inşaatı yapılırken kentsel alanda ortaya çıkan arkeolojik kalıntılar (URL 5).



Resim 2- İstanbul'da Beşiktaş metro inşaatında kentsel alanda ortaya çıkan arkeolojik kalıntılar URL 5).



Resim 3-Kentsel arkeolojik alanlara bir örnek olarak Düzce Konuralp Kentsel Arkeolojik Sit Alanı (URL 3).



Resim 4-İzmir Agora Ören yeri Kent içinde kalan Arkeolojik sit alanı (URL 4).

Koruma mevzuatı incelendiğinde, kentsel arkeolojik sit ve bu alanlara yapılacak koruma ve kullanma koşullarının 702 sayılı ilke kararı ile belirlendiği görülmektedir. Ancak bu ilke kararında tüm kentsel arkeolojik sit alanlarına ilişkin genel bir tanım ve müdahale yöntemlerinin olduğu görülmektedir. Farklı dönemlerin özelliklerinin bir arada olduğu kentsel arkeolojik alanlara ilişkin daha detaylı tanımların ve derecelendirmelerin yapılması, bu alanlarda yapılacak olan uygulamaların pozitif yönde gelişmesine katkı sağlayacaktır. Arkeolojik sit alanlarında uygulanan, koruma ve kullanım şartlarının belirlendiği derecelendirme yöntemine benzer bir yöntem bu alanlar için de kullanılabilir. Böylelikle kentsel arkeolojik sitlerin tanımlanması ve korunmasına yönelik daha hızlı ve tanımlı müdahale biçimleri belirlenebilir.

Bu derecelendirmeler; çok katmanlı tarihsel doku yoğunluğu olan alanları¹⁴ I. Derece Kentsel Arkeolojik Sit alanı olarak, modern kent dokusu ve arkeolojik kalıntıların yoğun olarak bir arada gözlemlendiği alanları II. Derece Kentsel Arkeolojik Sit alanı olarak ve arkeolojik kalıntıların yoğun olarak bulunmadığı ya da arkeolojik kalıntıların ortaya çıkması ihtimal dahilinde olan alanları ise III. Derece Kentsel Arkeolojik Sit alanları olarak yapılabilir (Tablo 3).

KENTSEL ARKEOLOJİK SİT ALANLARI		
I.DERECE KENTSEL ARKEOLOJİK SİT	II.DERECE KENTSEL ARKEOLOJİK SİT	III.DERECE KENTSEL ARKEOLOJİK SİT
Modern kent olgusu, sivil mimari örneklerin yer aldığı geleneksel doku ve arkeolojik kalıntıların yoğun olarak bir arada olduğu (önceden var olan veya sonradan ortaya çıkan) çok katmanlı yerleşim alanları.	Modern kent olgusu içerisinde, önceden var olan veya sonradan ortaya çıkan, arkeolojik kalıntıların yoğun olarak bulunduğu (sivil mimarlık örneği bulunmayan) alanlar.	Modern kent olgusu içerisinde, önceden var olan veya sonradan ortaya çıkan, arkeolojik kalıntıların yoğunluğunun ve niteliğinin nispeten az olduğu yerleşim alanları.
Tablo 3. Kentsel Arkeolojik Sitlerde Sınıflandırma ve Derecelendirme (Öneri)		

Tablo-3 te önerilen kentsel arkeolojik sitlere ilişkin derecelendirmelerin yasal olarak uygulanabilmesi için, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yüksek Kurulu'nun 15.04.2005 tarih ve 702 sayılı İlke Kararında yer alan kentsel arkeolojik sit alanlarına ilişkin tanımın revize edilerek; Modern veya yaşayan kentlerde ortaya çıkan ya da varlığı önceden bilinen, 2863 sayılı kanunun 6. Maddesinde açılımı yapılan, korunması gerekli taşınmaz kültür ve tabiat varlıklarının ve aynı maddede belirtilen korunması gerekli kentsel dokuların birlikte bulunduğu alanlar olarak düzenlenmesi ve yenilenen tanım gereğince, söz konusu ilke kararının koruma ve kullanıma ilişkin maddelerinin de revize edilmesi gerekmektedir. Böylelikle bu alanların hak ettiği sınıflandırma ve tanımlama sağlanmış olacaktır.

SONUÇ

2863 sayılı kanunun¹⁵17. maddesine göre, bir alanın koruma bölge kurulları tarafından sit olarak ilan edilmesi bu alandaki tüm ölçeklerdeki planların durdurulması anlamına gelmektedir. Bu alanların kullanımının devam edebilmesi için koruma kurullarınca ilk üç ay içerisinde belirlenecek olan geçiş dönemi yapılaşma koşulları sonrasında ilgili idarelerin üç yıl içerisinde koruma amaçlı imar planını hazırlaması ve onaylatması gereklidir. Bazı hallerde ise bu süre uzatılabilmektedir.

Kentsel arkeolojik alanlar özel planlama gerektiren hassas ve özellikli alanlardır. Özellik ve müdahale biçimlerindeki artış, bu alanların korunma ve planlama maliyetlerinin de artmasına neden olmaktadır. Bu nedendir ki arkeolojik alanların ve özellikle de kentsel arkeolojik alanların korunması ve değerlendirilmesi

¹⁴ Farklı dönemlere ait geleneksel yapılaşma ve arkeolojik kalıntıların bir arada olduğu alanlar olarak tanımlayabiliriz.

¹⁵ 23.07.1983 tarih ve 18113 sayılı Resmî Gazetede yayımlanarak yürürlüğe giren Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu.

pahalı bir eylemdir. Bu yüzden finansal ve teknik destek sağlanması, yapılan uygulamaların sürdürülebilirliği açısından oldukça önemlidir.

Farklı dönemlere ait izler barındıran kentsel arkeolojik doku, yerin kendine has dilini ve kimliğini oluştururken bir o kadar da zenginleştirmektedir. Ancak değişen ve gelişmekte olan dünyada her medeniyet kendinden bir önceki kültürün izleri üzerine kurulurken bazen bu kalıntıları muhafaza etmiş, çoğu zamanda ortadan kaldırmıştır. Artan nüfus, teknolojik ve dönemsel birçok gereksinimden kaynaklı sebeplerden dolayı yerleşim alanları içerisinde kalan kültürel doku tehlike altındadır. Modern yaşamın gerekliliklerini sağlamak orada yaşayan halk için elbette önemlidir. Bir yandan modern yaşamın gerekliliklerini sağlayacak çözümler üretirken bir yandan da orada eskiden beri var olan, kentin temellerini oluşturan ve kimliğinin önemli bir parçası haline gelmiş kültürel yapı taşlarını da önemsemek ve yaşatmak lazımdır.

Arkeolojik alanlar, müdahale edildikleri andan itibaren geri dönüşün mümkün olmadığı yerlerdir. Bu nedenle bu alanlarda yapılacak olan çalışmaların planlı ve programlı bir çerçevede yapılması gerektiği gibi, anlamsız koruma şartları getirilerek toplum hayatından da soyutlanmaması gerekir. Gerekli koruma sağlanamayan alanların tahrip olmasının yanı sıra aşırı korumacı bir yaklaşımla toplum hayatından soyutlanan alanlar da kayıp alanlar olarak karşımıza çıkabilmektedirler. Arkeolojik kalıntılar ve yaşayan kent olgusunun bir bütün halinde hareket etmesi gereken bu yerlerde, arkeolojik veriler aşırı korumacı bir yaklaşımla soyutlanan birer obje olmaktan ziyade kent yaşantısının içerisinde kültürel odak noktaları haline dönüşebilmelidir. Böylelikle iki farklı planlama çabasına gerek kalmaz. Alanın geneline yönelik hazırlanacak olan koruma amaçlı imar planı çalışması hem toprak altında olan hem de yer üstündeki arkeolojik dokunun korunması ve yaşatılması için gereklidir. Bu alanlardaki dinamik yapının devamı sağlanırken arkeolojik nitelikteki kent dokusunun özelliklerinin tanımlanarak yapılarak yaşatılmaya çalışılmalıdır. Bunun yanında da bu alanlardaki bozulmalar ve bunlara neden olan sorunlarında sebepleri belirlenmeye çalışılmalıdır (Madran, Özgönül, 2005: 31).

Kentsel arkeolojik alanlarda koruma olgusu yasalarla sağlanmasına rağmen, korumanın tam anlamıyla başarılı bir şekilde yapılabilmesi için gerekli diğer unsur ise bölgede yaşayan halkın arkeolojik ve kentsel varlıkların bilincinde olması gerekmektedir. Arkeolojik ve kentsel varlıkların, o yörede yaşayan halkın mülki haklarını kısıtlayan unsurlar olmayıp aksine ellerindeki ya da buldukları ortamdaki kaliteyi ve mali değeri artıran öğeler haline dönüştürülmesi korumaya karşı yaklaşımı pozitif yönde etkileyecektir. Yürürlükte olan yasal mevzuatın yaptırımlarının ağırlığı, buna karşın maddi getirisinin olmaması ve halk içinde yanlış gelişen ve büyüyen bilgi kirliliği gibi nedenlerden dolayı gereken ilgiyi görememektedir. İnsanlar sahibi oldukları mülklerin arkeolojik sit potansiyeli taşıması ya da bu ihtimal dâhilinde olmasından bile oldukça çekinmektedirler. Buna neden olan sebeplerin en başında finansal sebepler gelmektedir. Aidiyetlik faktörü de diğer bir bileşendir. Çünkü I. veya II. derece arkeolojik sit olarak belirlenen bir yerde günlük yaşamın gerekliliklerini yerine yetirmek imkânsız hale gelmektedir. Bu nedenle kentsel alanlarda yer alan arkeolojik sit alanlarını, tüm bileşenlerin özellikleri dikkate alınarak sadece I., II. veya III. derece arkeolojik sit olarak belirlemek yerine, alanın özelliklerine uygun koruma ve kullanma şartlarının belirlenmesi koşulu ile kentsel arkeolojik sit alanı tanımının yapılması ve yapılacak uygulamaların da belirlenen koruma ve kullanım koşulları çerçevesinde gerçekleşmesi sağlanmalıdır. Bu nedenle kentsel alanlarda, o yerin doku öğeleri¹⁶de dikkate alınarak uygun derecelendirme ve tanımlar yapılmalıdır.

Kentsel arkeolojik alanlar, geçmişten günümüze kadar farklı dönemlerde kullanım görmüş bir köprüdürler. İnsanların geçmiş ile günümüz arasında bir bağlantı kurabilmesi bu bileşenlerin uygun şekilde sunulması gerekli olduğu gibi geleneksel ve arkeolojik değerlerin oluşmasını sağlayan insan faktörü de bütünün önemli bir parçasıdır. İnsanların olduğu gibi şehirlerin de bir hafızası vardır. Bu hafızanın herhangi bir nedenle kesintiye uğraması bilgi aktarımını olumsuz yönde etkileyecektir. Bu nedenle kentsel arkeolojik alanların öğelerinin analiz edilerek doğru aktarım sağlanması önemlidir. Dolayısıyla arkeolojik kalıntılar, geleneksel doku ve modern kent oluşumlarına ilişkin bileşenlerin dengeli bir biçimde yer aldığı bir yöntem kullanılarak yapılan koruma ve kullanım neticesinde, kentsel arkeolojik alanlar iyi bir okul, görsel ve sanatsal açıdan da zengin ve kaliteli bir yaşam alanı haline dönüştürülebilir.

¹⁶ Kentsel arkeoloji çok katmanlı kentlerde olabileceği gibi sadece modern yerleşimlerin olduğu yerlerde de karşılaşılan bir kavramdır.

KAYNAKÇA

- Ahunbay, Z. (2010). Arkeolojik Alanlarda Koruma Sorunları Kuramsal ve Yasal Açılardan Değerlendirme, *TÜBA-KED*, 8:103-118.
- Ahunbay, Z. (2017). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*, (9. Baskı), İstanbul: Yem Yayınevi.
- Belge, B. (2004). Çok Katmanlı Tarihi Kent Merkezlerinin Yönetimi: *Kentsel Arkeoloji ve Planlama, Planlama Dergisi*, 4:48-56.
- Belge, B., (2017). Planlama Sürecine Kentsel Arkeolojik Değerlerin Dahil Edilmesi Sorunsalı: Tarsus Tarihi Kent Merkezi Örneği, *METU. JFA.*, 34(2):59-91.
- Eres, Z. (2016). *Mimari ve Arkeolojik Koruma Kültürü Üzerine Yazılar*, (1. Baskı), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Karabağ, N.E. (2008). *Kent Arkeolojisi Metoduyla Çok Katmanlı Kentlerdeki Tarihsel Sürekliliğin Çözümüne Korunması: İzmir Örneği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Bölümü, Restorasyon Anabilim Dalı, İzmir.
- Karabağ, N. E. (2010). Korumanın 20.Yüzyılda Değişen Kapsamı ve Kent Arkeolojisi Kavramının Gelişimi, *Ege Mimarlık, Mimarlar Odası İzmir Şubesi*, S.73.
- Madran, E., Özgönül, N. (2005). *Kültürel ve Doğal Değerlerin Korunması*, Ankara.
- Milas Belediye Arşivi.
- Özcan Z. (2006). Planlamada Disiplinler Arası İlişkiler ve Kentsel Arkeolojinin Yeri, *Gazi Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt:21.
- Savrum Kortanoğlu M. (2013). Arkeolojik Sitler ve Derecelendirme Sorunu, *COLLOQUIUM ANATOLICUM*, 12:271-290.
- Sevin V. (1995). *Arkeolojik Kazı Sistemi El Kitabı, Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, (1. Baskı), İstanbul.
- Taşçı B., Akyüz Levi E. (2016). Kent İçi Arkeolojik Alanlarda Kalıntıların Sunumuna İlişkin Yaklaşımlar: Foça Örneği, *İdeal Kent Dergisi*, 19(7), s.588-627.
- Tuna N. (1994). *Koruma Planlamasında Arkeolojik Alanların Saptanması ve Belgelenmesi, Kent, Planlama, Politika ve Sanat Tarık Okyay Anısına Yazılar*, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını.
- Tuna N. (1998). Çevresel Etki Değerlendirme Çalışmalarında Arkeolojik Kültür Mirasının Korunması, *Arkeoloji ve Sanat*, 85:39-48.
- Tuna N. (2000). Kentsel Arkeoloji Üzerine, *İdol*, 7:7-13.
- Tuna N. (2003). İstanbul Sur içinde Kentsel Arkeolojik Kültür Mirası, *İstanbul*, 46: 88-93.
- URL 1: <https://kvmmgm.ktb.gov.tr/TR-104410/turkiye-genelinde-derecelerine-gore-arkeolojik-sit-alanlari-istatistigi.html>: Erişim Tarihi: 02.11.2022.
- URL 2: <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/zaman-tuneli-gibi-kent-attuda-41884440>: Erişim Tarihi: 05.11.2022.
- URL 3: <https://www.duzceparantez.com/haber/9015570/konuralp-kentsel-arkeolojik-sit-alani-oldu>: Erişim Tarihi: 06.11.2022.
- URL 4: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/izmir/gezilecekyer/agora>: Erişim Tarihi: 06.11.2022.
- URL 5: <https://www.kentselarkeoloji.org>: Erişim Tarihi: 05.11.2022.

DİJİTAL ÇAĞDA SANAT VE SANATÇI: HA:AR ÜZERİNE BİR İNCELEME

Art and Artist in The Digital Era: An Analysis on ha:ar

Nurcan Pınar EKE¹, Nazende YÜCEL²

ÖZ

İçinde yaşadığımız çağ; teknolojiadaki gelişmelerle beraber dijital sanatın ve dijital sanatçıların giderek daha fazla ön plana çıktığı bir dönemdir. Her ne kadar sanat ve teknoloji tarihin her aşamasında etkileşim içinde olsa da bugün dijital alanda gözlenen yenilik ve imkânlarla, etkileşimin yayılım hızı kadar popülaritesi de artmıştır. Sanat, yeni bir form kazanmış ve yeni tekniklerle uygulanmaya başlanmıştır. Özellikle sanat ve yeni medya arasında verimli bir birliktelik ortaya çıkmıştır. *Yeni medya sanatı ve/ya dijital sanat* olarak anılan bu yapı, sanatın deneyimlenme biçimlerini olduğu kadar üretim biçimlerini de dönüştürmüştür. Sanatın geldiği nokta, sanatçılar arasındaki kolektivite kültürünü pekiştirerek ortak üretimleri daha değerli hale getirmiştir. Söz konusu bu çerçeveden yola çıkarak, çalışma kapsamında önce, sanat ve teknoloji arasındaki ilişki kısaca aktarılmış, dijital sanat olgusu ele alınmış; daha sonra ise kökleri Türkiye’de olan ancak dünyaya yayılan dijital sanatçı bir çift, ha:ar ikilisi ve sanatı mercek altına alınmıştır. Heykeltıraş Hande Şekerciler ile yeni medya sanatçısı Arda Yalkın’dan oluşan ha:ar ikilisi; birlikteliklerinin çıkış noktası, sanat anlayışları, üretim süreçleri gibi konularla tanıtılmaya çalışılmıştır. İkilinin eserleri ve felsefesi üzerinden dijital sanatın dünü, bugünü ve geleceği hem araştırma kapsamında yapılan röportaja dayanarak hem de medyada yer alan diğer röportajlarından faydalanılarak tartışılmıştır. Araştırma metodu, kavramsal çerçevede geleneksel literatür taramasına dayalı bir betimlemeye, analizde ise röportaj tekniği ile elde edilen bilgilerin betimsel analiz tekniği vasıtasıyla tartışılıp yorumlanmasına dayalıdır. Bulgular, ha:ar’ın uzunca bir süre adından söz ettireceğini, ayrıca sanatın anlam ve içeriğinin dönemin gereksinimleri ve olanakları çerçevesinde evrildiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Dijital sanat, dijital sanatçı, ha:ar, yeni medya sanatı, teknoloji.

ABSTRACT

The age we live in is a period in which digital art and digital artists are increasingly coming to the fore with technological developments. Although art and technology interact at every stage of history, today, the popularity of this interaction and spread rate has increased with the innovations and opportunities observed in the digital field. Art gained a new form and started to be applied with new techniques. This structure, known as new media art or digital art, has transformed the forms of production and the way of experiencing art. The point that art has reached has made joint productions more valuable by reinforcing the culture of collectivity among artists. Within the scope of the study, firstly, the phenomenon of digital art was discussed, and the origins and development of the relationship between art and technology were conveyed. Then, a digital artist couple, ha:ar and their art, whose roots are in Turkey but whose fame has spread worldwide, were examined. ha:ar consists of sculptor Hande Şekerciler and new media artist Arda Yalkın has been tried to be introduced to subjects such as the starting point of their collaboration, their understanding of art, and their production processes. Through the works and philosophy of the ha:ar, the past, present and future of digital art were discussed both based on the interview made within the scope of the research and by using other interviews in the media. The research method is based on the traditional literature review in the conceptual framework and the discussion and interpretation of the information obtained through the interview technique in the analysis. The findings show that ha:ar will make a name for itself for a long time and that the meaning and content of art have evolved within the framework of the needs and possibilities of the period.

Keywords: Digital art, digital artist, ha:ar, new media art, technology.

1. ORCID: 0000-0002-2412-947X
2. ORCID: 0009-0005-3664-5585

1. Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi, GSTMF Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, npinareke@baskent.edu.tr
2. Yüksek Lisans Öğrencisi, Başkent Üniversitesi, GSTMF Görsel İletişim Tasarımı ABD, nazendeyucel@gmail.com

EXTENDED ABSTRACT

The age we live in is a period in which digital art and digital artists are increasingly coming to the fore with technological developments. Although art and technology interact at every stage of history, today, the popularity of this interaction and spread rate has increased with the innovations and opportunities observed in the digital field. Art gained a new form and started to be applied with new techniques. This structure, known as new media art or digital art, has transformed the forms of production and the way of experiencing art. The point that art has reached has made joint productions more valuable by reinforcing the culture of collectivity among artists.

The value and meaning of art has also transformed. The understanding of art, which has evolved throughout the historical process from mastery in craft to originality in style, from experimental forms to the expression of identities and ultimately to the sovereignty of the idea, has not been able to escape the influence of technological determinism. As people's knowledge, skills, values and feelings about life and the universe transform; Art has also had to renew its shell and redefine its qualities and basic structure in accordance with the requirements of the age and opportunities.

Even though digital and internet-based technologies come to mind when technology is mentioned today; Technology exists at every stage of history and is the most important companion in the technical mastery of artists. However, it should be emphasized that art history is not some kind of history of technological developments; It is the history of the transformation in the ways of thinking, feeling and applying that created the technique. The birth of digital art, which emerges as a new way of interpreting art has been based on the transformation of technology on our thinking and perception has led to the proliferation of digital technologies and the ability to produce works of art through these technologies. Today, pigments have been converted into pixels, and pixels into processes. Whereas in the past, the products were produced with the attraction of uniqueness to be exhibited to a select group behind closed doors, now there are products that are opened to the consumption of the masses and even produced by robot arms and artificial intelligence-supported software. These are exhibited in virtual spaces. The main characteristic of the aesthetic language of digital art is that it includes different forms; This means that it represents the beginning of a new hybrid art movement. With the influence of digital art, traditional art objects have become capable of being produced in digital environments, and a significant transformation has begun in the art world. This transformation, along with the diversity in the aesthetic language of digital art, has enabled new discoveries, experimental approaches and expansion of boundaries.

The frame of this study, a new digital artist couple ha:ar and their art view has been analyzed. The duo ha:ar, which has made a name for themselves nationally and internationally in the field of digital art and has achieved significant successes, consists of sculptor Hande Şekerciler and new media artist Arda Yalkın. ha:ar's founding purpose is the intersection of classical art with the modern technology based on the statements of their website. ha:ar produces works that explore "the conflict between the civilisation created by humanity, the technology it produces and the way of existence". The duo, whose works deal with man's struggle with the technology he has created and with himself, express that they are fed by the movement of everyday life, that they produce works that are not based solely on aesthetic concerns and that they do not refrain from making a political discourse. Ha:ar, who values the concept of mastery, also admires the understanding of classical art. This admiration leads them to work very hard to master the techniques and technologies they use while producing; it creates an atmosphere in which they personally complete each stage in their own studios and workshops. The effort put forth with such sensitivity has enabled them to specialise in many different fields such as 3D modelling, animation, vfx, motion capture or video as well as classical methods and to diversify their works. Their distance from works based solely on visuality and the aesthetics of technology without content, which is fashionable in contemporary art, is another reason why the duo takes the compositions and refined craftsmanship of classical period artists as an example and leads them to a contemporary iconography. Therefore, the works they produce are always a wink to classical works.

Based on the findings of the interview with ha:ar, the study analyses ha:ar's understanding of art and the future of the digital art. It has been found that the future and reputation of digital art will only be worthwhile if it builds on the legacy of conventional art.

GİRİŞ

İnsanlık tarihi büyük oranda iletişim araçlarında ve teknolojilerinde gözlenen yeniliklerin tarihidir. Teknolojide gözlenen evrim, gündelik hayatın işleyişinden sanata insanlığın tüm bilişsel ve davranışsal edimlerine yansımakta; bunlar üzerinde belirleyici olmaktadır. Yazının icadından matbaaya, televizyondan nesnelere internetine, yapay zekâdan artırılmış gerçeklik uygulamalarına tüm yeniliklerin topluma bir maliyeti vardır. Her yeni teknoloji eskisinin omuzları üzerinde yükselse de, herhangi bir teknoloji topluma girdiğinde *eski toplum + yeni teknoloji* formülasyonu geçerli olmamaktadır. Her teknoloji toplumda topyekûn bir dönüşüm yaratmakta ve yeni teknolojiyle şekillenen yeni bir toplum ortaya çıkmaktadır.

İçinde yaşadığımız *enformasyon toplumu* ya da diğer bir ifadeyle *dijital çağ* da teknoloji devriminin bir sonucudur. Enformasyon toplumu bilgiye dayalı bir tür kontrol toplumdur. Han, algoritmalar ve yapay zekâ yoluyla enformasyonun toplanmasının ve işlenmesinin yeni bir tahakküm biçimine yol açtığını, sosyo-politik ve ekonomik süreçler üzerinde belirleyici olduğunu dile getirmektedir (Han, 2022: 7). Dijitalleşme ile *“birbirinden ayrı olan enformasyon biçimlerini toplumsal sisteme ait genel bir işleme ve mübadele aracına dönüştürme(k)”* mümkün olmuştur ve böylece dijital sistemler pek çok *“enformasyonel faaliyette doğrudan paranın yerini almaya başlamıştır”* (Crowley ve Heyer, 2011: 454). Endüstri toplumundan enformasyon toplumuna geçiş, yalnızca parayla olan ilişkiyi değil; bilginin değerinden estetik beğenilere, “özne”nin niteliklerinden iktidar tekniklerine her şeyi değiştirmiştir. Endüstri toplumun uysal ve itaatkâr öznesi yerini kendi kendini gerçekleştiren, kendini üreten performatif özneye terk etmiştir (Han, 2022: 8). Bireyler kadar toplumsal kurumlar da bu dönüşümden etkilenmiş; yeni yapılanmalar zorunlu hale gelmiştir.

Söz konusu çerçeve bağlamında sanatın da değeri ve anlamı dönüşmüştür. Tarihsel süreç içerisinde zanaatta ustalıktan üsluptaki özgünlüğe, deneysel biçimlerden kimliklerin ifadesine ve en nihayetinde fikrin hükümranlığına evrilen sanat anlayışı, teknolojik belirlenimciliğin etkisinden kaçamamıştır. İnsanların yaşama ve evrene dair bilgi, beceri, değer ve duyguları dönüştükçe; sanat da kabuğunu yenilemek, çağın ve olanakların gereklerine uygun biçimde niteliklerini ve temel yapısını yeniden tanımlamak zorunda kalmıştır.

Sanat, insanlığın varoluşundan beri süregelen ve zaman içinde evrilen bir olgudur. İnsanlar, tarih boyunca dünyayı, doğayı ve kendilerini ifade etmek için sanatın farklı dallarını kullanmışlardır. Sanat, her daim günün teknolojisinden faydalanmıştır. 21. yüzyılla birlikte teknolojinin gelişim hızında gözlenen ivme, sanat alanına da yansımış; sanatın üretim biçimleri kadar anlamı, içeriği ve işlevi de farklılaşmıştır (Sarı, 2018: 132).

Her ne kadar bugün teknoloji dendiğinde akla dijital ve internet tabanlı teknolojiler gelse de; teknoloji, tarihin her aşamasında vardır ve sanatçıların teknik ustalığında en önemli yol arkadaşıdır. Yine de vurgulamak gerekir ki sanat tarihi bir tür teknolojik gelişmeler tarihi değildir; tekniği yaratan düşünce, duyuş ve uygulayış biçimlerindeki dönüşümün tarihidir. Bu ayrımı akılda tutarak, Lascaux Mağarası’nın duvarlar resimlerinden Antik Mısır’da bedenleri kusursuz korumaya yarayan mumyalama yöntemlerine; insan yapımı bir pigment olan ve *Mısır mavisini* adıyla bilinen stronsiyum, kalsiyum ve baryum bakır silikattan elde edilen boyadan, bir hava kompresörüne bağlı olarak çalışan *Airbrush*’ın icadına teknolojik gelişmeler hep vardır ve sanatı beslemektedir. Sanat tarihine bakıldığında tekniğin ve teknolojinin önemli değişkenler olarak sanatçıları ve eserlerini etkilediği aşikârdır.

Latince *techne* sözcüğünden gelen teknik, *“Aristoteles’e göre, bir şeyi en iyi nasıl yapacağını bilme”* ile ilgilidir; *“... eyleme değil de yaratmaya yönelik bir iyelik”* tir (Törer, 2019: 153). Antik Yunan’da güzel sanatların yanı sıra zanaatları da betimlemek için kullanılan bir kelimedir. *“Aristoteles, techneyi, doğru kurallar eşliğinde üretim yapmak üzere gereken donanım, gerçek bir akıl yürütme yoluyla bir şey üreten eğilim olarak tanımlamaktadır ve bu tanım, techne’nin bütün sanat dallarını içerdiğini ya da beceri gerektiren her türlü etkinliği kapsadığını göstermektedir”* (Durhan, 2020: 1981). *“Teknoloji ise bilimsel bilgiye dayalı olarak, makina ve cihazları imal etme bilgisidir”* (Günay, 2017: 163). İnsanın bedensel ve zihinsel yetilerinin kısıtlarını, *artifactler*, üretilmiş nesnelere yoluyla aşma çabasıdır. Teknoloji, insan yaşamını kolaylaştıran ve insanı diğer canlılardan ayıran kültürün de yapı taşlarından olan önemli bir araçtır. Ateşi tutmak için üretilmiş maşadan, yazılı komutlardan görseller üreten yapay zekâyâ kadar insanlığın eyleme sınırlarını genişleten her şey bir teknolojidir. İnsan edimi olan sanat da tarihin her döneminde ve pek tabii günümüzde teknoloji ile iç içedir.

Arapça *şan’at* sözcüğünden türetilen sanat, Türk Dil Kurumu sözlüğünde şöyle tanımlanmaktadır ([URL 1](#));

1. Bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık,
2. Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım,

3. Bir şey yapmada gösterilen ustalık,
4. Bir meslekte uyulması gereken kuralların tümü,
5. Zanaat.

Sanat tarihine bakıldığında, sanatın önce *zanaatla* eş anıldığı, zaman içinde *güzel* sanatlara, sonra *modern* sanata, ardından *çağdaş* sanata evrildiği görülmektedir (Sarı, 2018). Bugün gelinen nokta ise *dijital* sanat çağı olarak nitelenmektedir. 1970’lerde *bilgisayar sanatı* adı ile anılan dijital sanat, daha sonraları *multimedya sanatı* ve *siber sanat* adlarını almıştır. 1990’larla birlikte dijital teknolojileri kullanan sanat formlarına *dijital sanat* denmeye başlanmış; 2000’lerle ise kapsamına video, ses, film ve hibrid formları da almasından ötürü *yeni medya sanatı* olarak adlandırılmıştır. Günümüzdeki yaygın nitelime dikkate alındığında *yeni medya sanatı* ve *dijital sanatın* aynı sanat formunu/tarzını ifade edecek şekilde birbiri yerine kullanıldığı görülmektedir (Paul, 2016: 1).

Dijitalleşmenin sanatta da etkisini göstermesi, üretimde kullanılan tekniklerle araçlardan eser değerlemesine, sanat tüketicisinin beklentilerinden ve estetik beğenilerinden eserlerin sergilenme biçimlerine, sahiplik yapılarından telif haklarına dek pek çok unsuru da dönüştürmüştür. Pigmentler piksellere, piksellere proseslere evrilmiştir. Geçmişte kapalı kapılar ardında seçkin bir zümreye sergilenmek üzere biricikliğin cazibesıyla üretilen eserlerin yerini, bugün kitlelerin tüketimine açılan ve hatta kitlenin gözü önünde robot kollara, yapay zekâ destekli yazılımlara ürettirilen, sanal mekânlarda sergilenen eserler almıştır.

Sanatın yeni bir yorumlanma biçimi olarak karşımıza çıkan dijital sanatın doğuşuna, başta yeni medya araçları olmak üzere dijital teknolojilerin yaygınlaşması ve sanat eserlerinin bu teknolojiler vasıtasıyla üretilebilir hale gelmesi kadar teknolojinin düşünüş ve algılayışımız üzerinde yarattığı dönüşüm yol açmıştır. Bu alanda çalışan sanatçılar, dijital teknolojilerin sunduğu imkânlar sayesinde, kalıpları ve sınırları aşan yenilikçi eserler üretebilmekte; önceki sanat formlarıyla ifadesi kısıtlı kalan ya da hiç ele alınamayan konulara değinebilmektedirler. Anlatım zenginliğini ve gücünü büyük oranda teknoloji ve yapay zekâdan aldığı destek sayesinde değişen duygulanım ve deneyimleme çeşitliğine borçlu olan dijital sanat; bilgisayar teknolojileri dolayısıyla sanat eseri üretimi olarak ifade edilebilmektedir.

Dijital sanatın tarihine bakıldığında ilk örneklerin 20. yüzyıl başlarında ortaya çıktığı; Türkiye’den örneklerin ise 21. yüzyıl ile adından söz ettirir hale geldiği görülmektedir. Teknoloji ve yeni medya ile kol kola ilerleyen dijital sanatın, edebiyattan müziğe, resimden heykele hemen tüm sanat dallarında dönüşüm başlattığı fark edilmektedir. Teknoloji üreticisi olan ülkelerde bu dönüşüm daha hızlı seyrederken, teknoloji tüketicisi ülkelerde kısmen daha yavaş yol almakta ama tüm dünya, dijitalle adapte olmaktadır.

1990’lar itibarıyla dijital araçlar, benzeri görülmemiş bir hızla *dijital devrimden yeni medya devrine* geçmiştir. Pek çok dijital teknolojinin temeli sadece 80’lerin ortalarına uzansa da; bu teknolojiler yirminci yüzyılın son on yılında yaygın olarak bulunabilir hale gelmiştir. Yazılım ve donanım rafineleşerek erişilebilir fiyatlara inmiş; World Wide Web’in kullanıma girmesi, “küresel bağlantı”yı ivmelendiren bir katman olarak bu yeniliklere eklenmiştir (Paul, 2003).

Dijital sanatın estetik dilinin ana karakteristiği, farklı formları içermesidir; bu da yeni bir melez sanat akımının başlangıcını temsil ettiği anlamına gelmektedir. Dijital sanatın etkisiyle geleneksel sanat objeleri, dijital ortamlarda üretilebilir hale gelmiş, sanat dünyasında önemli bir dönüşüm başlamıştır (Atmaca, 2011: 296). Bu dönüşüm, dijital sanatın estetik dilindeki çeşitlilikle birlikte yeni keşiflere, deneysel yaklaşımlara ve sınırların genişlemesine olanak sağlamıştır.

Dijital sanat üretiminde bilgisayarlardan üç boyutlu yazıcılara, çizim tabletlerinden dijital kameralara pek çok teknolojik araç gereç kullanılabilir; bu da sanatçılara geleneksel sanat formlarını dijital dünyayla birleştirme veya tamamen dijital ortamda yeni ifade biçimleri ile yaratma imkânı vermektedir. Dijital sanatçılar, farklı araç kombinasyonları sayesinde birden fazla duyuya hitap edebilecek karmaşık ve etkileyici eserler oluşturabilmekte; sanatseverlere interaktif bir deneyim ortamında eserlerle etkileşime girme fırsatı sunabilmektedir. Böylece, yeni medya araçlarının önemli bir getirisi olarak *etkileşim*, sanat eserleri için de söz konusu hale gelmektedir. Dolayısıyla dijital sanattan söz edildiğinde yalnızca yazılım, kodlama ve/ya veri setleri akla gelmemeli; dijital medya enstalasyonları ve edimsel işler de düşünülmelidir. Dijital teknolojiler ile üretilen generatif sanat, interaktif sanat ve benzerleri de dijital sanat içinde konumlandırılmaktadır (Akın, 2015: 88). Dijital sanat, etkileşimli ve/ya ağ bağlantılı enstalasyonlar; tanımlanmış herhangi bir fiziksel tezahürü olmayan yazılım veya internet sanatı; sanal gerçeklik, artırılmış veya karma gerçeklik; akıllı telefonlar gibi mobil cihazlar aracılığıyla veya GPS sinyallerinden RFID

teknolojisine kadar uzanan konum tabanlı teknolojiler kullanılarak gerçekleştirilen yerel medya sanatı gibi farklı formlarda olabilmektedir (Paul, 2016: 2). Bu bağlamda dijital sanat, teknolojinin *araç* ya da *ortam* olarak kullanılması gözetilerek sınıflandırılmaktadır. Sınıflandırma kapsamındaki tüm ürünler, dijital sanat adıyla nitelense de; estetik ölçütler ile dışavurum teknikleri çerçevesinde yorumlanma ve alımlanma aşamasında ayrışma vardır (Paul, 2016: 1-2). Dijital sanat alanında eser üreten sanatçılar ise çoğunlukla iki uç arasında gezinen ve farklı düzeylerde eserler üreten insanlardır. Önceki sanat dönemlerinde olduğu gibi türler ve icracılar birbirlerinden keskin çizgilerle ayrılmamaktadır.

Çalışma kapsamında, dijital sanat icracısı iki ismin kurduğu ha:ar ele alınacak ve tanıtılmaya çalışılacaktır. ha:ar, Türkiye’den doğan ve dünya çapında adı anılan, gelecek vaat eden, dijital sanat tarihine kalıcı izler bırakacağı düşünülen bir sanat ortaklığıdır. ha:ar’ı tanımak, dijital sanatın seyrini keşfetmek açısından da ilgi çekicidir. ha:ar’a geçmeden önce dijital sanatın inceliklerini öğrenmekse dijital sanatın konvansiyonel sanattan ayrıştığı noktaları anlamakta ve ha:ar’ın işlerini kavramakta yardımcı olacaktır.

1. Dijital Sanat Hakkında

Dijital sanatı bir terim olarak ilk dillendiren, sanat üretmek için tasarlanmış bir bilgisayar programı olan AARON'un tasarımcısı, *Harold Cohen*'dir. En genel anlamıyla dijital sanat, dijital teknolojiler yardımıyla üretilen ve/ya sergilenen sanattır. Bu nedenle dijital sanatın detaylarına inmeden önce “teknoloji” kavramına biraz daha yakından bakmak gerekmektedir.

Teknolojinin bir kavram olarak ilk kez kullanılmasının tarihi Endüstri Devrimi’ne dek uzansa da; yaygınlaşması günümüzle birliktedir. Daimi ilerlemeyi, değişimi ve hızı birer ilke misali bünyesinde barındırması, teknolojinin ayırt edici önemli nitelikleridir (Artut, 2014: 21-22). Her teknoloji, bir öncekinin omuzları üzerinde yükselmekte; teknolojik gelişim olarak ifade edilen ileri yönlü hareket, daima birikimli bir sürece işaret etmektedir. Dolayısıyla teknolojik dönüşümleri tarihsel bütünlüğü içinde ele almak ve topluma etkilerine de bu bağlamda yaklaşmak gerekmektedir.

Artut (2014: 24)’un Brian Arthur (2009)’dan aktardığı üzere teknoloji, insanların amaçlarını gerçekleştirmesinde bir araçtır. Bazı teknolojilerin neye neden aracılık edeceklerine dair amaçları açıkken; bazıları için bu daha belirsiz ve değişken olabilmektedir. Söz gelimi, teknolojik bir yenilik olarak petrol ürünlerinin rafine edilmesinin neye hizmet edeceği daha netken; bilgisayarın icadının ne getireceği daha belirsizdir. Söz konusu ikili çerçeve nedeniyle, Neil Postman gibi isimler teknolojinin nötr olduğu; Marshall McLuhan gibi isimlerse aksine insanlığın varoluş tarzını değiştiren yanlı araçlar olduğu iddiasındadırlar.

Teknoloji kavramının kökeni antik Yunan’da sanat, zanaat gibi anlamlara gelen *techne* sözcüğüne ve evreni bir bütün olarak inşa eden, devam ettiren anlamındaki *logos* sözcüğüne dayanmaktadır. Teknolojiden söz edildiğinde aslında yaşamı teknik beceri ve estetikle kuran temel bir unsurdan söz edilmektedir. Heidegger, teknolojinin bir *keşif biçimi* olduğunu ve ortaya çıkardığı potansiyeli oluşturan her unsurun insana bağımlı yapısını vurgulayarak; insanın, bir araç olan teknolojiyi manipüle etme gücünün altını çizmektedir (Artut, 2014: 25-28). Söz konusu bağımlılık ve manipülasyona önemlidir; zira Han (2022: 38-39)’ın da altını çizdiği üzere yapay zekâ gibi teknolojiler *gerekçeler* sunmakta yetersizdir yalnızca *hesaplamalar* yaparlar. Bu da argümanların yerini algoritmaların almasına ve argümanların süreç içerisinde *geliştirilebilir* olma niteliğine dayalı birikim kültüründen, algoritmaların *optimizasyon* becerisine dayalı yığılma kültürüne geçişe yol açar. Söylem, yerini makine öğrenmesine terk eder. Dolayısıyla günümüzün teknik olanakları kapsamında sanatın da form değiştirdiği dile getirilebilir. Ekoller ve okullar bağlamında dünyayı yorumlama biçimi olarak bir söylem etrafında toplanma ve eser üretme edimi, yerini taklit yoluyla öğrenmeye ve farkların eritildiği bir düzene bırakır gibidir.

Bilgisayarla eş zamanlı olarak gündeme gelen dijital sanat, 20 yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkmıştır. Bilgisayarların küçülmesi, teknolojik olarak gelişmesi ve kişiselleştirilebilmesi sonucunda bilgisayar kullanımı evlere kadar girmiş ve pek çok sanatçı, eser üretiminde bilgisayar teknolojilerinden faydalanır hale gelmiştir (Tuğal, 2018: 105). Dijital devrim, her ne kadar 1990’larda egemenliğini ilan etmiş olsa da, bu alandaki denemelere aslında çok daha önce başlanmıştır. 1948’de Norbert Wiener tarafından formüle edilen sibernetik kuramı, bilgi felsefesi ve genel sistem teorisi ile 1969’da internetin ilk tezahürü olan ARPANET’in kullanıma açılması; sanatçılardan önce bilim insanlarının dijital üretimler yapmasını sağlamıştır. Bell Laboratuvarlarında Ben Laposky, John Whitney Sr. ve Max Mathews gibi isimler tarafından dijital sanatın ilk örnekleri ortaya konmuştur. 1970’lerde henüz bilgisayarlar toplumda yayılmamışken; Jack Burnham’ın “*Systems Esthetic*” (1968), “*Real Time Systems*” (1969) ve “*Beyond*

Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of Our Time” (1968) adlı makaleleri teknolojinin sanat bağlamında yaratacağı dönüşümün ayak seslerini haber vermiştir.

Dolayısıyla ilk dijital eserler, bilgisayar programlarını ve algoritmaları kullanmakta mahir olan matematikçiler ve mühendisler tarafından oluşturulmuştur. Bu dönemde bilgisayarların matematiksel işlemleri ve grafik yetenekleri kullanılarak görsel ve işitsel deneyimler yaratılmıştır. İlk dönem eserlere bakıldığında, genellikle laboratuvar ortamlarında üretilen ve sergilenen bir yapı görülmektedir. Zamanla üreticiler ve üretim mekânları kadar sergi alanları ve biçimleri de değişmiştir.

Teknoloji ve sanat, daima birbirleriyle etkileşim halinde olagelmıştır. Teknolojinin gelişmesi, sanatın da dönüşmesine ve yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Sanatçıların, bilgisayar teknolojisi yardımıyla eser üretmeye başlaması, sanatı *mimesis* özelliğinden uzaklaştırmış; daha deneysel ve algoritmik bir alana taşımıştır. Yeni teknoloji gerçeğin anlamını, içeriğini ve konumunu sarsmış; ön plana çıkan “sanallık” sanata da yansımıştır. Zaman ve mekân sınırlarını aşan dijital sergilerden, eser sahipliğinin anlamını değiştiren NFT gibi yeni üretim biçimlerine dek sanallık ve sanat birbirlerine son derece yakınsamıştır (Sağlamtimur, 2010: 215). Burnham, bu yakınsamayı kültürel ve sanatsal üretim açısından “*nesne yönelimli bir kültürden sistem yönelimli bir kültüre geçiş*” olarak tanımlamış ve dönüşümün şeylerden değil de işlerin yapılaşmış şekillerinden kaynaklanacağını yazmıştır (Aktaran Paul, 2016: 5).

Günümüzdeki yapay zekâ (ai) teknolojilerinin temeli de bu sistem kültürüdür. Tamamen yapay zekâ tarafından ya da yapay zekânın kısmi yardımıyla sanat eseri üretmek için her şeyden önce sistemi veriyle beslemek gerekmektedir. Sanatçı bir algoritma oluşturabilmek için önce bir dizi görüntü seçip onaylamakta; algoritma da kendisine verilen anahtar kelimeler doğrultusunda bu veri tabanından uygun görüntüleri çekip yeni bir yüzeyde biraya getirmektedir. *Generative Adversarial Networks* (GAN) adı verilen ve sanat üretiminde temel alınan bu algoritma, aslında mevcuttan çok da uzaklaşmadan göreceli bir “yeni”yi ortaya çıkarmaktadır zira temel mantığı taklide dayanmaktadır. *Artificial Intelligence Creative Adversarial Network* (AICAN) diye adlandırılan ve daha otonom hareket edebilen ve çok daha geniş çaplı bir veri tabanından beslenen bir diğer algoritma ise yüklenen veriler arasından tanınabilir stilleri analiz ederek sınıflandırmakta ancak kendisi eser üretirken bu stillere belli bir benzerlik oranının üzerinde yaklaşırsa üretim cezalandırılmaktadır. Dolayısıyla ilk sistemin işleyiş mantığına göre görece “özgün” ürünler ortaya çıkarma ihtimali artmaktadır. Yaratıcısı, Rutgers Üniversitesi Bilgisayar Bilimleri Profesörü, *Ahmed Elgammal* olan AICAN sanat dünyasını derinden sarsmıştır. Yeni medya sanatçıları arasında adı geçen *Tim Bengel*, *Devin Gharakhanian* gibi isimler AICAN yardımıyla; *Mario Klingemann* ve *Amir Zhussupov* ise GAN yardımıyla eser üretmektedir.

Algoritmalar yardımıyla yapılan dijital sanat, 21. yüzyılın hâkim eğilimi olarak anılmaya aday niteliktedir. Özellikle 2010’lardan itibaren gelişen ve yine algoritmalarından faydalanarak varlık gösteren *processing art* ya da Türkçe ifadesiyle *süreç sanatı* da döneme damgasını vurmaktadır. Sanatın üretim biçimleri kadar kullanılan malzemeler de teknolojik gelişimle yeni bir boyut kazanmaktadır. Nanoteknolojik boyalardan ışığa ya da sese duyarlı araçlara dek skala genişlemektedir (Tuğal, 2018: 257). Diğer taraftan teknoloji yardımıyla yeni dünyalar yaratan sanatçıların, sanatlarının merkezine bilgiyi koymaları takip edilen yeni bir toplumsal gerçeklik alanı da yaratmıştır. Bu alan, sanallıkla eş anılmaktadır ve “*yüzeyde derinlik etkilerinden ve yassılaştıran bir mekân algısından fiziksel ve kimyasal perspektiften, foton ve ışım teknolojilerinin yaratacağı yeni algılama biçimleri ile yeni görme biçimlerinin doğmasına kadar ki*” tüm süreçleri kapsamaktadır (Coşkun, 2014: 80).

Dijital sanatın temelini oluşturan teknoloji, günümüzde yaşamın ve sanatın her alanına girmiş durumdadır. Teknoloji, sanat üretimi için sadece bir araç değil, aynı zamanda bir ortam ve medya halini de almıştır. Dijital teknolojiler, devrim niteliği taşıyan yeni anlatım biçimleri yaratırken; melezlik, yapay organizmalar ve yapay zekâ gibi kavramlar da sanatçıların daha sık ilgilendiği konular haline gelmiştir. Teknolojinin, bilimin ve sanatın kesiştiği noktada çağdaş söylemler artmış ve sanatın araştırmacı boyutu öne çıkmıştır (Sağlamtimur, 2010: 214). Böylece yeni biçimler, katışık ve karışık tekniklerle üretilen yapıtlar çok daha sık görülür hale gelmiştir. Dijital sanat, pek çok alt kolda gelişim göstermiştir; dijital fotoğraf ve baskı tekniklerinden dijital heykellere, enstalasyonlardan animasyonlara, kinetik sanattan biyosanata, yazılım ve kodlama sanatından artırılmış gerçeklik (AR) sanal gerçeklik (VR) ya da karma gerçeklik (MR) sanatına bu kollar çeşitlenmektedir.

Dijital sanat, teknolojik araçlar ve yazılımların kullanımıyla ortaya çıkan bir dizi nitelik içermektedir. Bunlar arasında dijital ortamlarda üretilebilme, kolay çoğaltılabilme ve yayılabilme, interaktif ve çoklu ortam deneyimleri sunabilme, deneysellik unsurları içerme, sanatın demokratikleşmesine yardımcı olma, sınırları aşabilme ve yeni ifade olanakları sunabilme gibi nitelikler göze çarpmaktadır. Bu nitelikler arasında belki de en dikkat çekici olanı dijital sanat ürünlerinin, genellikle dijital depolama ortamında var olan bir bilgisayar dosyası olarak temsil edilmesidir. Sanat

eserinin fiziksel bir icrasının olmadığı durumlarda bile dijital bir dosya olarak varlığı pek çok değeri değiştirmiş ve pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Söz gelimi, son yıllarda koleksiyonların dijital ortama aktarılması ve/ya doğrudan bu ortamda üretilir hale gelmesi, sanal müze ve dijital küratörlük kavramlarının da ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Sanal müze, teknolojik gelişmelere paralel biçimde 20. yüzyılın son çeyreği ile birlikte hayatımıza girmiş bir kavramdır. Multimedya araçlarından, yazılımlarından ve internet tabanlı teknolojinin imkânlarından faydalanarak bilgisayar ortamında gerçek bir müze geziyormuş hissi uyandıran; koleksiyonlara sanal ortamdaki 3D modelleme ile oluşturulan birebir varyasyonları üzerinden erişim imkânı sunan bir yapıdır. Sanal müzeler eğitim, halkla ilişkiler, pazarlama ve marka yönetimi gibi alanlara katkı sunarken; müzelerin daha erişilebilir olmasını da sağlamakta, müzeleri hayata dâhil etmektedir (Dıvrak, 2020: 264-277). Sanal müzeciliğin yaygınlaşmasıyla beraber, fiziki koleksiyonlarda yer almayan, yalnızca dijitalde varlık gösteren eser üretimi de artmıştır; dijital sanatın kendisine alan bulması bu yöndeki üretimi de teşvik etmektedir.

Dijital küratörlük de yine dijital sanatın gelişimine paralel biçimde ortaya çıkan bir kavramdır. Dijital küratörlük, dijital ortamda sergilenen eserlerin seçilmesi, düzenlenmesi ve sergilenmesi ilgili faaliyetleri ifade etmektedir. Verilerin ve bilgilerin uzun vadede sürdürülebilirliğini sağlarken; güvenilir erişim, nitelik artışı, resmi ve yasal kayıt ve kanıt oluşturma, erişim ve paylaşım kolaylığı, özgünlük ve doğruluk kontrolü gibi birtakım faydalar da sunmaktadır (Öztemiz ve Özel, 2019: 1208-1209). Dijital küratörlük yeni bir bilgi ve beceri alanı olarak dijital sanatla birlikte gelişmektedir.

Dijital sanata bağlı gelişmelerin yanı sıra bir de tartışmalar vardır. Özellikle *kripto sanat* olarak da nitelenen NFT'ler ve AIART denilen *yapay zeka sanatı* üzerinden yürütülen bu tartışmalar, sanat eserinin değeri ile sanatçının kimliği konularında yoğunlaşmaktadır. Değerin, nesnenin/yapıtın *biricikliğiyle* ölçüldüğü bir sanat anlayışının yok oluşundan sanatçının tahtının sarsılıyor mu yoksa kuvvetleniyor mu olduğuna; telif ve mülkiyet hakları sorunlarından sanatın demokratikleşiyor mu yoksa yozlaşıyor mu olduğu sorularına konuşulan pek çok konu başlığı vardır.

Tartışmalara karşın, dijital sanatın varlığı ve görünürlüğü sanat festivallerinde, bienallerde ve diğer özel etkinliklerde de giderek artmaktadır. Dijital sanat eserleri ile sanatseverlere interaktif deneyimler, sanal gerçeklik ve/ya artırılmış gerçeklik uygulamalarıyla mekân algısını ve sınırları dönüştüren farklı tecrübeler sunulmaktadır. Ayrıca yeni medya platformları, dijital sanatın yayılmasına ve paylaşılmasına büyük katkı sağlamaktadır. Sanatçılar, eserlerini çevrimiçi olarak erişime açarak daha geniş bir kitleye ulaşabilmekte ve anında geri bildirim alabilmektedir. Dijital sanatın kullanım alanları da genişlemektedir. Reklam sektöründen oyun ve animasyon sektörüne, turizmden hizmet ya da sağlık sektörüne pek çok farklı endüstride dijital sanat uygulamaları ile karşılaşmaktadır. Dijital sanat, yaşamın her alanında kendine yer bulmaktadır.

2. ha:ar'a Dair

Dijital sanat alanında ulusal ve uluslararası düzeyde adından sıkça söz ettiren ve önemli başarılarla imza atan ikili *ha:ar*, heykeltıraş *Hande Şekerciler* ile yeni medya sanatçısı *Arda Yalkın*'dan oluşmaktadır. *ha:ar*'ın kuruluş amacı kendi web sitelerinde yer alan ifadelerle dayanarak klasik sanatın modern teknolojiyle kesiştirilmesidir. *ha:ar*, "*insanlığın yarattığı uygarlık, ürettiği teknoloji ve varoluş biçimi arasındaki çatışmayı*" araştıran eserler üretmektedir (URL 2).

İkili olarak eser üretmeye başlamadan önce de fikir alışverişinde, ortak mekânlarda ve işlerde yan yana gelen Hande ve Arda'nın, *ha:ar* olarak çalışmaya başlaması 2018 yılında New York'ta kabul edildikleri bir misafir sanatçı programı vasıtasıyla. Dolayısıyla *ha:ar*'ın kuruluş tarihi 2018 olarak işaretlenebilir.



Görsel 1: ha:ar profil fotoğrafı

ha:ar ilk sergisini de yine New York'ta 2018 yılında açmıştır. 2019'da bir dijital sanat fuarı olan *CADAF*'a katılan ikili; 2018-2022 yılları boyunca da *Contemporary İstanbul*'da bulunmuştur. Pek çok ulusal ve uluslararası serginin ardından ilk sanatçı kitaplarını JD Malat Gallery (Londra) ile yayınlayan *ha:ar*; *Benküre / Planet I* isimli sergilerine

ait bir iş olan görsel-ışitsel enstalasyon MindFlow ile Miami Sanat Haftası 2022 kapsamında *The Bass Museum*'da yer almıştır. ha:ar, Türkiye'nin yanı sıra Amerika, Avrupa ve Rusya'daki müze, sanat fuarı ve galerilerde de eserleriyle varlık göstermektedir.

Eserlerinde insanın, yarattığı teknolojiyle ve kendisiyle olan mücadelesini konu edinen ikili; üretirken gündeliğin deviniminden beslendiklerini, yalnızca estetik kaygılara dayanmayan ve politik bir söyleme varmaktan da kaçınmayan işler ürettiklerini ifade etmektedir. Uсталık kavramına değer veren ha:ar, klasik dönem sanat anlayışına da hayranlık duymaktadır. Bu hayranlık, üretim yaparken kullandıkları tekniklere ve teknolojilere hâkim olmak konusunda çok fazla çalışmalarına yol açmakta; her aşamayı kendi stüdyolarında ve atölyelerinde bizzat tamamladıkları bir atmosfer yaratmaktadır. Böyle bir hassasiyetle ortaya konulan efor, klasik yöntemlerin yanı sıra 3D modelleme, animasyon, vfx, motion capture ya da video gibi birçok farklı alanda uzmanlaşmalarını ve eserlerinin çeşitlenmesini sağlamıştır. Güncel sanatta moda olan, içerik olmaksızın yalnızca görseleğe ve teknolojinin estetiğine dayalı işlere duydukları mesafe de; ikilinin klasik dönem sanatçıların kompozisyonlarını ve incelikli işçiliklerini örnek almalarının bir diğer sebebidir ve onları çağdaş bir ikonografiye götürmektedir. Dolayısıyla ürettikleri eserler mutlaka klasik eserlere göz kırpar niteliktedir (URL 3).

ha:ar'ın sanat anlayışına ve eserlerine daha yakından bakmadan önce Hande Şekerciler ile Arda Yalkın'ın bireysel profillerini tanımak faydalı olacaktır.

2.1. Hande Şekerciler

1982 Bursa doğumlu olan Hande Şekerciler, heykeltıraş ve yeni medya sanatçısıdır. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Anabilim Dalı mezunudur. İlk eserlerinden bu yana, insan ve bedeni üzerindeki deformasyon, dönüşüm ve özsel olanın dışsal görünümü ilgi alanıdır. İnsanın kendisiyle ve dünyayla olan mücadelesini anlatmaya çalışmaktadır. Eserlerinde tel polimerlerden epoksi ve akriliğe pek çok farklı malzemeyi araştırmacı bir üslupla kullanmaktadır. Çalışmalarında Gustav Klimt ve Egon Schiele etkileri vardır. Heykellerinde, temsil ettiği öznelerin zihinlerinden geçen gizli ve çoğu zaman bastırılmış arzuları anlatmaktadır. Psikolojiye de meraklı olan Şekerciler, insanı hayal ile delilik arasında tutan nüansları yansıtmaktadır. *“Fanteziyle cinnet arasındaki ince sınır benim ilgilendiğim nokta. ... yaratmak istediğim alternatif gerçeklik duygusunu, yeteri kadar detaylandırmayla sağlayabileceğimden, buna olanak sağlayan malzemeleri kullanıyorum”* demektedir (URL 4).



**Görsel 2: Hande Şekerciler,
ecstasy sergisinden bir eser, 2021**

Heykeltıraş olmayı, heykel yapmayı *“alternatif bir gerçekliği var edebilme gücü”* olarak tanımlayan sanatçı, *“heykel hakkındaki bu düşüncem ve hissettiklerim zamanla derinleşti ama nerdeyse hiç değişmedi. Kafamdakileri formlar, boşluk ve doluluklarla oynayarak anlatabilmek beni her zaman heyecanlandırıyor. Sadece üzerine yeni katmanlar eklendi. Zira her geçen gün yeni teknoloji, malzeme ve yollar üretiliyor. Ben de yeni heyecanlara ve fikirlere kapılıyorum. Bu yüzden, asla onu yapmam, bunu kullanmam dememeye çalışırım. Biçim olarak, klasik heykel ile günümüz form ve fikirlerini buluşturarak yeni/taze bir dil keşfetmeye çalışıyorum.”* diyerek sanat anlayışını özetlemektedir (URL 5).

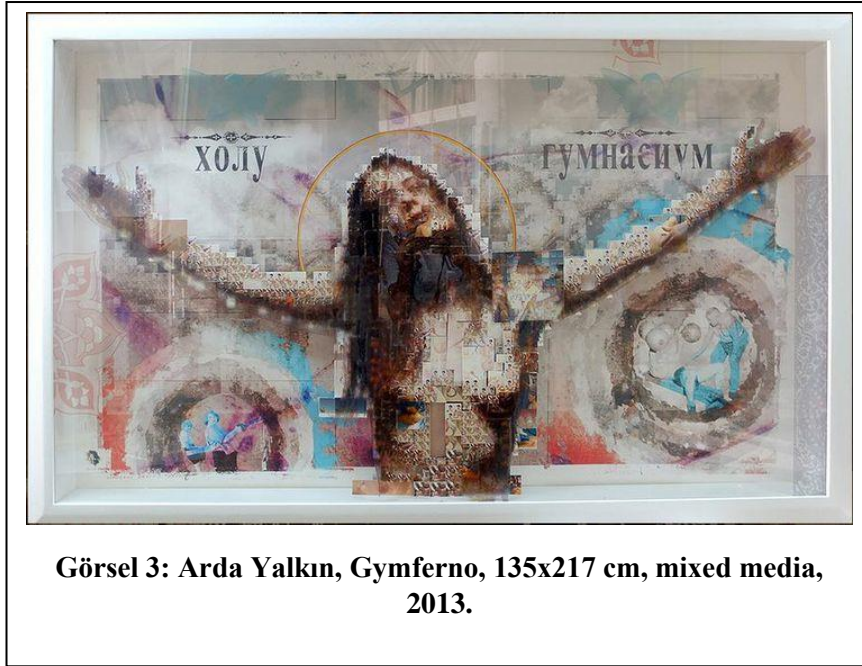
Hande Şekerciler, klasik heykeltıraşlığı modern teknolojilerle birleştiren bir isimdir. Dijital teknolojilere olan ilgisi ve yetenekleri, sanatını ileri teknoloji yazılımlar ve donanımlarla destekleyerek yeni ve deneysel üretim yöntemleri kullanmasına olanak tanımaktadır. Bu sayede, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan çağdaş bir anlatım dili yaratmaktadır. Bir röportajında *“teknoloji öyle bir noktaya geldi ki yeni bir dünya düzeninin geleceği belli. İnternet her şeyi değiştirdi. Eski sistemler dayanamayacak. Sosyal medya, sanatçıların dünyasını da çok*

etkiliyor. Sanatseverler, koleksiyonerler dünyanın neresinde olursa olsunlar sanatçılara doğrudan ulaşabiliyorlar. Bu da tabii iş yapış biçimlerini değiştiriyor” diyerek, çağını yakalayan bir sanatçı olmanın önemini vurgulamaktadır (URL 5).

2.2. Arda Yalkın

1974 Ankara doğumlu olan Arda Yalkın, yeni medya, 3D ve CGI (computer-generated imagery) sanatçısıdır. Lise eğitimi elektronik üzerinedir; üniversitede turizm ve arkeoloji gibi bölümleri denemiş ancak müziğe olan tutkusu nedeniyle mezuniyet aşamasına gelmemiştir. 1999 yılında İstanbul'a yerleşen Yalkın, burada ses teknolojisi üzerine çalışmış ve video-animasyon-vfx gibi alanlara ilgisini keşfetmiştir. 2004 yılında uluslararası festivaller ve müzisyenler için video performansları çekmeye başlamış, pek çok isim ve organizasyonla çalışmıştır. Video-art alanında ilk kişisel sergisini 2012 yılında, 38 yaşında, açan Yalkın; sanat çevrelerinden aldığı olumlu tepkiler sonrası sergide yer alan eserleri ile New York'ta, İspanya'da, Fransa'da fuarlara katılmıştır. 2017 yılında New York'ta katıldığı bir fuarda sanatçılar için ikamet olanağı sunan *Residency Unlimited* ile bağlantı kurmuş ve New York'ta çalışmak için davet almıştır. Yalkın, söz konusu bu davete, o dönemde henüz ha:ar olmadıkları ancak 2005'ten beri tanıdığı, pek çok projede yan yana çalıştıkları Hande Şekerciler ile katılmaya karar vermiş; böylece ikilinin adlarının baş harflerinden oluşan ha:ar ortaya çıkmıştır. New York'ta kaldıkları 4 ay, aslında ha:ar'ın yeni bir oluşum olarak kendini keşfetme ve persona edinme sürecidir. ha:ar, Şekerciler'in yaptığı bir life-size heykel ile ilk işini New York'ta ortaya koymuş; aldığı olumlu tepkilerle Türkiye'de *Contemporary İstanbul* gibi önemli platformlara hızlı bir giriş yapmıştır.

Hande Şekerciler'le ha:ar'ı kuran Yalkın, 2018'den itibaren yeni medya alanına ağırlık vermiştir. Yalkın, sanatçı olarak eser üretimlerinin yanı sıra bu alanda küratör, konuşmacı, uzman gibi sıfatlarla da varlık göstermektedir. 2020 yılında Şekerciler ile birlikte kurdukları, hâlihazırda OdeaBank'ın ana destekçisi olduğu, Pıksel Eğitim Akademisi'nde dijital alanda üretim yapan ve/ya yapmak isteyen genç sanatçılara destek vermektedir.



Görsel 3: Arda Yalkın, Gymferno, 135x217 cm, mixed media, 2013.

Arda Yalkın, teknoloji ile sanatı bir araya getiren çalışmalarıyla tanınmaktadır. Yaratıcı ve deneysel yaklaşımıyla video, animasyon, görsel efektler gibi alanlarda özgün projelere imza atmaktadır. Sanatını besleyen çıkış noktasının aslında hayatın bizzat kendisi olduğuna vurgu yaparak; *“İktidar-insan çatışması, tüketim toplumu, asimilasyon, savaş, siyaset, din ve çözülme gibi sevimsiz konuları işlerimde işliyorum. MTV çocuğu olarak büyümemiş olsam da iktidara, yöntemlere ve zekâya çok önem veririm”* demektedir. Yöntemini tersine mühendislik olarak tanımlayarak, insanları kışkırtmayı sevdiğinden ve sanatında özellikle güç elitlerini rahatsız edecek yöntemlere yer verdiğinden bahsetmektedir (URL 6).

2.3. ha:ar ve Dijital Sanat

Dijital sanat literatürüne adını başarıyla yazdıran, ulusal ve uluslararası sanat çevrelerinde eserleri beğeniyle karşılanan ha:ar, hiç bitmeyen bir merakla üreten bir oluşum. ha:ar'la ilgili bilgiler için hem medyada yer alan geçmiş röportajlardan derlenen verilere, hem de bu çalışma kapsamında 24.05.2023 tarihinde teams programı üzerinden yapılan online röportajda elde edilen verilere başvurulmuştur.

ha:ar'ı tanımaya kuruluş amacından başlanacak olursa; böyle bir birlikteliğin aslında çağın gereklerinin bir sonucu olduğu söylenebilir. ha:ar, *“üzerine söz söylemek istediklerimizi daha yaratıcı yöntemlerle ve mediumlarla ifade edebilmek”* olarak ifade ettiği kuruluş amacını anlatırken, *“spesifik bir medium üzerine yoğunlaşp o mediumu sadece tek ifade aracı olarak kullanmak, bir sürü imkan varken tek bir aracın sınırlarına hapsolmek eksiklik hissi uyandırıyor”* diye de eklemektedir (ha:ar röportajı, 2023). Dolayısıyla her ne kadar yeni medya sanatçısı ya da dijital sanatçı olarak adlandırılırsalar da aslında ikilinin kendilerini tek bir araçla ve alanla kısıtlamadığı; sanatı çok daha

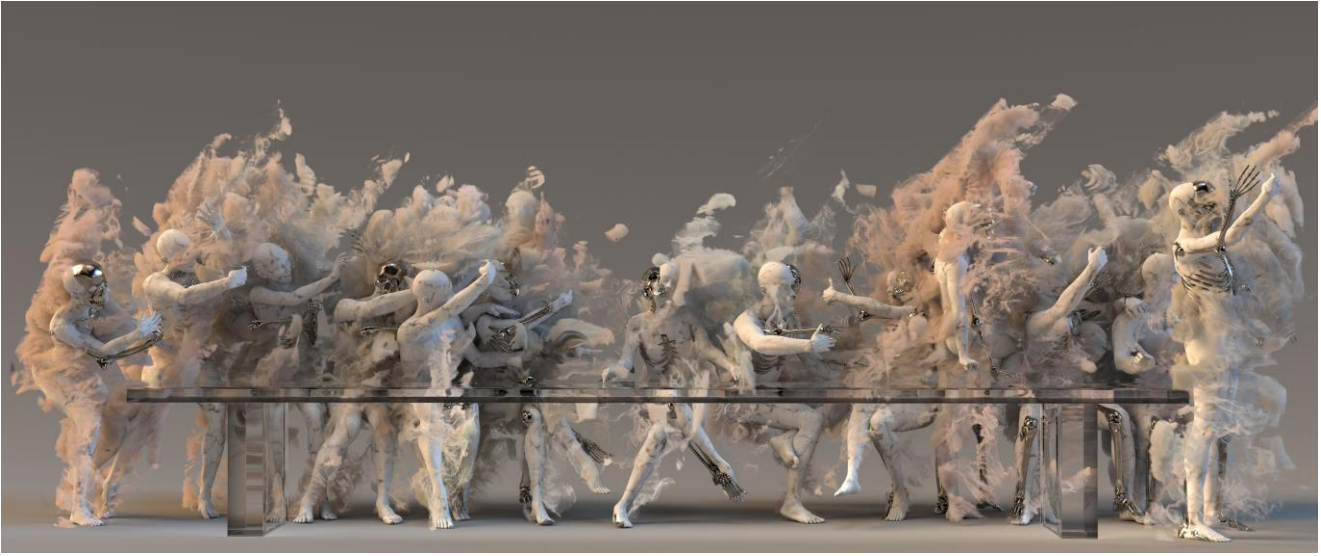
bütüncül bir bakış açısı ile ele aldığı açıktır. Yine de dijitalleşmenin önemini farkında olarak, teknolojinin imkânlarından en üst düzeyde faydalanabilmek için içsel bir eğilim sergiledikleri de yapılan röportajda ortaya konmuştur. Bu eğilimlerini kamu yararına kullandıkları bir de eğitim programları mevcuttur. Piksel Eğitim Akademisi adı altında yürüttükleri bu program kapsamında daha çok konvansiyonel sanatla ilgilenen sanatçılar teknoloji ile tanıştırmakta ve eser üretiminde teknolojiden nasıl faydalanabilecekleri konusunda bilinçlendirilmektedirler. ha:ar, günümüz dünyasının sorunlarını, arzularını ya da özlemlerini yalnızca konvansiyonel yöntemlerle ifade edebilmenin mümkün olmadığını düşünmekte ve eğitim programıyla da yeni yollar konusunda öncü bir rol üstlenmektedir. Dijital dünya hakkında sanatçıların en azından fikir sahibi olabilecek kadar bilgi sahibi olmasını önemseyen ikili; dijital sanatı, yalnızca yeni estetik imkânlar yaratan değil topluma, olgulara ve olaylara dair yeni bakış açıları da oluşturmaya imkân tanıyan bir alan olarak kavramaktadır. Estetiğin önemini göz ardı etmeksizin teknolojiden faydalanmanın farklı biçimlerini aramaktadır.

ha:ar'a, özellikle de kendisi sanat eğitiminden geçmiş bir isim olan Hande Şekerciler'e göre sanat yapmak için sanat eğitime sahip olmak bir ön koşul değildir; zira sanatçı *"sonradan olunabilecek bir şey değildir ve yaratıcı düşünceye sahip kişi"* demektir. *"Bu kişi bir fikri anlatmak için herhangi bir şeyi ve/ya birden fazla şeyi kullanabilir"* (ha:ar röportajı, 2023). Dolayısıyla bugün sanattan ya da sanatçıdan bahsedildiğinde akla yalnızca yağlıboya, heykel gibi spesifik alanlarda çalışan ve/ya yalnızca yeni medya gibi belli bir aracı kullanan kişi gelmemelidir; dijital sanatla eş anılan dönem, çok daha multidisipliner bir yapı arz etmektedir. Böyle bir yapıya karşın ha:ar, dijital sanata dair yanlış ve yaygın bir algı olduğu düşüncesindedir; *"sanat yaparken teknoloji kullanan insanlarda yanlış bir yaklaşım var, herkes bir şeyleri yıkmaktan, parçalamaktan, konvansiyonel sanatı alaşağı etmekten, bir devri kapatmaktan vs bahsediyor. Özellikle o dönüşüm çok kısa sürede gerçekleştiği için NFT'lerde bu çok belirgindi, 'NFT geldi konvansiyonel sanat bitti' dendi. Hâlbuki bu öyle bir şey değil. Biz de NFT yaptık ve İsviçre'de, İtalya'da ulusal televizyonlara dek çıktı, hiç aklımıza hayalimize gelmeyecek insanlar satın aldı. Ama biz bununla ilgili ilk röportajımızdan itibaren hep şunu dedik; bu böyle bir şey değil, konvansiyonel sanat, müzeler, galeriler... Bunlar öyle kolay yıkılabilecek yapılar değil, tarihin ilk dönemlerinden beri varlar ve devam edecekler. O gün NFT sanatçısıyız diye çıkan pek çok insan, o furya dinince şimdi geleneksel kurumlara girmeye çabalıyor. Kısaca NFT de yapsanız bir arka planı olmalı"* (ha:ar röportajı, 2023).

ha:ar'a göre bugün sanat ortamlarında "demokratikleşme" kisvesi altında sıkça söz edilen herkesin sanat yapabilir hale gelmesi durumu, aslında bir tür *kitschleşme*dir. Dijitalin imkânları dolayısıyla bir şeyler üretebilen pek çok insan, çok önemli bir soruyu gözden kaçırmaktadır; *"Dijital sanat, 'neden sanat yapıyoruz?' sorusu es geçilerek sadece bilgisayarda, ekranda görüntü oluşturabiliyoruz diye yapılabilecek bir şey değil. Geçmişteki estetiği, düşünceyi, el emeğini, işçiliği, ustalığı, oradaki bakış açısını bugüne taşıyacak bir köprüye ihtiyaç var, biz buna çok inanıyoruz. Orayı reddederek bir şey yapılabileceğini düşünmüyoruz. Biz bütün söylemimizi de bunun üstüne kurduk"* (ha:ar röportajı, 2023) diyen ha:ar, gelenekten geleceğe yol almanın önemine dikkat çekmektedir. Böyle bir söylem, dijital sanatla uğraşan pek çok isim arasından sıyrılıp farklılaşmalarını da sağlamaktadır; zira teknolojinin bu kadar kutsandığı bir çağda, eleştirel mesafeyi yitirmeden nimetlerinden faydalanabilmek için yapılan üretim, süreç ve araçlar üzerine ciddi ciddi düşünmüş olmak gerekmektedir.

ha:ar, teknolojiyle ilişkilerini şöyle ifade etmektedir: *"Evet, bilgisayarlarımız var çok iyi kullanıyoruz ama bizim bir de dökümhanemiz var. Biz orada oturup bronz döküyoruz, kalıplar çıkarıyoruz. Bu tür şeyler de yapıyoruz ve o alanı çok seviyoruz. O geçişten gelen şeyi... o bakış açısını nasıl sürdürebiliriz buna kafa yoruyoruz"* (ha:ar röportajı, 2023). ha:ar için sanat tarihi, yalnızca bir teknolojik ilerleme tarihi değildir; sanatın toplumla, gelenekle ve geçmişle olan ilişkisinin farkında olan ikili, *"aslında kültür sanat kendiliğinden var olmuyor. O NFT'cilerin ya da bugün genel olarak dijital sanatçıların anlamadığı şey bu. Sanat dediğimiz şey önceki neslin yaptıkları üzerine ekleniyor. Yeni gelen kendinden öncekileri reddetse bile, onun temel taşlarını alıp ondan yeni bir şey yapıyor. Tual de yok boya da yok falan diye reddetmiyor, öyle bir şey değil. Onu dese bile oradaki birtakım değerleri kullanıyor"* (ha:ar röportajı, 2023) diyerek, sanatın birikimli yapısına dikkat çekmektedir. Hande Şekerciler ha:ar olarak konumlandıkları yeri anlatırken; *"Biz de işin o tarafındayız. Evet biz yeni medyayı kullanıyoruz, heykel yaparken ben ZBrush kullanıyorum ya da İpad'de yapıyorum, 3D printer kullanıyorum ya da robot kol kullanıyorum. Tamam, ama ben gelenek olarak heykelin özünden besleniyorum. Ya da ha:ar bu işleri yaparken o klasik resimlerden o klasik heykellerden ilham alarak, onlara öykünerek yapıyor, oradaki birtakım temel kuralları kullanarak yapıyor"* demektir (ha:ar röportajı, 2023). Dolayısıyla tüm diğer sanat formları gibi dijital sanat yaparken de; temel değerlerden, estetik bilgisinden, sanatın bugünkü halini alana dek geçirdiği dönüşümden ve bunlar gibi pek çok içerikten yoksun olarak, ortaya bir "eser" koymak mümkün değildir. Her güzel resim yapanı ressam olarak adlandırmak ne kadar yanlışsa; her dijital görüntü oluşturabileni de dijital sanatçı olarak adlandırmak o kadar yanlıştır.

Kavramları kullanırken dikkat gösterme gereğine Hande Şekerciler de farklı bir açıdan işaret etmekte ve şöyle demektedir: “Kavramları kullanım biçimimizde genel olarak bir karmaşa var. Teknoloji deyince aklımıza yapay zekâ, robotlar, bilgisayarlar geliyor. Evet, bunlar teknoloji ama teknoloji sadece bu demek değil. Vakti zamanında yumurta akıyla pigmenti karıştırarak boya yapmak o gün için bir teknolojiydi. Sonra o boyayı tüpe koymak ve kimyasallardan üretmek de bir teknolojiydi. Teknoloji sanatta yeni kullanılan bir şey değil. ... Dolayısıyla sanat ve teknoloji bugüne ait bir şey de değil. Sanat ve teknoloji, hayatın birlikteliği gibi... Nasıl ki hayatımızdan artık Iphone’u, bilgisayarları, elektriği çıkaramazsınız ki bunlar teknolojidir; sanattan da çıkaramazsınız. Nasıl ki hiç birimiz bir şirkette teknolojinin neden kullanıldığını sorgulamıyoruz, sanatta kullanımını da sorgulamamalıyız. İşin doğası bu.” (ha:ar röportajı, 2023).



Görsel 4: ha:ar, Impossible Sculptures no.1, 2018.

ha:ar, teknolojinin günümüzde geldiği noktayla beraber artık ortak bir dilin oluşmaya başladığından ve bunun da pek çok disiplini birbirine yaklaştırdığından söz ederek; “Tıpta da mimaride de uçak mühendisliğinde de bilgisayarlar kullanılıyor. Bilgisayarlar aynı dili kullanıyorlar. Dolayısıyla sanatçıların bütün bu bilgilere erişim ve iletişim kolaylığı var. Sanat ve mühendislik arasında mesela bir iletişim dili var” diyerek “bilgisayarın 1-0 kod dili”ne dikkat çekmektedir (ha:ar röportajı, 2023). 1-0 dili yaygın olarak eleştirilen, gri alanları yok ettiği, düşünceyi tekdüzeleştirdiği ve yaratıcılığı öldürdüğü söylenen bir dilken; ha:ar’ın konuya bu açıdan yaklaşması enteresandır. Böyle bir bakış açısı, üretmek, yaratmak isteyen insan için her şeyin verimli bir malzeme olabileceğine işaret ederken; geçmişin mirasını iyi bilmenin ve bağlantı noktalarını yitirmemenin de önemini vurgulamaktadır. Zira bu sayede, ha:ar, tam da duruş noktalarına uygun biçimde teknolojiyi kendi amaçlarına hizmet edecek bir araç olarak kullanmayı başarmış; trendlere ya da kolaycılığa kapılmadan kendi özgün yaratım dilini kurabilmiştir.

ha:ar’ın teknolojiyle ilişkisine bakıldığında, özgürleştirici ve dengeli bir bağ içinde keşfedilmeyi bekleyen fırsatlara duyulan heyecan görülmektedir. ha:ar, özellikle biyo-teknolojik gelişmelerin sanat üzerinde tahmin edilenden de büyük etkiler yaratacağı görüşündedir: “Biz biyoteknoloji dediğimiz şeyi önemsiyoruz. Biyoteknolojinin sanatla ilgili kısmını... Düşünürseniz, dünyayı algımlarken iletişim kurmamızı sağlayan duyu organları aslında sınırlı. Mesela insan olarak gece göremiyorsun ya da belli frekansları duyamıyorsun. Biz buna müdahale etmeye başladığımız zaman artık bizim dünyayla iletişim biçimimiz değişecek. Mesela şu an yalnızca istediğimiz zaman enformasyon alıyoruz, telefona baktığımız zaman bilgi var bakmadığımız zaman yok. Ama gözünüze taktığınız bir şeyle 7/24 enformasyon aldığımızı düşünün... O zaman dünyaya bakışınız değişecek ki mesela Apple gözlük çıkartıyor, bütün dünyayı değiştirecek çok büyük bir icat. NFT gibi dijital varlıklar aslında şu an hayatımızın fiziki alanına girmiş değil, sadece ekrandan bakabiliyoruz. Ama mesela bu gözlüklerle, implantlarla NFT’ler gerçekten bir değer olacak. Siz benim evime geldiğinizde, eğer Apple gözlüğünüz varsa, benim evimde köşede duran heykeli görebileceksiniz. O orada olacak. İşte o zaman gerçek ve sanal karışmaya başlayacak” (ha:ar röportajı, 2023). Böyle bir gelişme, enformasyonun kesintisiz akışı ve duyu sınırlarını aşan düzeyde bir algı; insanlığın kaçınılmaz olarak başka bir yere

evrilmesini sağlayacaktır. Byung Chul Han (2022), bu evrime *enfokrası* adını vermekte ve daha eleştirel bir söylem üretmektedir. Enformasyonun bu denli kesintisiz ve yoğun akışında, iletişimin bir tür gözetime dönüşeceği yönünde çekinceleri vardır ki haklıdır da... Ancak sanat açısından bakıldığında, sürecin farklı deneyimlenebileceği de kuvvetli bir ihtimal olarak ortadadır. ha:ar, bu ihtimale şöyle yaklaşmaktadır; “*Biz şu an algıladığımız kadar anlayabiliyoruz, algıladığımız kadar veri toplayıp onu işleyip bir şey yapabiliyoruz. Yapay zekâyı insanlar şu an dünyada var olan bir şeyin kopyasını üretmek için kullanıyorlar. Kitsch yani, şu anda bütün yapay zekâ işlerinin %99.9’u kitsch üstüne kurulu. Dünyadaki binlerce fotoğrafın resmin taranmış hali var bunlardan yapay zekâyı kullanarak bir şeyler üretiyor gibi gözüküyorsunuz ama aslında var olan bir şeyin kitschini üretiyorsunuz. Oysa bize göre yapay zekânın bambaşka bir fonksiyonu var. Bizim zaten belli bir matematiksel düşünme kapasitemiz var; biz, yapay zekâyı bu kapasiteyi artırmak için kullanmaya başlayacağız. Aslında kullanıyoruz ama şu an dışardan, daha içselleştireceğiz. O zaman bambaşka bir şey olmaya başlayacak. Var olan bir şeyi üretmek için kullanmak yerine benim düşünemediğim şeyleri, kapasitemin anlamaya yetmediği şeyleri anlamak için kullanmaya başlayacağım. O zaman bambaşka bir şey olacak, sanat kavramı değişecek.*” (ha:ar röportajı, 2023).

Marshall McLuhan’ın (1964: 38) “*Ciddi sanatçılar algılama ve duyumsamanın nasıl değiştiğini kavrayan uzmanlardır*” sözüne istinaden ha:ar’ın da teknoloji-sanat ilişkisine dair bir uzmanlık geliştirmiş olduğu söylenebilir. Burada tanımların ve kavramların müsrif kullanımı nedeniyle öyle adlandırılırsalar da; üretim yapan ancak algoritmaların çizdiği çerçeveyi aşamayanların aslında “sanatçı” olmadığı gerçeği anımsanırsa, ha:ar’ın öngörüsü daha da yerine oturacaktır. Dolayısıyla çalışmanın giriş bölümünde bahsedildiği üzere, tıpkı bundan önceki tarihsel kırılma noktalarında *sanat nedir?* sorusuna atfedilen anlamın dönüşmesi gibi; yapay zekânın ve diğer teknolojilerin etkin kullanımıyla mevcut anlam da değişecektir. Bugün kimi çevrelerce sanatın demokratikleşmesi olarak kutsanan şeyin sanatın yozlaşması olup olmadığı ya da ne olduğu da böylece açığa çıkacaktır. ha:ar, konuyla ilgili bir tartışmaya dair anekdotu şöyle aktarmaktadır; “*Pikseldede koyu bir tartışma oldu. Ebru Yetişkin sol görüşlü insanlar olarak bizim aslında savunduğumuz şey sanat herkes içindir, sanat bir zümreye özgü olmamalıdır, sanat elit bir şey olmamalıdır gibi düşüncelerdi ama dedi, şimdi yapay zekâ gelip de herkes sanat üretmeye başladığı zaman şey oldum, acaba istediğim bu muydu gerçekten? Şimdi herkes yapabiliyor işte, buyur. Burada işte sanat ne sorusu daha da tartışmalı hale geliyor.*” (ha:ar röportajı, 2023).

Tartışmalı hale gelen yalnızca sanatın tanımı değildir; uygulama biçimleri ve hatta üretim süreçleri de hızla dönüşmektedir. Yalkın, bu dönüşümü şöyle ifade etmektedir; “*Ben kendi kişisel sergimde bir resmi photoshopla yapabilmek için günlerce haftalarca uğraşıyordum. Şimdi mesela dün fire yeni bir versiyon çıkardı, insanlar artık sadece yazarak yapacaklar. Biz kullandığımız yazılımları öğrenmek için aylar yıllar harcarken yeni gelen nesil çok değil, 3-4 sene sonra benim yaptığım şeyleri sadece yazarak yapabilecek. Anlattığını yapmaya başlıyor yazılımlar ve bu bambaşka bir şey yani, bunun dünyayı değiştirebileceğini görebiliyorum ama ne yönde değiştirir bilmiyorum.*” (ha:ar röportajı, 2023). Yalkın’ın bu görüşlerine karşın Şekerciler, bir itiraz getirmekte ve şöyle demektedir; “*evet ama yeni yeni gelen nesilde çok büyük bir eksiklik var, okumuyorlar. Dolayısıyla kendilerini ifade etmekte zorlanıyorlar, sözcük dağarcıkları kısıtlı. Kendi aralarında yetiyor, zaten kendi 200 kelimeyle iletişim kuruyorsa karşısındaki de öyle. Bizim çocukluğumuzla, bizim ne kadar çok okuduğumuzla kıyasladığında... Düşünüyorum da, yapmak istediğini nasıl tarif edecek acaba?*” (ha:ar röportajı, 2023). Bu soru önemlidir zira bugün yaygın algı, yapay zekâ sayesinde insana ihtiyaç kalmayacağı yönündedir. Belki temel düzeydeki işler/yapılar için bu sav geçerli olabilir ancak sanat gibi yaratıcı üretimin pek çok başka sosyo-kültürel, psikolojik ve iktisadi unsurla birleştiği, işin içine duyguların da girdiği bir alanda tarihe iz bırakan eserler verebilmek için yine insanı nitelikler ve performans gerekmektedir. Zira tasvir ve tarif işinin de yapay zekâyı bırakıldığı düşünülse bile, henüz makine öğrenmesi denilen şey insan aklıyla eş düzey seviyede değildir; o seviyeye gelse bile bu kez de *yaratıcılık denilen şey makinelerde var olabilir mi?* sorusu belirlemektedir. Seri üretim ile yaratıcı üretim arasındaki önemli ayrıma Yalkın şöyle dikkat çekmektedir; “*Mesela sanatçıyı tanıdığım arkadaşlarım var. Bu çocukların içerisinde yapay zekâyı uğraşanlar var, konvansiyonel sanatla uğraşanlar var. Yapay zekâyı uğraşan insanlara baktığım zaman şunu görüyorum; her gün bir şey üretiyorlar. Her gün böyle bir şey... Düşünüyorum şimdi, doğru bir şey mi bu diye, bizce değil. Mesela biz kasımda bir sergi yaptık, duruyoruz, düşünmüyoruz. Onlar sürekli üretirken düşünmeye vakit harcamıyorlar. Böyle enteresan bir şey*” (ha:ar röportajı, 2023). Çok üretmekle nitelikli üretmek arasındaki farkın hala çarpışan dualiteler olduğu; “değer”, “eser”, “söylem”, “ideoloji” gibi kavramların hala önemli olduğu aşikârdır.

Teknoloji pek çok aşamayı kolaylaştırıyor, uzmanlık bilgisine olan ihtiyacı ortadan kaldırıyor, süreçleri hızlandırıp herkesin dâhil olabileceği şekilde şeffaflaştırıyor, fırsat eşitliği sağlıyor ya da sanatı halkın erişimine açıyor gibi görünse de; suyun dibi bulanıktır, hiçbir şey anlatıldığı kadar berrak ve kusursuz değildir. Bu yüzden sanat ve teknoloji ilişkisi tartışılırken gözden kaçırılmaması gereken belki de en önemli nokta hala *sanatın sınıfsallığıdır*.

Sanat yapmak, devasa bir potansiyel olarak teknoloji ve teknoloji dolayısıyla gelişen iletişim imkânlarıyla herkese açılmış bir alan gibi gözükse de; teknolojiyi yaratıcı ve doğru biçimde kullanabilecek bilgiye ve/ya bizzat o teknolojinin kendisine erişim kadar teknolojik okuryazarlık bağlamında geliştirilecek iletişim becerileri de hala belli sınıflara mahsustur. Bu yapı kırılmaz mı noktasında ise teknolojiyle nasıl ilişkilendiğimiz sorusu önem kazanmakta; ilişkinin niteliğine göre teknoloji bir fırsat ya da tehdit halini almaktadır.

ha:ar'a göre "düşünsel olarak bize uzmanlık sağlayacak şey yapay zekâ; fiziksel olarak uzmanlık sağlayacak şeyse biyoteknoloji. Ve bizim iletişim biçimimiz değişiyor. Baktığımız zaman bu üçü zaten sanat kavramını baştan aşağı değiştirecek. Diğer taraftan bu değişimin bir de sosyolojik tarafı var. Bugün müzeleri ve benzeri yapıları yönetenler hala geçmiş kuşağın insanları oysa bu koleksiyonlar, bu sanat eserleri, bu kurumların yönetimleri alfa kuşağı dediğimiz kuşağa geçtiği zaman olay değişecek. Çünkü onların dünyayı algulama biçimi de farklı. Beden dilleri bile farklı. Geçenlerde bir sosyal medya postunda şöyle bir şey gördüm; adam onlu yaşlardaki kızından el işaretleriyle telefon açmayı, fotoğraf çekmeyi ve benzeri şeyleri göstermesini istiyor. Hiçbiri bizim kuşakların alışlageldik hareketleri gibi değil, farklı. Alfalar teknolojin içine doğmuş kuşak. Dolayısıyla onların yapacağı işler, yöneteceği kurumlar, fonlar, sanat organizasyonları da bambaşka olacak. Mantık, bu açıdan da kaçınılmaz şekilde değişecek. Sanata dair hemen her şey, şu an bir dönüşüm, bir yeniden oluşum evresinde ama bu sanat öldü ya da ölecek de demek değil." (ha:ar ropörtajı, 2023).

SONUÇ

Yirminci yüzyılla beraber yaşamın pek çok alanında hissedilmeye başlanan dijitalleşme eğilimleri, yirmi birinci yüzyılda neredeyse hâkim yapı halini almış; yeni medyada ve teknolojide gözlenen gelişim, sanatın da dönüşmesini sağlamıştır. Sanatın içeriği kadar uygulanma biçimlerinin ve deneyimlenme tarzlarının da değiştiği görülmektedir. Yirmi birinci yüzyıl, dijital çağ olarak nitelenmekte ve sanat da büyük oranda dijital ortamlar ve araçlar vasıtasıyla üretilip tüketilmektedir.

Sanat ve teknoloji arasındaki ilişki yalnızca teknolojik araçların sanat üretiminde kullanımıyla sınırlı değildir. Sanatçılar ve teknoloji uzmanları arasındaki ortak çalışmalar, her iki alanı da dönüştürmektedir. Sanat, teknolojiyi sorgulamak, eleştirmek ve farklı bir perspektiften ele almak için platform sağlarken; teknoloji ise sanatçılara, yaratıcılıklarını ifade etmek, toplumsal, kültürel veya politik konuları ele almak için yeni yollar sunmaktadır. Sanat ve teknolojinin birlikteliği, inovasyonun ve dönüşümün ortaya çıkmasını sağlamakta; iki alan arasındaki etkileşim, insan deneyimini zenginleştirmekte, düşünce dünyasını genişletmekte, yeni ufuklar açmaktadır.

Çalışma kapsamında dijital sanatın genel nitelikleri ile gelişim seyrine bakılmış, dijitalleşmenin sanata etkisi tartışılmıştır. Dijital sanatın ulusal ve uluslararası arenada önemli bir temsilcisi olan ha:ar'ın sanat anlayışı ve dijitalleşmeye bakışı ele alınmıştır. Dijital sanatın geleceğinin ve itibarının ancak konvansiyonel sanatın mirası üzerine temellenirse kayda değer olacağı bulgulanmıştır.

KAYNAKÇA

- Akın, C. (2015) *Dijital Sanatlarda Etkileşimsellik: Türkiye'de Etkileşimsel Dijital Sanatların Konumu Üzerine Bir İnceleme*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Artut, S. (2014). *Teknoloji - İnsan Birlikteliği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atmaca, A. E. (2011). Modern Sanat Ve Bilgisayar Destekli Sanat Çalışmaları (Digital Art), *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(37): 293-302. <https://dergipark.org.tr/pub/esosder/issue/6151/82627>.
- Coşkun, R. (2014), Teknolojinin Olanakları ile Değişen Sanat Alanı, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6: 76-89. <https://doi.org/10.20488/austd.22705>.
- Crowley, D., Heyer, P. (2011). *İletişim Tarihi: Teknoloji, Kültür, Toplum*. (Çev. B. Ersöz). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Dıvrak, M. (2020). *Müzeçilikte İletişim ve Atmosfer*. İstanbul: İkinci Adam Yayınları.
- Durhan, G. (2020). Aristoteles'te Tekhne Olarak Sanatın Epistemik Değeri, *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(3), 1980-1989. <https://doi.org/10.33206/mjss.531741>.
- Görsel 1: ha:ar profil fotoğrafı, <http://www.sanataak.com/view/su-anda-yasadigimiz-delilik-konvansiyonel-sanat-piyasasinin-kitsch-bir-versiyonu-gibi/hande-sekerciler-arda-yalkin-haar>, Erişim Tarihi: 15.06.2023.
- Görsel 2: Hande Şekerciler, ecstasy sergisinden bir eser, 2021, <https://bantmag.com/3-soruda-hande-sekerciler-ve-ecstasy-sergisi/>, Erişim Tarihi: 15.06.2023.
- Görsel 3: Arda Yalkın, Gymferno, 135x217 cm, mixed media, 2013, <https://tr.pinterest.com/pin/567453621771247227/>, Erişim Tarihi: 15.06.2023.
- Görsel 4: ha:ar, Impossible Sculptures no.1, 2018, <https://www.mocda.org/post/impossible-sculptures>, Erişim Tarihi: 15.06.2023.
- Günay, D. (2017). Teknoloji Nedir? Felsefi Bir Yaklaşım, *PAUL*, 7(1): 163-166. DOI: 10.5961/jhes.2017.194.
- ha:ar röportajı, (2023). Nazende Yücel tarafından ha:ar'la yapılan röportaj. 24.05.2023. <https://baskentedutr.sharepoint.com/:v:/s/GT507TASARIMVESRDRLEBLRLK/EW8jzbzH3RBtBis4RKxWfudwB5rITpb0bH9Ah97eeh-eUAQ?e=ULSigm>.
- Han, B. C. (2022). *Enfokrasi, Dijitalleşme ve Demokrasinin Krizi*. (Çev. M. Özdemir). İstanbul: Ketebe Kitap.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media*, McGraw Hill: The MIT Press.
- Öztemiz, S. Özel, N. (2019). Dijital Küratörlük: Kavramsal Bir Değerlendirme. *DTCF Dergisi*, 59(2): 1208-1226. DOI: 10.33171/dtcfjournal.2019.59.2.22,
- Paul, C. (2003). *Digital Art*. Singapore: Thames & Hudson World Of Art Publishing.
- Paul, C. (2016), *A Companion to Digital Art*, UK: John Willey & Sons Publishing.
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital Sanat, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3): 213-237.
- Sarı, E. (2018). Sanat Olgusunun Tarihsel Süreçte Değişen Tanımı, İşlevi Ve Değeri Üzerine, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 32(45), 131-154. <https://dergipark.org.tr/pub/erusosbilder/issue/41602/453764>.
- Törer, O. (2019). Hayalet Orkide-Mantar ve Teknoloji-Sanat İlişkisi. *Journal of Arts*, 2(3), 151-168. DOI: <https://doi.org/10.31566/arts.2.011>.
- Tuğal, S. (2018), *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- URL 1: <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 15.05.2023.
- URL 2: <https://www.wearahaar.com/about>, Erişim Tarihi: 12.06.2023.
- URL 3: <https://www.oggusto.com/sanat/sanatici/sanatici-sohbetleri-hande-sekerciler-ve-arda-yalkin>, Erişim Tarihi: 12.06.2023.
- URL 4: <http://www.gaiagallery.com/hande-sekerciler-2/#:~:text=Hande%20C5%9Eekerciler%20E2%80%93%20Gaia&text=1982%20y%C4%B1%C4%B1nda%20do%C4%9Fdu..d aki%20at%C3%B6lyesinde%20C3%A7al%C4%B1C5%9Fmalar%C4%B1na%20devam%20etmektedir>, Erişim Tarihi: 09.06.2023.
- URL 5: <https://gq.com.tr/dergi-konulari/oyunbozanlar-hande-sekerciler>, Erişim Tarihi: 09.06.2023.
- URL 6: <https://www.ardayalkin.com/about>, Erişim Tarihi: 12.06.2023.

CYANOTYPE BASKI YÖNTEMİNİN CAM YÜZEY ÜZERİNE UYGULANMASI: “AYNA” PROJESİ ÖRNEĞİ*

The Application of Cyanotype Photographic Processes on Glass: The “Mirror” Project Case Study

Bengisu ÇAYGÜR¹, Burcu BÖCEKLER²

ÖZ

Fotoğraf tarihinde yüzey seçimi, fotoğrafın görsel etkisini ve anlatım gücünü artıran önemli bir faktör olmuştur. Fotoğraf sanatçıları; estetik ve teknik tercihlere bağlı olarak değişiklik gösteren çeşitli yüzeyleri eserlerinin ifade gücünü artırmak için araç olarak kullanmaktadır. Çalışmak üzere seçilen her yüzey, fotoğraf ile anlatılmak istenen hikâye ve izleyiciyle kurulacak iletişim açısından önemli bir enstrümandır. Fotoğrafik yüzey ile fotoğrafın anlamı birbirini desteklediğinde fotoğrafın ifade gücünü artırmaktadır. Cam yüzey seçimi, pürüzsüz ve yansıtıcı yüzeyi sayesinde ışıkla etkileşimde bulunarak fotoğraflara özgünlük kattığı gibi derinlik hissi de vermektedir. Uygulama sırasında yaşanan zorluklara ve değişkenlere rağmen elde edilen sonuç fotoğrafın anlamına hizmet ettiği sürece eseri büyütürken ifade gücünü artırmaktadır.

1842 yılında Sir John Frederick William Herschel tarafından keşfedilen Cyanotype, geleneksel gümüş içerikli baskılara alternatif bir fotoğraf tekniği olmuştur. Cyanotype, sanatçıya geniş bir uygulanabilir yüzey yelpazesi sağlayarak özgür bir ifade ortamı sunmaktadır. Manuel uygulama gerektirdiğinden sanatçının eser üretim sürecinin her aşamasında etkin bir rol almasına imkân tanır. Cyanotype; ulaşılabilirliği, uygulama kolaylığı, elde edilen baskı rengi ve uygulanabilir yüzey çeşitliliği ile günümüzde popülerliğini koruyan bir alternatif fotoğraf tekniğidir.

Cyanotype'ın uygulandığı yüzeyler arasında yer alan cam, renksiz ve dokusuz yapısı ile baskı renginde ve renk canlılığında kayba neden olmamaktadır. Bu özellik, diğer yüzey uygulamalarına kıyasla daha çarpıcı tonlarda fotoğraf baskıları elde edilmesini sağlar. Bu makalede, Cyanotype fotoğraf tekniği özelinde cam yüzey üzerindeki uygulaması ele alınmıştır. Uygulama sırasında karşılaşılan hatalar detaylı bir şekilde incelenmiş ve elde edilen nihai sonuç açıklanmıştır. Baskı tekniği ve yüzey seçimi ile eser ilişkisi, “Ayna” fotoğraf serisi ile örneklendirilerek açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Alternatif fotoğraf tekniği, cam, Cyanotype, fotoğraf, yüzey.

ABSTRACT

The selection of surface plays a vital role in enhancing the visual impact and expressiveness of photographs throughout the history of photography. Photographic artists use a variety of surfaces, chosen based on their aesthetic and technical preferences, as tools to amplify the expressive power of their works. Each selected surface is an important tool in conveying the story behind the photograph and in establishing a connection with the audience. When the photographic surface and the meaning of the photograph support each other, it increases the photograph's expressive power. Using glass can enhance this effect through its smooth and reflective properties, adding originality and creating a sense of depth. Despite the challenges and variables involved in the application process, the result should accurately convey the meaning of the photograph, enhancing the work and increasing its expressive power.

Cyanotype is an alternative photographic process discovered by Sir John Frederick William Herschel in 1842. It involves a manual application process that allows artists to play an active role at every stage of work production, offering a wide range of surfaces. Due to its accessibility, ease of use, and the ability to produce vibrant colors on various mediums, Cyanotype has become a popular alternative photographic process to traditional silver prints.

Glass surfaces are unique due to their colorless and textureless structure, allowing for photographic prints with more striking tones compared to other surface applications. In this article, we will discuss the application of the cyanotype photographic processes on glass surfaces, analyze the encountered problems, and explain the final result. The relationship between printing processes, surface choices, and the work is exemplified through the 'Mirror' photography series.

Keywords: Alternative photographic processes, glass, Cyanotype, photography, surface.

1. ORCID: 0000-0002-8304-9832
2. ORCID: 0000-0001-8799-2978

1. Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Sanat ve Tasarım Tezli Yüksek Lisans Programı, bengisucaygur@gmail.com
2. Doçent Doktor, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı, bocekler@yildiz.edu.tr

* Bu makale, Bengisu ÇAYGÜR/Yıldız Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Sanat ve Tasarım Tezli Yüksek Lisans Programı/“Cyanotype Baskı Tekniğinde Bir İfade Aracı Olarak Yüzey Seçimi” başlıklı yayınlanmamış yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

Photography can be defined as the process of capturing images through light on a photosensitized surface. Two fundamental components of photography are the surface and the preferred photosensitive material. Scientists working on producing photographs have experimented with various surfaces to achieve permanent images. In the early stages of image production, Thomas Wedgwood and Humphry Davy conducted significant experiments on surfaces. They exposed drawings on glass to sunlight using the contact printing method with white leather and paper coated with silver nitrate. However, they couldn't stabilize these images. In 1822, Joseph Nicéphore Niépce developed the Heliography processes, creating a light-sensitive surface by coating a lead and tin alloy plate with a mixture of lavender oil and Bitumen of Judea. Niépce's work was followed by Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Using a copper plate as the surface, Daguerre employed silver iodide in 1835 to render the copper plate light-sensitive. He achieved the exposure of the image with a camera obscura and succeeded in reducing the exposure time to minutes and obtaining a permanent image by fixing it in a sodium chloride bath. Daguerre named this process the Daguerriotype. In subsequent years, William Henry Fox Talbot discovered the Calotype processes, based on the positive-negative principle, using paper as a surface. This method further reduced exposure time and revolutionized the history of photography by allowing the production of infinitely positive photographs with the obtained negative. Talbot's work was followed by Wet Collodion Negative developed by Frederick Scott Archer in 1851. This method produced sharp images due to the glass surface used, and exposure times were shortened. Ongoing studies on surface diversity led to the emergence of new photographic printing processes in the 19th century. These processes were discovered as alternatives to the widely used silver, resulting from experiments with various chemicals and organic substances. Cyanotype was one of them.

Cyanotype, discovered by Sir John Frederick William Herschel in England in 1842, is a type of print from Siderotype family whose photosensitive substance is iron. Herschel discovered its sensitivity to sunlight as a result of his experiments with ferric ammonium citrate. By reacting this iron, which he observed to be reduced from ferric to ferrous when exposed to UV rays, with potassium cyanide, he created the photosensitive material used in the Cyanotype process. The result of this reaction is a monochrome print in a color called "Prussian blue", which means "blue substance from iron". There are many Cyanotype formulas available today. In the formula used in this study, solution A is obtained by dissolving 25 g of iron (III) ammonium citrate in 100 ml of sterile water. Solution B is obtained by dissolving 10 g of potassium ferricyanide in 100 ml of sterile water. These solutions are kept in separate amber bottles. The test is carried out under yellow light. Mix one part of solution A and one part of solution B to obtain a bright yellow emulsion. The emulsion is applied to the surface by brushing, pouring, or dipping. When the surface is dry, it is ready for exposure. The exposure process is performed in direct sunlight or UV (ultraviolet) lamp.

Cyanotype offers the artist a space of freedom, from the manual preparation of the emulsion to the choice and application of the surface. This freedom makes the artist an auteur*. The resulting images often exhibit a painterly effect due to small inconsistencies and errors caused by manual processing. This technique enables artists to create unique photographic prints and enhance the meaning of their work during the printing stage. Artists can elevate the meaning of their image by selecting a specific surface that aligns with the purpose of the photograph. As artists gain more experience, they can effectively communicate their work to the audience. This article explains how to apply Cyanotype to glass surfaces, using the 'Mirror' series as an example. The aim is to explain the holistic task of the work, the surface, and the type of printing, which develops from A to Z with the artist's involvement in the work.

GİRİŞ

“Fotoğraf, ışığa duyarlı bir materyal üzerine ışığın hareketi yoluyla, bir fotoğraf makinesi ya da başka aygıtlarla fiziki nesnelerin, konuların, durumların görüntülerini kalıcı olarak kaydetmektir.” (Kılıç, 2019:84) Fotoğrafın tanımından da anlaşılacağı üzere, fotoğrafı oluşturan temel unsurlardan bir tanesi yüzeydir. Bilim insanları kalıcı görüntü elde edebilmek için uzun yıllar farklı yüzeyler üzerine deneyler gerçekleştirmişlerdir. Çalışılan bu yüzeyler çeşitlilik göstermektedir. Kalıcı görüntü elde etmek için beyaz deri, bakır kalay karışımı plaka, bakır plaka, kâğıt ve cam gibi yüzeyler denenmiştir. 19. yüzyıl sonunda Kodak’ın çıkışı ile jelatin içinde süspansiyon halindeki gümüş tuzlarının kullanıldığı ve seri olarak fabrikalarda üretilen selüloz tabanlı fotoğraf filmleri ve fotoğraf kâğıtları ortaya çıkmış ve yaygınlaşmıştır (Kenny, 2006:1165).

Fotoğrafı oluşturan bir diğer unsur ise ışığa duyarlı kimyasallardır. Fotoğraf elde etmek için üzerinde çalışılan temel malzeme gümüş olmuştur. Gümüş iyodür ve gümüş içerikli kimyasallar fotoğraf elde etmek üzere kullanılan temel içeriktir. Ancak 19. yüzyılda fotoğraf elde etmek için sadece gümüş kullanılmamıştır. Gümüş dışında demir tuzu gibi farklı kimyasallar ve organik maddelerin ışığa duyarlılığı da keşfedilmiş, gümüş baskı dışında başka baskı teknikleri de yer almıştır.

Cyanotype, 19. yüzyıl baskı teknikleri içinde günümüze ulaşan ve popüler kullanımı olan en önemli tekniklerden bir tanesidir. Demir içerikli kimyasal ile elde edilir ve güneşte pozlanır.* Bu nedenle bir güneş baskı tekniğidir. En önemli özelliklerinden bir tanesi tüm yüzeylere uygulanabilir olmasıdır. Kâğıt, kumaş, ahşap, taş, tuval, seramik ve cam gibi yüzeylere uygulanır. Sanatçının fotoğraf emülsiyonunu* kendisinin uygulaması, uygulayıcı için özgür bir ortam sağlamaktadır. Cam, hem geçmişte hem de günümüzde üzerine en çok uygulama yapılan yüzeylerden bir tanesidir. Camın pürüzsüz ve yansımaya karşı duyarlı yüzeyi, çarpıcı ve canlı baskılar oluşturmak için fotoğraf sanatçıları tarafından tercih edilmiştir. Camın bu pürüzsüz ve yansıtıcı yüzeyi kendine özgü bir görsel etki yaratırken, saydamlığı sayesinde ışığın görüntüden geçmesine izin vererek diğer malzemelerle elde edilmesi zor olan parlak, canlı ve aydınlık bir görüntü sağlamaktadır. Cyanotype tekniğinin sağladığı özgürlük sanatçının üreteceği sanat eserinin anlamını oluşturmasında ve kavramsal temelini kurgulamasında büyük rol oynar. Yüzey, fotoğrafın anlamını büyütür ve besler. Bu çalışmanın amacı cam yüzeylerin fotoğraf anlamı üzerindeki etkisini ve katkısını araştırmaktır.

1. Fotografik Yüzeylerin Tarihi

Fotografik yüzey üzerine yapılan çalışmalardan en önemlisi 18. yüzyılda Johann Heinrich Schulze (1687-1744) tarafından gerçekleştirilmiştir. Schulze, 1727’de tebeşir, nitrik asit ve gümüşün güneşte karardığını keşfetmiş ve bir deney gerçekleştirmiştir. Deney; bir harf şablonunu gümüş karbonat ile dolu olan şişenin etrafına koyarak güneş ışığında bıraktığında, ışık gören harflerin zamanla karaması ile sonuçlanmıştır (Gernsheim ve Gernsheim, 1955:20). Bu keşif bir yüzey üzerinde kalıcı görüntüyü elde etmenin yolunu açan önemli bir çalışmadır. Schulze’nin deneyini Thomas Wedgwood (1730-1795) ve Humphry Davy (1778-1829)’in deneyleri izler. Cam üzerine kendi resimlerini çizerler, gümüş nitrat sürdükleri beyaz deri ve kâğıtların üzerine koyarak güneşte pozlarlar. Bu yaptıkları kontakt baskı yöntemiyle görüntü elde etme çalışmasıdır. Bu çalışmalarını 1802 yılında *An Account of a Method of Copying Paintings upon Glass, and of Making Profiles by the Agency of Light upon Nitrate of Silver* adlı bilimsel bir makaleye dönüştürürler ve bu makaleleri *Journal of the Royal Institution of Great Britain* (1802) adlı dergide yayımlanır (Frizot, 1998:19). Thomas Wedgwood ve Humphry Davy bu çabalarına rağmen deri ve kâğıt yüzeyler üzerinde görüntüyü sabitlemeyi başaramazlar. Elde edilen görüntüleri kalıcı hale getirememelerine rağmen, bu kısa çalışma metninin içerisinde bir dizi fotografik fikir ve uygulama da tanımlanmıştır (Batchen, 2008:1483). Niépce, Daguerre ve Talbot kendi buluşlarını dünyaya duyurmadan otuz yedi yıl gibi erken dönemde Wedgwood ve Davy yüzey üzerine görüntü elde etme çalışmalarına başlayarak fotoğraf öncesi dönemin ilk metnini yayınlayıp gelecek çalışmalara öncü olmuşlardır. Wedgwood ve Davy’nin çalışmalarını Fransız bilim insanı Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833)’nin çalışmaları izler. Niépce, 1822 yılında bir teknik geliştirir ve tekniğine güneşle yazmak anlamına gelen Heliography (Helyografi) adını verir. Helyografi tekniğinde yüzey olarak kurşun ve kalay alaşımına sahip bir levha kullanır, bu yüzeyi lavanta yağı ile karıştırılmış yahuda bitümü maddesiyle kaplayarak ışığa duyarlı bir yüzey haline getirir. Niépce elde ettiği bu ışığa duyarlı yüzey ile yine kendisinin geliştirdiği karanlık kutu aracılığıyla 1827 yılında *View from the Window at Le Gras* (Le Gras’ın Penceresinden Görünüm) adını verdiği ve kalıcı görüntüyü elde eder (Görsel 1). Sekiz saat pozlama sonrasında elde ettiği bu görüntü günümüze ulaşan en eski fotoğraftır (Newhall, 2009:14-15). Niépce’in bu keşfi, gelecekteki fotografik süreçlerin öncüsü olmuştur.

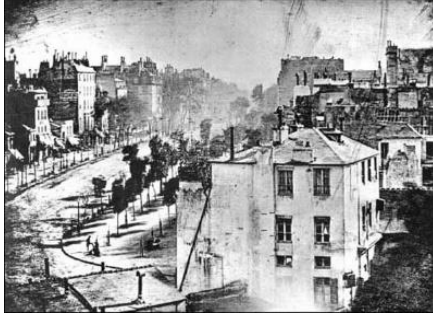
* Pozlama: Gizli görüntü oluşturmak için ışığa duyarlı malzemenin ışıktan etkilenmesi işlemi (Kılıç, 2019:185).

* Film ve fotoğraf kağıdının bir yüzeyine sürülen ışığa duyarlı katman (duyar kat) (Kılıç, 2019:65).



Görsel 1. Joseph Nicéphore Niépce, “View from the window at Le Gras”, 1827.

Niépce’in kurşun ve kalay karışımı yüzey çalışmasını bir başka bir Fransız bilim insanı olan Daguerre’in bakır plaka üzerine olan çalışması izler. Niépce 1826 yılında Louis-Jacques-Mandé Daguerre ile mektuplaşmaya başlar. İki bilim insanı bilgi ve deneyimlerini bu mektuplarda birbirleri ile paylaşırlar. 1830 yılında ortak olurlar ve Daguerre, 1833 yılında ölen Niépce’in çalışmalarını devam ettirir. Daguerre, Niépce’in öğretileri ışığında, tekniği geliştirme adına yaptığı denemeler sonucunda iodide of silver (gümüş iyodür) maddesinin ışığa karşı daha duyarlı olduğunu keşfetmiştir. 1835 yılında gümüş iyodür kaplanmış gümüş bir bakır plakayı camera obscuraya yerleştirilerek pozlar ve zorlu bir kimyasal süreç sonrası kalıcı bir görüntü oluşturur. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, bu tekniğe Daguerréotype (Dagerotip) adını verir. Daguere’in bu keşfi ile pozlama süresi dakikalara inmiştir ve sodyum klorür banyosu ile sabitlenen görüntünün yok olup gitmesinin önüne geçilmiştir (Osterman, 2007:28). Çok keskin fotoğrafların elde edilmesini sağlayan bu teknik ile Daguerre 1838 yılında beş dakika pozlayarak *View of the Boulevard du Temple* (Temple Bulvarı’ndan Görünüm) adlı Dageotipi çeker (Görsel 2). Bu fotoğraf aynı zamanda içinde insan olan ilk fotoğraftır.



Görsel 2. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, “View of the Boulevard du Temple”, 1839.

Daguerre’in bakır plaka üzerine olan çalışmalarını prensibi dijital döneme kadar uzanacak olan başka bir yüzey çalışması izler. O da kâğıttır. 8 Şubat 1841’de İngiliz bilim insanı William Henry Fox Talbot (1800-1877) Calotype (Kalotip) adını verdiği pozitif negatif prensibine dayanan bir icat gerçekleştirmiştir (Görsel 3). Köken itibarıyla Yunanca “güzel resimler” anlamına gelen Kalotip tekniği, pozlama süresini büyük ölçüde azaltması ve elde edilen kaliteli negatif görüntü ile fotoğrafın çoğaltılabilir hale gelmesini sağlamıştır. Böylece tek bir negatiften sonsuz baskı yapılabilmiştir. Bu da fotoğraf tarihinde adeta bir devrimdir (Pollack, 1977:33-34).



Görsel 3. William Henry Fox Talbot, “The Open Door”, 1844.

Talbot'un kâğıt yüzey çalışmasını ise Frederick Scott Archer (1813-1857)'ın yaptığı keşif izler, Archer 1851 yılında Wet Collodion Negative (Yaş Kolodyon Negatif) adını verdiği teknik ise cam üzerine fotoğraf elde etme yöntemidir (Görsel 4). Bu teknik 1850'lerin ortalarında popülerlik kazanmış, 1881'e kadar popüler olmuş, zamanla Dagerotip ve Kalotip tekniklerinin yerini almıştır. Cam üzerine Islak Kolodyon Negatif işlemi, hem camın şeffaflığının keskin görüntüler vermesi hem de pozlama sürelerinin Dagerotip ve Kalotipe göre daha kısa olması nedeniyle tercih edilmiştir (Green, 2008:1485).



Görsel 4. Roger Fenton, "The Princess Royal and Princess Alice, Balmoral", 1856.

"Bu yöntemde; geliştiriciye nitrik asit ya da cıva klorür eklenerek yoğunluğu azaltılan negatif; saptama aşamasından sonra, siyah bir fonun önüne konarak (siyah kadife, siyah vernikle boyanmış yüzey vb.) pozitif görüntü elde edilir." (Erutku, 2017:31) Elde edilen bu pozitif teknik ise Ambrotype'tır. Ambrotype (Görsel 5), diğer adıyla Wet Collodion Positive (Yaş Kolodyon Pozitif) yöntemi 1854 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde Islak Kolodyon Negatif işleminden türetilmiştir (Davis, 2008:1486).



Görsel 5. Mathew Brady, "Frederick West Lander", 1857.

Kâğıt; 1830'ların sonu ve 1940'larda hem negatif hem de pozitif fotoğraf üretimi için bir yardımcı araç olarak, 1850'lerden itibaren ise ticari olarak üretilen fotoğraf kâğıtlarında pozitif üretimin başlıca aracı olarak önemli bir rol oynamıştır. İlk dönemde kâğıdın kalitesi nihai sonuç için önemliyken, daha sonra geliştirilen fotografik emülsiyonlar ve baskı süreçleri için taban olarak kullanılmıştır. İngiliz kâğıtları genellikle jelatin ile tutucu hale getirilirken, yabancı kâğıtlarda ise nişasta kullanılmıştır. Bu sebepten çoğunluk tarafından İngiliz kâğıtları tercih edilmiştir. Jelatinde bulunan organik bileşikler sayesinde, daha iyi kalite ve yüksek ışık hassasiyeti sağlanmaktadır, fakat bu gerçek çok daha sonra fark edilerek kullanmaya başlanılmıştır. Sıvı mukavemeti ve yüzey pürüzsüzlüğü arttıkça, kâğıdın kalitesi yükseldiğinden daha ayrıntılı (düşük grenli) üretilen negatifler ile nihai görüntü kalitesi de aynı oranda artmaktadır (Pritchard, 2008:1015).

1880'den önce, fotoğrafçılar her fotoğraf çekmek istediklerinde kullanacakları yüzeyi kısa süre önce kimyasallarla kaplayıp, kısa sürede pozlamak zorundaydı. George Eastman (1854-1932), mekanik olarak kuru, önceden kaplanmış plakalar üreten bir makine geliştirdi ve bu plakaları satmak üzere daha sonra Eastman Kodak adını alacak olan şirketi kurdu (URL 1). Bir yanda farklı yüzeyler üzerine çalışmalar gerçekleşirken, diğer yanda gümüş dışında kimyasallar ile ilgili çalışmalar da devam etmiştir. Bu çalışmalarını gerçekleştiren isim ise Sir John Frederick William Herschel (1792-

1871)'dir. Ünlü bir astronom ve matematikçi olan Herschel, fotoğraf tarihinde çok önemli buluşlara imza atmıştır. Buluşlarından ilki fotoğraf sabitleme banyosu olan hipodur.* İkincisi bitki sularının ışığa duyarlılığını keşfetmesidir. Üçüncüsü ise gümüş dışında kimyasallar ile fotoğraf baskısı yapmayı önermesidir. Herschel'in en büyük keşfi, 1842 yılında Cyanotype tekniğini keşfetmesidir. Bu teknik birçok yüzey üzerine çalışma imkânını sunan, etkisi günümüze kadar gelen bir baskı çeşididir. Herschel'in çalışmaları sadece Cyanotype ile sınırlı kalmamıştır. Mike Ware, *Siderotypes by Sir John Herschel from Steel Engraving Diaphanes* başlıklı çalışmasında Herschel'in geliştirdiği fotoğraf baskı tekniklerini sıralayıp, tablo halinde yayınlamıştır (Tablo 1).

Herschel's Process Name	Greek or Latin root	Meaning	Image substance
Anthotype	ανθος	plant	plant dye
Phytotype	φυτος	plant	plant dye
Argentotype	argentum (L.)	silver	Silver
Argyrotpe	αργυρος	silver	Silver
Chrysotype	χρυσος	gold	Gold
Cyanotype	κυανεος	blue	Prussian blue
Kelainotype or Celaenotype	κελαινος	dark	Mercury
Amphitype	αμφι	both	Mercury
Siderotype	σιδηρος	iron	all iron-based
-type	τυπος	wrought	

Tablo 1. Herschel'in geliştirdiği fotoğraf baskı teknikleri (Ware, 2007:18).

2. Siderotype

Siderotype, 19. yüzyılın ortalarında Sir John Frederick William Herschel tarafından keşfedilen, demir tuzları ve ışığa duyarlı bir maddenin kullanıldığı bir baskı tekniğidir. Herschel, 1842 yılında gümüşe alternatif geliştirmek üzere yaptığı çalışmalar sonucunda, ışığa duyarlı demir tuzlarının Prusya mavisi pigmenti (Cyanotype) veya değerli metaller olan altın (Chrysotype), gümüş (Argentotype) ve cıva (Celaenotype) ile baskı yapmak için kullanılabileceğini keşfetmiştir. William Willis bu listeye 1873 yılında Platinotype ve 1917 yılında Palladiotype tekniklerini de ekleyerek genişletmiştir. Bu demir içerikli baskı yöntemleri, Yunanca demir anlamına gelen "sideros" kelimesinden gelmektedir ve Siderotype olarak tanımlanmaktadır (URL 2). Yapımı oldukça kolay ve ucuz olan bu teknik, özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında amatör fotoğrafçılar tarafından yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Siderotype baskıları genellikle mavi-mor tonlarına sahiptir ve tek renkli (monochrome) görüntüler üretmek için kullanılmıştır.

Siderotype; sanatçıların üretimi gerçekleştireceği görüntü için baskı rengi ile özgürce oynamasına izin veren bir fotoğraf baskı tekniğidir. Keşfedildiği dönemde diğer baskı tekniklerine göre fazla tercih edilmemiştir. Bunun nedeni, özellikle keskinlik ve netlik gerektiren baskılar için yeterli kaliteyi sağlamamasıdır. Bu nedenle fotogram* yapmak, gravürlerden ve negatiflerden kontak baskı yapmak için kullanılmıştır. Siderotype baskılar, zaman içerisinde renk değişebilmekte ve yapı itibarıyla solmaya yatkın özelliğe sahiptirler. Siderotype tekniklerinden herhangi biri ile camera obscura kullanılarak görüntü üretimine dair herhangi bir kanıt yoktur (Ware, 2007:18).

* Hipo (sabitleme banyosu): Sodyum tiyosülfid ya da hiposülfid maddesi. Gümüş görüntüyü sabitleyen kimyasal eriyik. Film ya da fotoğraf kağıdına pozlanan görüntünün, geliştirme banyosu sonrasında, pozlanmamış gümüş tuzlarını temizlemek amacıyla kullanılır (Levent, 2019:113).

* Fotogram: Bir nesnenin ışığa duyarlı bir malzemenin yüzeyine doğrudan yerleştirilmesi ve ardından ışığa maruz bırakılmasıyla fotoğraf makinesi olmadan elde edilen bir görüntüdür.

3. Cyanotype

3.1. Cyanotype'ın İlk Yılları

1842'de İngiltere'de, fotoğrafın keşfinin resmi olarak duyurulmasından sadece üç yıl sonra Herschel (1792-1871) tarafından keşfedilen Cyanotype, demir içerikli fotoğraf baskı tekniğidir. Sideortype ailesi içinde yer alır, gümüş içermez ve uygulanması pratiktir.

Herschel, 1839 ile 1842 yılları arasında gümüş tuzlarının, metallerin ve bitki örtüsünün ışığa duyarlılığı üzerine yüzlerce ayrı deney gerçekleştirmiştir. Dr. Alfred Smee'nin hediye ettiği kimyasallar ile yaptığı çalışmalar sonucunda, ferrik amonyum sitratın güneş ışığına karşı oldukça hassas olduğunu ve UV (ultraviyole) ışınlarına maruz kalan demir tuzunun ferrik demir durumundan demir durumuna indirgediğini gözlemiştir. Bu noktada, yeni indirgenmiş demirler potasyum ferrisiyanürle reaksiyona girerek Cyanotype işleminde kullanılan duyarlı malzemeyi oluşturmuştur. Cyanotype işleminde kullanılan ferrik amonyum sitrat ve potasyum ferrisiyanürden oluşan ışığa duyarlı çözelti, bir kâğıda sürülüp UV (ultraviyole) ışığa maruz bırakıldığında, demir amonyum sitrat ve potasyum ferrisiyanüre indirgenmesi ile "demirden mavi madde" anlamına gelen "Prusya mavisini" adı verilen bir renk elde edilmiştir. 1706 yılında Johann Jacob Diesbach, elde edilen bu rengi pigment olarak kullanılır hale getirmiştir. 1709 yılında Hollandalı ressam Pieter van der Werff (1659-1722) tarafından *The Entombment of Christ* (İsa'nın Mezara Konulması) adlı tablosunda bu canlı ve koyu mavi renkli pigment ilk kez kullanılmıştır (James, 2015:165). Prusya mavisini, resmin odak noktasında giysi üzerinde görülmektedir (Görsel 6).



Görsel 6. "The Entombment of Christ" (1709-1722), Pieter van der Werff, 63x51 cm tuval üzerine yağlıboya, Museum Boijmans Van Beuningen.

15 Haziran 1842 tarihinde Herschel'in bitki suları üzerine yazdığı *On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colours and on Some New Photographic Processes* başlıklı makalesi *Philosophical Transactions of the Royal Society*'de yayınlanmak üzere kabul edilmiştir. Bu makalenin bir kısmı 16 Haziran'da Cemiyet önünde okunmuş, ancak Eylül ayına kadar yayımlanmamıştır. Herschel, '1842 Makalesi' olarak da anılan bu çalışmasında potasyum ferrisiyanürden Prusya mavisini ile baskı yapmayı ilk kez kamuoyuna duyurmuştur (Ware, 2015:375).

3.2. Cyanotype Formülü

Günümüzde birçok Cyanotype formülü bulunmaktadır. Formüllerin hepsi uygulanabilir olup, geçerlilikleri bulunmaktadır. Bu çalışma kapsamında Luca Bendandi'ye ait olan *Experimental Photography A Handbook of Techniques* adlı kitabında belirtilen klasik Cyanotype formülünün kullanımı tercih edilmiştir.

Solüsyon A

25 g demir (III) amonyum sitrat (ferric (III) ammonium citrate)
 $C_6H_8O_7 \cdot xFe_3^+ \cdot yNH_3$

100 ml steril su

Solüsyon B

10 g potasyum ferrisiyanür (potassium ferricyanide)
 $K_3Fe(CN)_6$

100 ml steril su (Bendandi, 2015:136).

Hazırlanan A ve B solüsyonları direkt ışık geçirmeyecek amber renkli ayrı şişelerde serin ve karanlık bir yerde saklanmalıdır. Bu şekilde saklandığında solüsyonlar bir yıl süreyle kullanılabilir. A ve B solüsyonları eşit miktarda karıştırıldığında ışığa duyarlı Cyanotype emülsiyonu elde edilmektedir. Hazırlanan emülsiyonun raf ömrü kısa olduğundan kullanılacak yüzey miktarınca emülsiyon hazırlanarak uygulama işlemi yapılmalıdır.

3.3. Cyanotype Tekniğinin Avantaj ve Dezavantajları

Cyanotype; karanlık oda gerektirmemesi, ucuz bir teknik olması, kullanılan malzemelere kolayca erişilebilirliği, gerekli iki kimyasal karıştırmanın pratik oluşu, diğer fotografik baskı tekniklerine kıyasla toksik olmaması sebebiyle uygulanabilirliği kolay olan bir fotoğraf baskı tekniğidir. Pozlama süreleri çoğu teknikten daha uzundur ancak pop-up görüntü verdiği için uygulama esnasında baskının doğru/yanlış yeterli/yetersiz pozlama süresi ile ilgili fikir edinilmesini sağlar ve bu da çalışmaya olumlu katkı sağlar. Geliştirme ve durdurma aşaması ise su ile yapılır. Kâğıt dışındaki kumaş, cam, seramik, organik yüzeyler de kullanılabilir. Çoğu alternatif fotoğraf baskı yöntemlerinden farklı olarak neme karşı hassasiyeti yoktur.

Cyanotype tekniğinin dezavantajları ise poz süresinin uzun olmasıdır, yüksek kontrastlı bir fotoğraf baskı tekniği olduğundan sınırlı tonal aralığı beraberinde getirir. Fakat iyi işlenmiş bir dijital negatif veya tire film ile uygun yüzey seçimleriyle doğru şekilde uygulandığında, daha zengin ton ve ayrıntılara sahip görüntü elde edilebilir (Anderson, 2019:2).

Cyanotype baskılarının temel özelliği, karakteristik bir mavi renge sahip olmalarıdır. Ancak renk tonu, baskıda kullanılan malzeme ve kimyasal bileşim gibi faktörlere bağlı olarak değişebilir. Cyanotype ile elde edilen mavi baskıya ton banyoları uygulanarak yeşil, sarı, siyah gibi çeşitli monokrom tonlar da elde edilebilmektedir.

4. Cam Üzerine Cyanotype Uygulama

4.1. Gerekli Malzemeler



Görsel 7. Cam üzerine uygulama için gerekli malzemeler

Amber cam şişe (solüsyonlar için 2 adet)

Ampul (Sarı ya da kırmızı)

Beher

Cam baget

Cam plakalar (çalışılacak yüzey)

Cezve

Elektrikli ocak

Gazete (tezgâh üzeri için)

Hassas tartı

Havlu/microfiber bez

İzopropil alkol

Koruyucu gözlük

Lateks eldiven

Negatif

N95 maske

Toz jelatin (220-250 bloom)

4.2. Yapılan Çalışmada Uygulanan Yöntemler

4.2.1. Yöntem I: Jelatin Uygulama Sonrasında Cyanotype Emülsiyon Uygulama

Çalışmak istenen yüzey miktarı göz önünde bulundurularak her 10 ml arıtılmış su için 1 g 220-250 bloom* sığır jelatini eklenir ve jelatinin şişmesi için 10 dakika kadar beklenir. Jelatin, sıvı ile temasıyla şişerek katılaşır. Katılaştıran karışım benmari yöntemi ile ya da düşük sıcaklığa ayarlanmış bir ısıtıcı içerisinde karıştırılmadan erimesi beklenir. Lateks eldiven takılarak çalışılacak yüzey izopropil alkol ile microfiber bez yardımıyla temizlenir. Temizleme esnasında bulaşacak yağ ya da kir, yüzeyin mükemmel bir şekilde kaplanmasını engelleyecektir. Düşük sıcaklıkta çalışmaya dikkat edilmelidir zira sıcaklık arttıkça jelatinin yapısının bozulmaya uğradığı gözlemlenmiştir. Hazırlanan jelatin, yüzey hâkimiyetini sağlayabilmek adına elde tutulan cam yüzeyin merkezine gelecek şekilde dökülür ve cam yüzey yavaşça hareketlendirilerek tamamının kaplanması sağlanır.

Jelatin ile kaplanan cam plakalar en az 48 saat kurumaya bırakılır. Sarı ya da kırmızı ışıklı ortamda birer ölçek A ve B solüsyonu karıştırılarak jelatin katmanlı yüzey üzerine dökme yöntemiyle kaplanır. Yüzey kurduktan sonra pozlama işlemine hazır hale gelir. Pozlama süresince ultraviyole ışık ya da direkt güneş ışığında pozlama gerçekleştirilir. Pozlama sonrasında pop-up görüntü elde edilen cam plaka su dolu küvetin içerisine daldırılarak durdurma banyo işlemi gerçekleştirilir. Banyo süresi diğer emici yüzeyler göz önünde bulundurulduğunda oldukça kısadır, durulama gerçekleştirildiğinde banyo işlemi tamamlanır ve pozlanan cam yüzey eğimli olacak şekilde bir yere yaslanarak kurumaya bırakılır. Banyo süresince jelatin yumuşamaya başladığından hızlı ve dikkatli çalışılması gerekmektedir.

4.2.2. Yöntem II: Cyanotype Solüsyonu İçine Jelatin Ekleme

Uygulama yapılacak yüzey genişliği göz önünde bulundurularak eşit miktarda A ve B solüsyonu ölçülerek beher, cezve gibi ısıya dayanıklı bir kaba koyulur. Her 10 ml solüsyon için 1 g toz sığır jelatini eklenerek 10 dakika kadar jelatinin şişmesi beklenir. Bu sırada çalışılacak alan kolayca temizlenebilmesi adına gazete ile kaplanır, kullanılacak cam plakalara izopropil alkol sıkılır ve yüzey microfiber bez ya da havlu ile temizlenir. Temizlik esnasında eldiven kullanılarak steril bir temizlik sağlanır. Jelatinin emülsiyonun içinde şişmesi tamamlandığında, benmari usulü ya da düşük dereceye ayarlanan elektrikli ocak yardımıyla karıştırılmadan eritilir. Emülsiyon sıvı hale geçtiğinde yüzey kaplama işlemine geçilir. Emülsiyon cam plakanın ortasına yavaşça dökerek dairesel hareketlerle yüzey kaplanır. Emülsiyonun ulaşmadığı noktalarda cam bagetten destek alınarak emülsiyona yön verilebilir. Yüzey tamamen kaplandığında fazla emülsiyon cezveye dökülür. Yüzey sağa sola hareketlerde homojenize hale getirilir, ardından bir ucu gazete serdiğimiz zemine koyularak sağa sola hareketler ile fazla emülsiyondan uzaklaştırılır. Eğimli olacak şekilde bir yüzeye dayandırılarak kuruması beklenir. Emülsiyonun kuruması için en az 48 saat beklenir. Kuruyan yüzey (Görsel 8) üzerine negatif koyulur, 2mm cam ile preslenir ve direkt gün ışığında ya da ultraviyole ışıkta pozlanır. Pozlama sonrası pop-up görüntü (Görsel 9) oluşur. Pozlanan yüzey su dolu bir küvete daldırılarak banyo işlemi gerçekleştirir. Bu noktada jelatin sertliğini kaybetmiştir, bu nedenle dikkatli ve özenli bir şekilde plaka sudan çıkarılır yine eğimli olacak şekilde bir yüzeye dayandırılarak kuruması beklenir (Görsel 10).



Görsel 8. Emülsiyon kaplanan cam yüzey



Görsel 9. Pozlama sonrası pop-up görüntü



Görsel 10. Banyo sonrası nihai görüntü

* Bloom değeri, jelatin jel sertliğinin veya direncinin bir ifadesi olup endüstriyel olarak jelatinin sınıflandırılmasına yarayan en önemli kalite özelliği olarak gösterilmektedir (Erge ve Zorba, 2016:436).

4.3. Uygulama Sırasında Gözlemlenen Hatalar

4.3.1. Uygulanan Metot: Peter Mrhar Yöntemi

Peter Mrhar'ın *Cyanotype Historical and Alternative Photography* kitabından alınan formül ile yukarıda bahsedilen "Yöntem I" uygulanmıştır. Kitapta 100ml su için 20 g jelatin (250 bloom) jelatin formülü bulunmaktadır (URL 3). 250 bloom derecesine en yakın, 220 ila 240 bloom derecesine sahip olan Dr. Oetker marka toz jelatin kullanılmıştır. 20 g toz jelatin 100 ml steril su içerisine koyularak 15 dakika jelatinin şişmesi beklenmiştir. Jelatin şişip katı hale geçtikten sonra 45 santigrat dereceye ayarlanan su içerisinde benmari usulü eritilmiş, oluşan baloncuklar bir kâğıt havlu yardımıyla temizlenmiş ve çalışma öncelikle deneme amaçlı olarak ayna üzerine uygulanmıştır. Fakat bu yöntemi uygularken oda ve yüzey sıcaklığı göz önüne alınmadığından yoğun ve yapışkan bir sıvı elde edilmiş, jelatin yüzeye uygulanırken hızlı bir şekilde katlaşmış ve istenilen pürüzsüz ve homojen yüzey elde edilememiştir (Görsel 11).

04.08.2022 tarihinde jelatin uygulaması yapılan yüzeye 06.08.2022 tarihinde Cyanotype emülsiyonu uygulanıp ve tekrar kuruma süresince direkt ışık almayan fakat loş bir ortamda bırakılmıştır. 08.08.2022 tarihinde pozlamak için alınan yüzey üzerinde kimi yerlerde "cyan" rengi gözlemlenmiştir. Renklenmeyen bölgeye yerleştirilen asetat ile 2 dakika 15 saniye ultraviyole ışıkta pozlanan yüzey üzerinde öncesinde poz almayan bölgelerde görüntü oluşmuştur (Görsel 12).



Görsel 11. 04/08/2022 Yüzey üzerine jelatin uygulama



Görsel 12. 08/08/2022 Kuruyan jelatin üzerine emülsiyon uygulama ve pozlama

Bu deneyimden yola çıkarak; jelatini uygularken oda sıcaklığını göz önünde bulundurarak daha akışkan bir sıvı elde etmek gerektiği, emülsiyonun yüzeye ince ve muntazam sürülmesi gerektiği ve sonrasında uygulama yapılan yüzeyin tamamen karanlık bir ortamda tutularak poz almasını önüne geçilmesi gerektiği gözlemlenmiştir.

Karanlık odada muhafaza edilen emülsiyon kaplı yüzeylerde pozlamaya bağlı olarak renk değişimi gözlemlenmemiştir. Yüzeylerin tamamı olması gerektiği şekilde sarı olduğu görülmüştür. 2 dakika 15 saniye ultraviyole ışıkta pozlanan yüzeyler üzerinde pop-up görüntü oluşmuştur. Plakalar akan su altında banyo edilmiştir, su ile temas halinde istenilen cyan renk elde edilmiştir. Fakat kısa süre içerisinde kaplamanın eriyerek aktığı gözlemlenmiştir (Görsel 13-14). Farklı jelatin kullanımında, jelatinin bloom derecesinin önemli olduğu sonucuna varılmıştır.



Görsel 13. 09/08/2022 Buzlu cam üzerine Cyanotype uygulama



Görsel 14. 09/08/2022 Ayna üzerine Cyanotype uygulama

4.3.2. Uygulanan Metot: Erel E.B., Kahraman D. Yöntemi

Erel E.B., Kahraman D.'ye ait olan *Seramik Yüzeylerde Cyanotype Baskı Yöntemi* (Erel ve Kahraman, 2020:391) isimli makaledeki formül uygulanmıştır. 20 ml su için 2 g jelatin (250 bloom) formülü baz alınmış, kullanılan jelatin bloom derecesi göz önünde bulundurularak 30 ml arıtılmış suya 4 g jelatin (220-240 bloom) eklenerek birinci yöntem uygulanmıştır. Aktive olup şişen jelatin 45 santigrat derecelik suda benmari usulü eritilerek akışkan hale getirilmiş, temizlenmiş yüzeylere dökülerek kaplama işlemi gerçekleştirildikten sonra düz bir zemine bırakılmıştır. Bu esnada 400 ml arıtılmış suda 4 g sertleştirici eleman olarak alüminyum potasyum sülfat çözündürülmüştür. Hazırlanan bu banyoya jelatin kaplanan cam yüzey daldırılarak iki dakika boyunca banyoda bırakılmış ve ardından kurumaya bırakılmıştır. Adı geçen makalede bekleme süresi en az 7 gün olarak belirtilmiştir. Fakat bu uygulamada iki gün kuruma süresi sonunda uygulamaya geçilmiştir.

Jelatin kaplanan ve alüminyum potasyum sülfatlı banyo işleminden geçen yüzeyler üzerine kırmızı ışıkta birebir oranda A ve B solüsyonu karıştırılarak ışığa duyarlı yüzey oluşturulmuştur. Jelatin kaplama üzerine dökerek emülsiyonun tamamen kaplanması sırasında yaşanan zorluk neticesinde yüzey üzerine dökülen emülsiyon cam baget yardımıyla çekilerek kaplama gerçekleştirilmiştir.

Jelatin uygulama üzerine alüminyum potasyum sülfat banyosu yaptırılan ayna üzerine Cyanotype emülsiyonu uygulanırken zorluk yaşanmıştır. Yüzey yeterli derecede temizlenmediği için yüzey üzerinde katmanlar oluşmuştur. Bu katmanlar üzerinde emülsiyonun akış izleri görülmektedir. Kuruma süresi kısa tutulduğu için banyo aşamasında emülsiyon yüzey üzerinden akmıştır. Bütün bu olumsuzluklara rağmen deforme olsa da yüzey üzerinde görüntü elde edilmiştir (Görsel 15).



Görsel 15. 12/08/2022 Ayna üzerine Cyanotype uygulama

4.3.3. Uygulanan Metot: Joseph J. McAllister Yöntemi

11.08.2022 tarihinde Joseph J. McAllister'in yayınladığı *Wet Plate Emporium*'da belirtilen formül uygulanmıştır (URL 4). 500 ml emülsiyon için 65.625 g jelatin (250 bloom) formülünden yola çıkılarak kırmızı ışıklı ortamda 30 ml emülsiyona 5 g jelatin (220-240 bloom) eklenerek 50 santigrat derecelik suda benmari usulü eritilerek cam ve ayna üzerine kaplama uygulaması yapılmıştır. Uygulama esnasında jelatinin tam olarak erimediği gözlemlenmiştir. Karanlık odadaki kırmızı ışığın görüş kabiliyetini düşürmesi sebebiyle yüzeyin ne denli deforme olduğu fark edilemediğinden yüzey pürüzlü şekilde kurumaya bırakılmıştır.

Bir gün kuruma süresi verilen, 2 dakika 15 saniye ultraviyole ışıkta pozlanan yüzeylerde; cam üzeri Cyanotype uygulamasında jelatin emülsiyon içerisinde tam olarak erimediğinden homojen bir karışım elde edilememiştir. Yüzey üzerinde kalan noktacıklar yüzeyi yoğun bir şekilde pürüzlü hale getirmiştir (Görsel 16). Negatif bir görüntü oluşmuştur. Ayna üzerinde pürüzlülük daha az gözlemlenmiş olsa da mevcut durum yaşanmıştır. Kuruma süresinin kısa tutulmasından sebep banyo aşamasında emülsiyonun dağılmasıyla görüntü üzerinde dalgalanmalar görülmüştür (Görsel 17). Fakat cam üzerinde negatif görüntü elde edilirken ayna üzerinde elde edilen görüntünün pozitif olduğu görülmektedir. Bu uygulamada banyo esnasında suya mukavemetinin arttığı gözlemlenmiştir.



Görsel 16. 12/08/2022 Cam üzerine Cyanotype uygulama



Görsel 17. 12/08/2022 Ayna üzerine Cyanotype uygulama

4.4. Nihai Uygulama

Deneyimlenen farklı metotlar sonucunda, aktive olan jelatin yapılan uygulamaların pürüzsüz sonuçlandığı gözlemlenerek açıklanan iki metot birleştirilmiştir. 23.02.2023 tarihinde 10 ml emülsiyon için 1 g toz jelatin (Dr.Oetker 220-240 bloom) olacak şekilde uygulanacak yüzey miktarı göz önünde bulundurularak, eşit miktarlarda A ve B solüsyonu çelik cezve içerisinde koyulup içerisinde toz jelatin eklenmiş ve jelatinin şişmesi beklenmiştir. Bu esnada çalışılacak yüzeyler izopropil alkol sıkılarak mikrofiber bez ile temizlenerek hazırlık tamamlanmıştır. Jelatin şişmesiyle tamamen katı hâle geçen emülsiyon, düşük dereceye ayarlanmış elektrikli ocakta hiçbir müdahale edilmeden erimeye bırakılmıştır. Emülsiyon hazırlığı cezve içerisinde gerçekleştirildiğinde hem ısıtma elemanı hem de uygulama elemanı olarak kullanıldığından yüzey kaplama sırasında kolaylık sağladığı görülmüştür. Eritilen emülsiyon cam yüzeyin orta noktasına gelecek şekilde dökülerek hafif dairesel hareketler ile yüzey kaplama işlemi gerçekleştirilir. Işığa duyarlı kaplamanın ulaşmadığı noktalarda cam baget yardımıyla emülsiyona yön verilerek cam yüzeyin tamamının kaplanması sağlanır. Yüzey üzerindeki fazla emülsiyon cezveye dökülür. Uygulama yapılan yüzeyin bir köşesi çalışma alanına temas ettirilerek ileri geri hareketler ile fazla emülsiyonun akması sağlanır. Ultraviyole ışıkta pozlanan emülsiyon sertleşeceğinden, kaplama işlemi bittikten sonra yüzeyin arkasına bulaşan emülsiyon dikkatli bir şekilde ıslak bir bez yardımıyla temizlenir, böylece pozlama sonrasında zorlaşacak temizleme işleminin önüne geçilmiş olur.

İki gün kuruması beklenen yüzeyler 25.02.2023 tarihinde 3 dakika ultraviyole ışıkta pozlanmıştır (Görsel 18-19). Yüzeyin büyüklüğünden ve kırmızı ışıkta uygulanmasından dolayı tam bir kaplama gerçekleşmediği gözlemlenmiştir. Fakat önceki deneyimler göz önünde bulundurulduğunda istenilene oldukça yakın bir baskı sonucu elde edilmiştir.



Görsel 18. 25/02/2023 Cam üzerine Cyanotype uygulama



Görsel 19. 25/02/2023 Cam üzerine Cyanotype uygulama

Kırmızı ışıkta istenilen sonuç elde edildiğinde aynı işlem 23.02.2023 tarihinde sarı ışıkta da denenmiştir ve herhangi bir farklılık gözlemlenmemiştir. Kırmızı ışıkta çalışmak daha meşakkatli iken sarı ışıkta harcanan efor yarıya düşmüştür, görüş alanı daha açık olduğundan uygulamadaki hakimiyet artmıştır. Hazırlanan yüzeyler 27.02.2023 tarihine kadar karartılmış ortamda kurumaya bırakılmıştır.

Pozlama süresine bağlı olarak baskı tonu değişmektedir. Ultraviyole ışık ile 3 dakika pozlanan fotoğrafta Görsel 20.'de görülen fotoğraf baskısında, 4 dakika pozlanan Görsel 21.'de görülen fotoğraf baskısına kıyasla daha açık ton elde edilmiştir. Pozlama süresi arttıkça elde edilen renk tonu koyulaşmaktadır.

Yukarıda anlatılan, çeşitli kaynaklardan referans alınarak yapılan denemeler sonucunda, kolay uygulanabilir ve pratik hale getirilen nihai uygulama tekniği ile istenilen pürüzsüz, parlak ve kaygan yüzeyler üzerinde Cyanotype baskı

yapmak olanaklı hale gelmiştir. Kullanılan yöntem yüzeyin tutuculuğunu arttırmıştır. Bu da tekniğin daha iyi sonuç vermesini sağlamıştır.



Görsel 20. 27/02/2023 2mm cam üzerine Cyanotype uygulama



Görsel 21. 27/02/2023 2mm cam üzerine Cyanotype uygulama



Görsel 22. Çeşitli tarihlerde uygulanan cam üzerine Cyanotype baskıların stüdyo çekimi



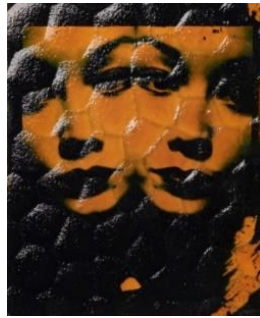
Görsel 23. 14/01/2023 Cam üzerine Cyanotype uygulama

Cam yüzeyin ışık geçirgenliği Cyanotype tekniğinin transparanlığı ile birleştiğinde baskının etkileyciliği artırmaktadır. (Görsel 20-22,23-26) Bu bilgiler doğrultusunda sanatçı, sergileme aşamasında da eserinin anlamını büyütme devam edebilmektedir.

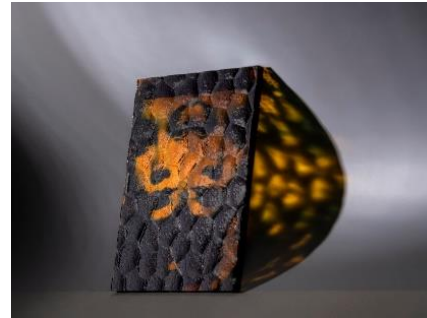
Aşağıdaki örneklerde turuncu ve şeffaf renkli dairesel dokulu camlarda uygulama yapılmıştır. Değişen doku ve renk, uygulaması yapılan fotoğrafa farklı bir görsel etki yaratmaktadır (Görsel 24,26).



Görsel 24. Dokulu cam üzerine Cyanotype uygulama



Görsel 25. Renkli dokulu cam üzerine Cyanotype uygulama



Görsel 26. Renkli dokulu cam üzerine Cyanotype uygulama stüdyo çekimi

5. Cam Üzerine Fotoğraf Projesi: Ayna

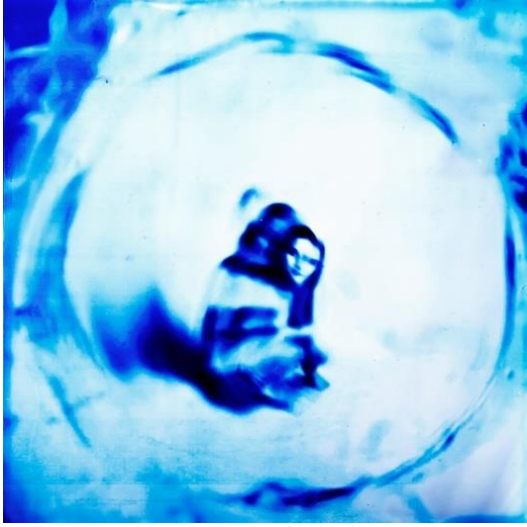
5.1. Eser Metni

İnsan yavrusunun dünyaya fırlatılmasıyla düştüğü coğrafya, toplum, aile yapısı ve geleneksel formlar belirlenmektedir ve bütün kodlamalar yeni doğana yüklenmektedir. Kişi, bulunduğu ortamda hayatta kalma içgüdüğü ile birçok persona geliştirir. Her yeni ortam yeni bir persona yaratımını beraberinde getirir. Olduğu kişi ile içerisinde yer bulamadığı ortamlarda hayatta kalabilmek adına geliştirdiği bu personalar ile kabul bulabildiğini gördüğünde, bu dayatmaya boyun eğerek onaylanan şekilde hayatını idame ettirmeye çalışır. Kişi tarafından geliştirilen bu personalar, kullanıldıkları süre boyunca benliği derinlere bastırarak hüküm sürerler. Arkadaş çevresinde, iş hayatında, topluluk içerisinde başka başka

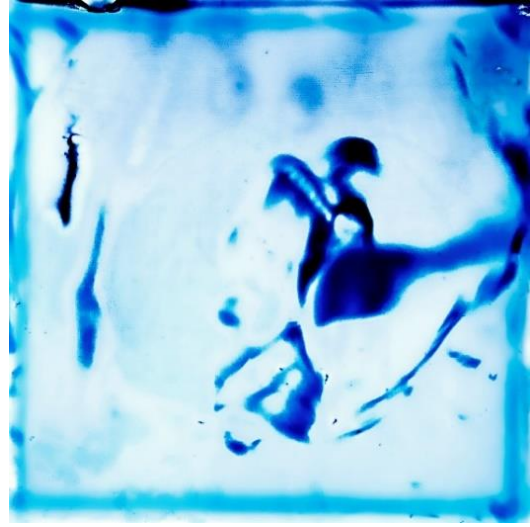
personalar üreten kişi, bu versiyonlarını güncelleyip geliştirmeye devam etmektedir. Söz konusu personaları kullandığı süre boyunca kendiliğini sınırlandırıp kolaylıkla ortaya çıkamayacağı yere kadar bastıran kişi durumu normalleştirir. Bu normalleştirmenin bir sonucu olarak, bireyler yarattıkları personaların kendi gerçeklikleri olduğu yanılısamasına kapılabilmektedir.

Bulunduğu toplumsal normlar da göz önünde bulundurulduğunda kişi; cinsiyetini, çıplaklığını da yaralanmaya açık çocuk yanlarını da gizlemektedir. Zarar görmekten çekindiği yumuşak yanları, öz benliği ve çıplaklığı da aynalara hapsolmuştur. Artık kişinin derinlere sakladığı gerçekliğini görebileceği tek yer aynadır. Fark edilmeyi bekleyen, aynaya hapsolan kendisini gerçekten görebilmesi için kendisine ve yansımasına karşı dürüst olması gerekmektedir. Gerçek benliklerini ortaya çıkarma gücüne sahiptirler. Tıpkı gerçek duygularını bastırdıklarında yaptıkları gibi.

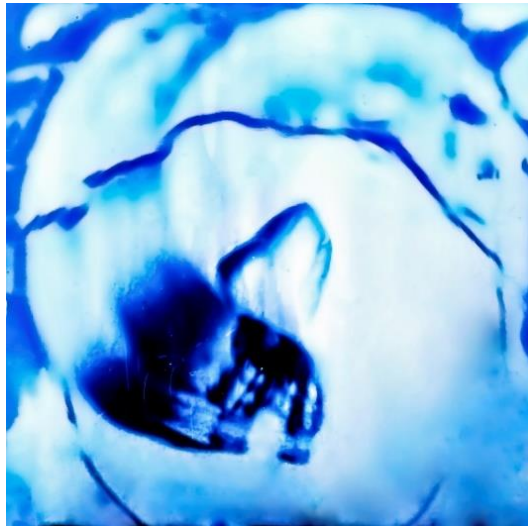
“Ayna”ya hapsolan gerçekliğimizi nihayetinde gün yüzüne çıkarabilmemiz dileğiyle (Görsel 27,30).



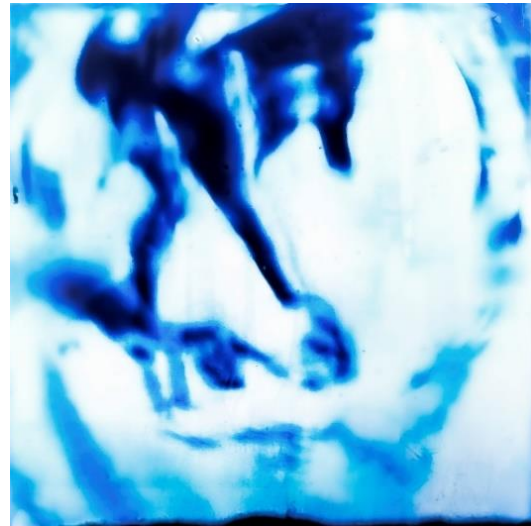
Görsel 27. Bengisu ÇAYGÜR, “Ayna I”
30x30 cm, Cam üzerine Cyanotype, 2023.



Görsel 28. Bengisu ÇAYGÜR, “Ayna II”
30x30 cm, Cam üzerine Cyanotype, 2023.



Görsel 29. Bengisu ÇAYGÜR, “Ayna III”
30x30 cm, Cam üzerine Cyanotype, 2023.



Görsel 30. Bengisu ÇAYGÜR, “Ayna IV”
30x30 cm, Cam üzerine Cyanotype, 2023.

5.2. Projede Kullanılan Teknik ve Yüzey Seçimi Üzerine

Proje fotoğrafları, dijital manipülasyona gerek kalmadan stüdyo ortamında deneysel çalışılarak üretilmiştir. Yarattığımız personalara tanıdık ve alışkın oluşumuz, hayatımızın doğal akışında ve her anımızda ikinci bir ten gibi hissettirmeden orada olmaları göz önünde bulundurularak nü model ile çalışılarak dört kareden oluşan bir fotoğraf serisi üretilmiştir. Fotoğraf sınırlandırılmasında kutu içerisine hapsedilme hissi yaratması açısından kare format tercih edilmiştir. Fotoğraf elde etme yöntemi olarak 30x30 cm cam plakalar üzerine Cyanotype tekniği çalışılmıştır. Yüzeyin anlama katkısı bağlamında ışık geçirgenliği, saydamlığı, parlaklığı, yansıma özellikleri ve yapı itibarıyla kırılma etkisi veren cam, yüzey olarak tercih edilmiştir. Bu yüzeyin bir ifade aracı olarak yapılan uygulama ve çalışmalar sonucunda anlatılmak istenen duyguyu daha iyi yansıtacağı sonucuna varılmıştır. Cyanotype tekniği ile elde edilen mavi renk tonlaması ve fotoğraf üretilirken kullanılan su efekti sayesinde fanus izlenimi sağlanmıştır. Kişinin kendi elleriyle kendisini hapsedtiği bu sınırlandırma içerisinde katı/somut öğelerden kaçınılarak, hapis halinin bile isteye kişiye ait olduğu bilgisi desteklenmiştir.

SONUÇ

Günümüzde birçok sanatçı, benzersiz tonlaması ve çeşitli yüzeyler üzerinde kullanılabilirliği açısından Cyanotype tekniğini tercih etmektedir. Cyanotype fotoğraf baskı tekniği, özellikle alternatif fotoğrafçılık alanında ve sanat dünyasında, benzersiz tonlama ve görüntüler oluşturmak için kullanılmaktadır. 19. yüzyıl sonuna kadar unutulmuş ancak 1950'lerde Robert Rauschenberg'in beden fotogramları ile yeniden yükselişe geçen Cyanotype, günümüzde bir ifade aracı olarak fotoğraf sanatında yer almaktadır. Cyanotype'nin mavi rengi ve diğer tonları, canlılığı ve kalıcılığı nedeniyle değer görmektedir.

Cyanotype, emülsiyonun elle hazırlanması aşamasından yüzey seçimi ve uygulanmasına kadar sanatçıya bir özgürlük alanı sağlamaktadır. Bu özgürlük de sanatçıyı auteur haline getirmektedir. Bu nedenle, ortaya çıkan görüntüler, genellikle emülsiyonun sürülmesindeki fırça darbelerinden ve elle işlemekten kaynaklanan küçük tutarsızlıklar ve hatalar nedeni ile resimsi bir etkiye sahiptir. Sanatçı, emülsiyonu yaratmak istediği etkiye göre uygulama imkânına sahiptir. Günün sonunda her biri birinden benzersiz fotoğraflar elde edilmesine olanak sağlar. Tekniğin biricikliği ve sunduğu geniş yelpaze sayesinde sanatçı eserinin anlamını baskı aşamasında artırabilir, boyutlandırabilir.

Fotoğrafın bir yüzey meselesi olduğu düşünüldüğünde, yüzey seçiminde sağladığı özgürlük ortamı ile Cyanotype çok önemli bir yere sahiptir. Sanatçı, yaratmak istediği anlamı yüzey seçimi ile ifade edebilir ve bu ifadesini güçlendirebilir. Fotoğraf sanatçısının fotoğrafını çekerken tekniği ile yarattığı atmosferi, baskı ve sergileme aşamasında da oluşturması gerekmektedir. Sanatçının fotoğrafın her aşamasında kullandığı araç, yöntem, materyal oluşturacağı proje çatısı altında yer bulabildiği düzeyde güçlü birer enstrüman olup anlamı zenginleştirmektedir. Auteur kavramı ile üretilen bu işlerdeki katmanlar arası ilişki ve akış, fotoğraftaki anlamı çoğaltmakta ve boyutlandırmaktadır. Sanatçının üretim sürecindeki bütün enstrümanlara hâkimiyeti, eserde anlatılmak istenen meseleyi daha net bir şekilde izleyiciye aktarmasına zemin hazırlamaktadır. Fotoğraf sanatçısının, bu enstrümanları kullanmadaki yetkinliği ile doğru orantılı olarak fotoğrafın anlamı çoğalmaktadır.

Fotoğraf ile aktarılmak istenen mesele, yapım aşamasında tercih edilen yüzey ve teknik gibi seçimler ile örtüştüğünde anlam akışı katmanlar arasında devam ettiğinden anlam bütünlüğü sağlanmaktadır. Cyanotype gibi alternatif baskı teknikleri tercih edildiğinde, standardın dışına çıkıldığından fotoğrafın anlamı yoğunlaşmakta ve hatta baskı aşamasında karşılaşılan hatalar bile bir ifade şekli olarak kullanıldığında fotoğrafın anlamını dönüştürerek artırabilmektedir. Böylece fotoğraf, izlediği bu süreç boyunca nihai haline evrilene kadar şekillenmeye ve dönüşmeye devam etmektedir. Sanatçının uygulayacağı fotoğraf baskı tekniği ile seçeceği yüzeyi etkin şekilde kullanabilmesi, fotoğraf aracılığıyla aktarmak istediği meseleyi tek bir elden şekillendirerek somutlayacağından anlam bütünlüğünü korumaktadır. Fotoğraf sanatçısı, yakaladığı ya da yarattığı görüntüyü a'dan z'ye kendisi yapılandırdığında eseri ile tam anlamıyla bütünleşmekte ve auteur haline gelmektedir. Keşfedildiği tarihten itibaren fotoğraf sanatçıları için alternatif bir fotoğraf baskı tekniği olagelen Cyanotype'nin standardın dışına çıkan canlı mavi tonlarının majör bir ifade aracı olarak kullanılabilirliği. Teknik, ortaya çıkarılmak istenen esere anlam bakımından hizmet ettiği doğrultuda fotoğrafın anlamını büyüterek çoğaltmaktadır. Bu bağlamda cam üzerine Cyanotype uygulamanın fotoğraf anlamına etkisi "Ayna" fotoğraf serisi ile örneklendirilerek değerlendirilmiştir. Aynaya hapsolan kendilik kavramı doğrultusunda cam yüzey üzerine Cyanotype uygulama yapılmıştır. Fotoğrafın kavramsal bağlamı doğrultusunda seçilen cam yüzey ile eser bütünlüğü sağlanmış, uygulama yapılan yüzey ile bütünleşerek fotoğrafın anlamı desteklenerek çoğalmıştır.

KAYNAKÇA

- Anderson, C. Z. (2019). *Cyanotype: The Blueprint in Contemporary Practice (1. baskı)*, New York: Taylor & Francis Group.
- Batchen, G. (2008). Wedgwood, Thomas (1771–1805) English Experimenter. J. Hannavy (Ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography (1. baskı, 1482–1483)*, New York: Taylor & Francis Group.
- Bendandi, L. (2015). *Experimental Photography A Handbook of Technique (1. baskı)*, London: Thames & Hudson Ltd.
- Davis, L. A. (2008). Wet Collodion Positive Processes (Ambrotype, Pannotype, Relievotypes), J. Hannavy (Ed.) *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography (1. baskı, 1486-1488)*, New York: Taylor & Francis Group.
- Erel, E. B., Kahraman, D. (2020). Seramik Yüzeylede Cyanotype Baskı Yöntemi, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(45): 385-399.
- Erge, A., Zorba, Ö. (2016). Jelatin ve Fizikokimyasal Özellikleri. *Akademik Gıda*, 14(4): 431-440.
- Erutku, B. (2017). *Fotoğrafın Temel Kavramları (1. baskı)*, İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Frizot M. (1998). *A New History of Photography (1. baskı)*, UK: Konemann.
- Gernsheim, H., Gernsheim A. (1955). *The History of Photography from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914 (1. Baskı)*, London: Oxford University Press.
- Green B, C. (2008). Wet Collodion Negative, J. Hannavy (Ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography (1. baskı, 1485-1486)*, New York: Taylor & Francis Group.
- James, C. (2015). *The Book of Alternative Photographic Processes (3. baskı)*, Boston: Cengage Learning.
- Kenny, K. (2006). Non-Silver Processes, L. Warren (Ed.) *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography (1. baskı, 1165-1169)*, New York: Taylor & Francis Group.
- Kılıç, L. (2019). *Fotoğraf ve Sayısal Görüntü Terimleri Sözlüğü (1. baskı)*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Newhall, B. (2009). *The History of Photography: From 1839 to the Present (1. baskı)*, New York: The Museum of Modern Art.
- Osterman M. (2007). The Technical Evolution of Photography in the 19th Century, M. R. Peres (Ed.) *Focal Encyclopedia of Photography: Digital Imaging, Theory and Applications, History, and Science (3. baskı, 27-36)*, New York: Taylor & Francis Group.
- Pollack P. (1977). *The Picture History of Photography from the Earliest Beginnings to the Present Day*, New York: Harry N. Abrams.
- Pritchard, M. (2008). Paper and Photographic Paper, J. Hannavy (Ed.) *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography (1. baskı, 1051-1053)*, New York: Taylor & Francis Group.
- Solomon-Godeau, A. (1986). Canon Fodder: Authoring Eugene Atget, *The Print Collector's Newsletter*, 16(6): 221-227.
- URL 1: <https://www.britannica.com/topic/Eastman-Kodak-Company> Erişim tarihi: 25.05.2023.
- URL 2: <https://www.goldstreetstudios.com.au/exhibitions/siderotype-iron-based-printing-in-precious-metals-mike-ware-jan-march-2017/> Erişim tarihi: 23.03.2023.
- URL 3: www.petermrhar.com/alternative Erişim tarihi: 17.04.2022.
- URL 4: www.wetplateemporium.com Erişim tarihi: 02.08.2022.
- Ware, M. (2015). Herschel's Cyanotype: Invention or Discovery?, *History of Photography*, 22(4): 371-379.

EKLER

- Ek Görsel 1: Joseph Nicéphore Niépce, "View from the Window at Le Gras" (1827), 16,7 x 20,3 cm helyograf, Harry Ransom Center, Austin. <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/early-photo/early-photo-france/a/joseph-nicephore-niepce-view-from-the-window-at-le-gras> Erişim tarihi: 20.05.2023.
- Ek Görsel 2: Louis-Jacques-Mandé Daguerre, "View of the Boulevard du Temple" (1839), 15 x 18,5 cm bakır levha üzerine dageotip, Bayerisches Nationalmuseum, Almanya. Erişim Linki: <https://smarthistory.org/daguerre-paris-boulevard/> Erişim tarihi: 20.05. 2023.
- Ek Görsel 3: William Henry Fox Talbot, "The Open Door" (1844), 14,3 x 19,4 cm kalotip negatiften tuzlu kâğıt baskı, Gilman Collection. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283068> Erişim tarihi: 20.05.2023.
- Ek Görsel 4: "The Princess Royal and Princess Alice, Balmoral" (1856), Roger Fenton, 45,0 x 37,5 cm wet collodion negative, Royal Collection Trust, UK. <https://albert.rct.uk/sites/default/files/styles/rct-scale-350w/public/collection-online/3/d/1039660-1629278424.jpg?itok=n-uNxY5J> Erişim tarihi: 30.05.2023.
- Ek Görsel 5: Mathew Brady, "Frederick West Lander" (1857), wet collodion positive (ambrotype), National Portrait Gallery. <https://npg.si.edu/blog/through-looking-glass-%E2%80%93-stabilization-ambrotype> Erişim tarihi: 07.06.2023.

- Ek Görsel 6: Pieter van der Werff, “The Entombment of Christ” (1709-1722), 63 x 51 cm tuval üzerine yağlıboya, Museum Boijmans Van Beuningen. <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/3157/the-entombment-of-christ> Erişim tarihi: 30.05.2023.
- Ek Görsel 7, 26: “Bengisu Çaygür, *Otoportre*, 2020” dijital fotoğraftan negatif asetat ile cam üzerine Cyanotype uygulamalar, 2022-2023.
- Ek Görsel 27: Bengisu Çaygür, *Ayna I*, 30x30 cm, Cam üzerine Cyanotype, 2023.
- Ek Görsel 28: Bengisu Çaygür, *Ayna II*, 30x30 cm, Cam üzerine Cyanotype, 2023.
- Ek Görsel 29: Bengisu Çaygür, *Ayna III*, 30x30 cm, Cam üzerine Cyanotype, 2023.
- Ek Görsel 30: Bengisu Çaygür, *Ayna IV*, 30x30 cm, Cam üzerine Cyanotype, 2023.
- Ek Tablo 1: Herschel’in geliştirdiği fotoğraf baskı teknikleri. Ware, M. (2007). Siderotypes by Sir John Herschel from Steel Engraving Diaphanes. School of Art History, University of St. Andrews Conference in *Literature and Photography*’de sunulan bildiri. <https://www.researchgate.net/publication/301699839> Erişim tarihi: 28.12.2022.

SANAL GERÇEKLİK: SANAT MEKÂNLARININ DİJİTAL DÖNÜŞÜMÜ

Virtual Reality: Digital Transformation of Art Spaces

Doğukan AKIN¹, Sinan ÇAKMAK²

ÖZ

İnsanoğlunun teknolojiye olan merakı her alandaki gelişim sürecini tetikleyen önemli bir unsurdur. Her ne kadar insan ve teknoloji arasındaki etkileşim insanlık tarihi kadar eski olsa da; devrimsel nitelikteki dönüşüm için bilgisayarların icadını beklemek gerekmiştir. Bilgisayarların icadı ile teknoloji hızlı bir gelişim sürecine girmiştir. Teknolojinin gelişimi ve dijital yenilikler ile birlikte insanlık, dijital çağa adapte olmaya çalışmaktadır. Hayatın her alanına etki eden teknoloji, dijital dönüşüm sürecinde sanal ile gerçek arasındaki farkı azaltmaktadır. Bu bağlamda yeni bir kavram olarak karşımıza çıkan sanal gerçeklik, kullanıcılara var olan ortamın ötesini sunmaya, merak ve heyecan duygusunu yaşatmaya, onları zaman ve mekân kavramları yönünden pasif rolden aktif role geçirerek yeni bir iletişim ortamı sunmaya çalışmaktadır. Özellikle mekân kavramı, somut ve soyut olarak nitelendirilmekten çıkmakta, dijital ortamın dönüşümünü tamamlayarak paralel evrene açılan bir kapı noktasına gelmektedir. Çalışmanın amacı, sanal gerçeklik bağlamında ve sanatsal ortamlar bakımından zaman ve mekân kavramlarının nasıl ortadan kalktığı sorusuna yanıt aramaktır. Bu amaç doğrultusunda araştırma yöntemi olarak, sanal çevrimiçi resim sergileri ve sanal müzelerin yanı sıra yeni bir kavram olan NFT'ler de kapsam içerisine alınarak betimsel analiz ile inceleme yapılmıştır. Çalışma sonucunda, sanatın dijitalleşmenin etkisi ile sanal ortamlara taşındığı ve dijitalleşmenin getirdiği yenilikler ile gelişimini sürdüren sanal gerçekliğin, çevrimiçi resim sergileri, sanal müzeler ve NFT başlıkları ile sanat üretimi ve tüketiminde olanakları artırdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanal gerçeklik, dijital sanat, kripto sanat, Nft.

ABSTRACT

Human beings' curiosity about technology is an important factor that triggers the development process in every field. Although the interaction between humans and technology is as old as human history; It was necessary to wait for the invention of computers for the revolutionary transformation. With the invention of computers, technology has entered a rapid development process. With the development of technology and digital innovations, humanity is trying to adapt to the digital age. Technology, which affects all areas of life, reduces the difference between virtual and real in the digital transformation process. In this context, virtual reality, which is a new concept, tries to offer users beyond the existing environment, to make them experience a sense of curiosity and excitement, and to offer a new communication environment by transferring them from a passive role to an active role in terms of time and space concepts. In particular, the concept of space ceases to be described as concrete and abstract, and completes the transformation of the digital environment and comes to the point of a door opening to the parallel universe. The aim of the study is to seek an answer to the question of how the concepts of time and space disappear in the context of virtual reality and artistic environments. For this purpose, as a research method, virtual online painting exhibitions and virtual museums, as well as NFTs, which are a new concept, were included in the scope and examined with descriptive analysis. As a result of the study, it has been concluded that art has been moved to virtual environments with the effect of digitalization and virtual reality, which continues to develop with the innovations brought by digitalization, increases the possibilities in art production and consumption with online painting exhibitions, virtual museums and NFT titles.

Keywords: Virtual reality, digital art, crypto art, Nft.

Bu makale 28-29 Kasım 2022 tarihleri arasında Sakarya'da düzenlenen ICOMS II. Uluslararası İletişim Bilimleri Sempozyumu'nda sunulan tebliğin genişletilmiş şeklidir.

1. ORCID: 0000-0002-4846-6788

2. ORCID: 0000-0002-6839-3248

1. dknakin@gmail.com

2. Doktor Öğretim Üyesi, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, scakmak@gumushane.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

Technological developments have begun to be effective in every field of art disciplines as well as in all areas of life. Especially in events such as biennials and exhibitions, which have been organized at national and international level since the 2000s, the first works of digital art have said hello to the audience. In these events, the works of digital art have gained the appreciation of the audience by interacting with different disciplines of art. With this interaction, it has been the responsibility of digital art producers to put forward innovative interpretations by integrating technological developments. In this context, the evolution of traditional art production methods by updating them with the support of digital technology has reached an important level of contribution to the emergence of digital works of art. From this point of view, our work touches on the concept of digital art, which has reached an increasingly important point in the understanding of contemporary art, and virtual reality environments and works of art.

It is possible to see the original traces of traditional art in the works produced today under the title of digital art. However, computer-aided software produced with the interaction of the digital age should not be ignored. In particular, the digital environments offered to us by the concept of virtual reality of these software have a great role in bringing the works of art to the audience. In this respect, in our study where qualitative research methods were used, the necessary literature review was carried out based on the concept of virtual reality, including books, articles and theses related to digital environments such as virtual museums, online exhibitions and nft. In the study, the significant impact of technological developments was observed in the transformation of production and exhibition processes in the field of art as a result of the digital age.

With the effect of virtual reality, the research was reinforced with examples of the presentation environments of digital art devoid of time and physical space. Emphasizing that digital transformation has gained momentum with a dizzying expression and that it is integrated into every art discipline, the idea that digital environments are more practical and effective than physical environments in the presentation of works of art to the audience has been put forward. In the light of this information and findings, it is the main purpose of our research to put forward a source that can be a reference for researchers working on the subject where there are deficiencies in terms of literature.

In this study, the concept of virtual reality and its historical development are mentioned and the transformation of works of art in presentation environments is examined. This research was conducted within the scope of virtual museums, online exhibitions and nft titles. Especially in recent years, the digital structure of virtual museums and online exhibitions, which are experiencing an important development process in our country, has been investigated by referring to the examples in the world. In addition, NFT, which is defined as a digital ledger and is a blockchain environment where artists who produce works with traditional or digital methods can register or offer their works for sale in the digital environment, is emphasized.

GİRİŞ

Bilgi insanlık tarihi süresince, her uygarlık döneminde ve günümüzde değerini koruyan bir kavram olmuştur. Tarih boyunca yazı, çizim, resim vb. geleneksel yöntemler kullanılarak depolanmaya çalışılan bilgi, günümüzün dijital çağının getirdiği seçenekler ile dijital ortamlar kullanılarak da depolanmaktadır. Bu dijital yöntemler bilgiyi daha kolay ulaşılır bir hale getirmektedir. Bilgi ve birikimin çok daha pratik bir şekilde ulaşılabilirdiği bu dijital çağda, kavramsal sanatın ve özellikle yeni medya ile farklı yorumlamalara şahitlik edilen dijital sanatın da kendine özgü bir birikim yaratarak günümüzde varlığını oldukça fazla hissettirdiği söylenebilir. Dijital sanat eserleri, her geçen gün dünya toplumlarınca ve sanat dünyası tarafından benimsenmektedir. Bu sanat üretim yöntemi, bilgisayar destekli ve yazılım tabanlı olarak modern ve postmodern yaklaşımlı eserler ortaya koyması bakımından çağımızda önemli bir görsel anlatı şekli haline gelmiştir (Çakmak ve Karoğlu, 2020:517).

Bilgisayar teknolojisiyle birlikte günümüzde sanal gerçekliğin gelişmesi dünya üzerindeki yaşamın sınırlarını esnetmektedir. Bu doğrultuda bedenen var olan ortamlardan fiziki kurallarının olmadığı sanal bir ortama geçiş denemeleri yaşanmaktadır. Bu bağlamda dijital gelişmelerin sanal gerçekliğe olan etkileri sanatsal mekân ve sanat üretim alanlarında yeni oluşumların doğmasına sebep olmuştur. Sanal gerçeklik ile birlikte mekân ve zaman kavramının sınırları esnetilmektedir. Dijital çağda sanal gerçekliğin kullanımı yaygınlaşarak sanal müzeciliğe ve çevrimiçi resim sergilerine katkı sağlamaktadır. Bununla birlikte kripto dünyasına bağlı olan ve dijital sanat olarak değerlendirilen NFT eserleri de yeni sanal çevrimiçi sergiler ve sanal müzayede ortamı oluşturmaktadır.

1. Sanal Gerçeklik ve Kısa Tarihçesi

İnsanın varoluşundan bu günlere kadar olan zaman sürecine bakılacak olursa, insanlığın, yeni şeyler keşfetme arzusu içinde hayal gücü ile birlikte sürekli arayış içinde olduğu görülecektir. İlk çağlarda mağara döneminde çizilen hayvan figürlerini göz önüne alırsak insanoğlunun hayal gücünü kullanarak dönemin teknolojik imkanları çerçevesinde yeni dünyalar keşfetme, yeni gerçekliklere ulaşma çabasında olduğunu görürüz.

Platon'un mağara alegorisinde idealar dünyası olarak tanımladığı hakiki dünya gerçekliğinin mağara duvarındaki yansımalarının mağaradaki kişiler tarafından asıl gerçek olarak algılanmasına değinmektedir. Bu nedenle insanlar her zaman arayış içinde olup ve daha kapsamlı keşiflere yönelmiştir (Yücel, 2012:30).

1800'lerin sonunda ortaya çıkan fotoğraf teknolojisi ve kavramı sayesinde sanat dijitalleşmeye başlamış iki boyutlu görüntüler ortaya çıkmıştır. Süreç içerisinde teknolojik gelişmeler devam etmiş ve insanoğlu yeni ortamlar ve gerçeklikler üzerinden yaşamaya başlamıştır. (Aydoğan, 2021:125). 19. yüzyılın ilk yarısında fotoğraf makinesi sayesinde görüntüler yeniden üretilmiş ve insanlar geçmişin birikimlerine dayanan gerçeklik olgusunu tekrardan tartışarak değişime neden olmuşlardır.

“Günümüzde sanat üretimlerine devam eden pek çok sanatçı da geçmişte yerleşik olan düşünsel yaklaşım ve teknik ile güncel üretimler yapılamayacağını ve bu minvalde içinde bulunduğumuz çağın kendi görüntülerini yeni gerçeklik kavramı üzerinden tartışmaya açılması gerektiğini savunmaktadırlar.” (Erdem, 2021:35). “Gerçek” kavramı insanlık tarihinde her zaman tartışılan ve üzerinde çok düşünülen bir konu olmuştur. “Gerçeklik” üzerine dair arayışlar insanlığın teknoloji ile kurduğu bağ üzerinden gerçek ve gerçeklik kavramlarını gündeme getirmiştir. “Enformasyon Toplumu” çoğunlukla bilgisayar ve internetin ortaya çıkmasıyla başlayan “Elektronik Devrim” ile birlikte önem kazanarak bir oluşuma dönüşmüştür. Teknolojik gelişmeleri takiben ortaya çıkmış olan yeni medya, gerçeklik kavramının boyut atlamasına neden olmuştur (Aydoğan ve Kaplanoğlu, 2020:82-83).

Yeni teknolojilerle birlikte ortaya çıkan yeni medya, 1990'lı yıllarda kullanımının yaygınlaşması ile birlikte gittikçe popülerleşmiş ve sanat da dahil olmak üzere pek çok alanı dönüştürmüştür. Bilgisayar yardımıyla üretilen, kullanılan ve sonrasında daha büyük gelişmelere yol açan gerçeklik tartışmaları da böylece ortaya çıkmıştır. Gerçeklik tartışmaları sanat, oyun, bilim gibi farklı mecralara yayılmıştır. Bilgisayar tabanlı olarak ortaya çıkmış olan sanal gerçeklik kavramı, artırılmış gerçeklik, genişletilmiş gerçeklik, karma gerçeklik gibi yeni gerçeklik tanımlarının ve yaklaşımlarının sonucu olarak bilinen gerçeklik kavramı yeniden biçimlenmiş ve “gerçek gerçeklik” tanımıyla yeniden karşımıza çıkmıştır (Aydoğan ve Kaplanoğlu, 2020,s:82-83). Bununla birlikte Vince; sanal sınıflara, üniversitelere, müzelere, sergilere ve hatta evcil hayvanlara sanal gerçekliğin bir sonucu olarak sahip olduğumuz gerçeğine değinmektedir (Vince, 2004:1).

“Sanal (virtual), var olmayan ama algının yönlendirilmesiyle var olduğu yanılsaması yaratılması durumunu ifade eden virtualis kökeninden gelen bir kavramdır. Sanal Gerçeklik (Virtual Reality) ise, izleyicinin ya da kullanıcının

oluşturulmuş bir görüntü uzamı içerisine, düzenlenebilir bir zaman yapısı içerisinde dahil olması ve ileri aşamada da onunla etkileşmesi temel ilkesi üzerine kurulu; üç boyutlu görüntü ve ses aygıtları gibi teknolojik araçlardan oluşan bir ortamdır” (Kuruüzümcü, 2007:94).

Sanal gerçeklik, katılımcıların eylemini ve konumunu algılamakta olan, birden çok duyuya sentetik geri bildirim sağlayan etkileşimli bilgisayar simülasyonlarından oluşan bir ortamdır (Sherman ve Craig, 2003:13). Sanal gerçeklik etkileşimin üst düzey olduğu, yaratılan mekanlara girilebilen ve gezilebilen bir ortamı bilgisayar aracılığı ile var olabildiği bir kavram veya alandır. Sanal gerçeklik teknolojisi, insanların gerçek dünyadan ayrı hayali bir dünya var edebilecekleri bir fikir üretmekte yardımcı olmaktadır (Gutiérrez, M A., Vexo, F, ve Thalmann, D, 2008:1). Sanal gerçeklik, ilk çağlardan başlayan iki boyutlu gerçeklik algısını bilgisayarların icadı ile üç boyutlu ortamlara taşınmasını sağlamıştır. Sanal gerçeklik teknolojisinin insan hayatına olan teması her ne kadar güncel bir durum gibi gözükse de 1930 yılında Charles Wheatstone tarafından icat edilmiş olan “Stereoscope” isimli cihaz aracılığı ile iki göze birbirinden farklı görüntü vererek deneklere 3 boyutlu bir ortam gösterme denemiştir. 1960’lı yıllarda ise sinema ve tiyatro gösterilerinin daha gerçekçi bir biçimde göstermeyi planlayan Morton Heilig, “Sensorama” adlı cihaz icat etmiştir. Kullanıcılara gerçeklik algısını yaşatmak isteyen Heilig, koku veren fanlar ve stereoskopik ses sistemini kullanmıştır. Elde edilen bu veri ve gelişmelerin sanal gerçekliğin başlangıcı için önemi büyüktür.



Resim 1. Sensoroma, (Jerald, 2016, s. 22- URL 1).

1960’lı yıllardan beri gelişim gösteren sanal gerçeklik kavramının 1990’lı yıllarda dijital çağa geçiş süreci ile birlikte kullanım alanı genişleyerek sanat alanına da katkıları olmuştur. Sanatın teknolojiye paralel olarak gelişmesi dijital sanatı yani bir diğer adıyla da matematiksel sanatı ortaya çıkarmıştır. Bilgisayar ve bilgisayara dayalı uygulamaların kullanımı arttırmıştır. Artan bu uygulamalar ile birlikte geleneksel sanatta kullanılan araçların matematiksel veri olarak bilgisayar ortamında oluşan sanat eserlerinin çoğalmasına sebep olmuştur. Buna bağlı olarak “sanatçılar ise yeni medya alanının gelişiminde, sadece değişen duyarlılığının ve algılama biçimlerinin ifadesiyle dönüşen araçlarının uygulayışı olarak değil; etkileşim ve arayüz tasarımı yeni biçimlerinin oluşturucusu olarak da bilim insanlarıyla ve teknisyenlerle yakın ilişki içerisinde etkin rol almaktadırlar.” (Kuruüzümcü, 2007:95) Gelişen dijital dünya sanatın ve sanatçının teknoloji ile bağlarını kuvvetlendirmiştir. Ortaya çıkan sanat eserlerinin tasarımlarında

ve üretimlerinde değişikliğe sebep olmuştur. Yeni medyada ortaya çıkan sanat platformları sanatın sergilendiği alanları “mekân” ve “zaman” kavramlarıyla ilişkisi üzerinden değişime yönelmiştir.

Son dönemlerde sıklıkla adından söz ettiren sanal gerçeklik kavramı, dijital gelişmeler ile birlikte sanal ortamda üç boyutlu mekanlar yaratarak sanal ile gerçeklik arasında başka bir boyut oluşturmuş ve yeni bir evrenin kapılarını aralamıştır.

Geleneksel yöntemlerle üretilen sanat eserlerinin en önemli özelliği esere uygun mekanlarda sunulmasıydı. Bulunduğu mekân ile bütünleşmeye giren eser, mekânın özelliklerini kendi anlamıyla birleştirerek yeni bağlamlar sunmaktaydı. Geleneksel yöntem ile üretilen eserlerin belli bir mekânsal ve zamansal sınırları varken dijital bir ortamda üretilen ya da sergilenen eserlerin bu sınırları aştığı görülmektedir. Bu sınırlamalara meydan okuyan eserler, sonsuzluğa ulaşarak zaman ve mekan kavramlarının anlamlarının eski belirleyici gücünü yitirmesine sebep olmuştur.

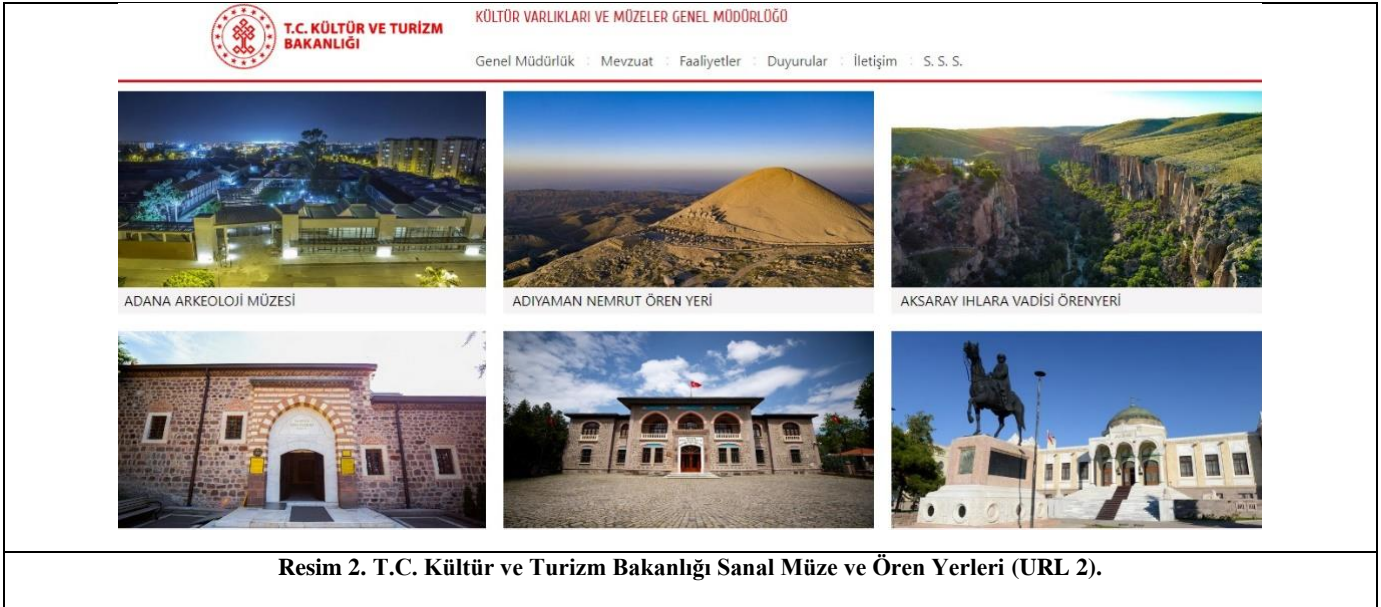
Sanal gerçeklik teknolojisi, kullanıldığı ortamların hedef kitlelerine ulaşmak için sanatın ilham verici etkileşiminden faydalanmaktadır. Fakat sanattan da faydalanarak belli özelliklerden arındırılıp serbestleşeceği ortamlara ulaşması için sanal gerçeklik programları kullanılmaktadır (Aydoğan, 2021:71). Kullanılan sanal gerçeklik programları sayesinde sanat üretme ve sanat eseri sergilemek için müzeler, sanal çevrimiçi sergiler ve NFT gibi ortamlar oluşmuştur. Sanatın üretim ve tüketim biçimleri çeşitlenme imkanı bulmuştur.

2. Sanat Ortamlarında Sanal Gerçeklik

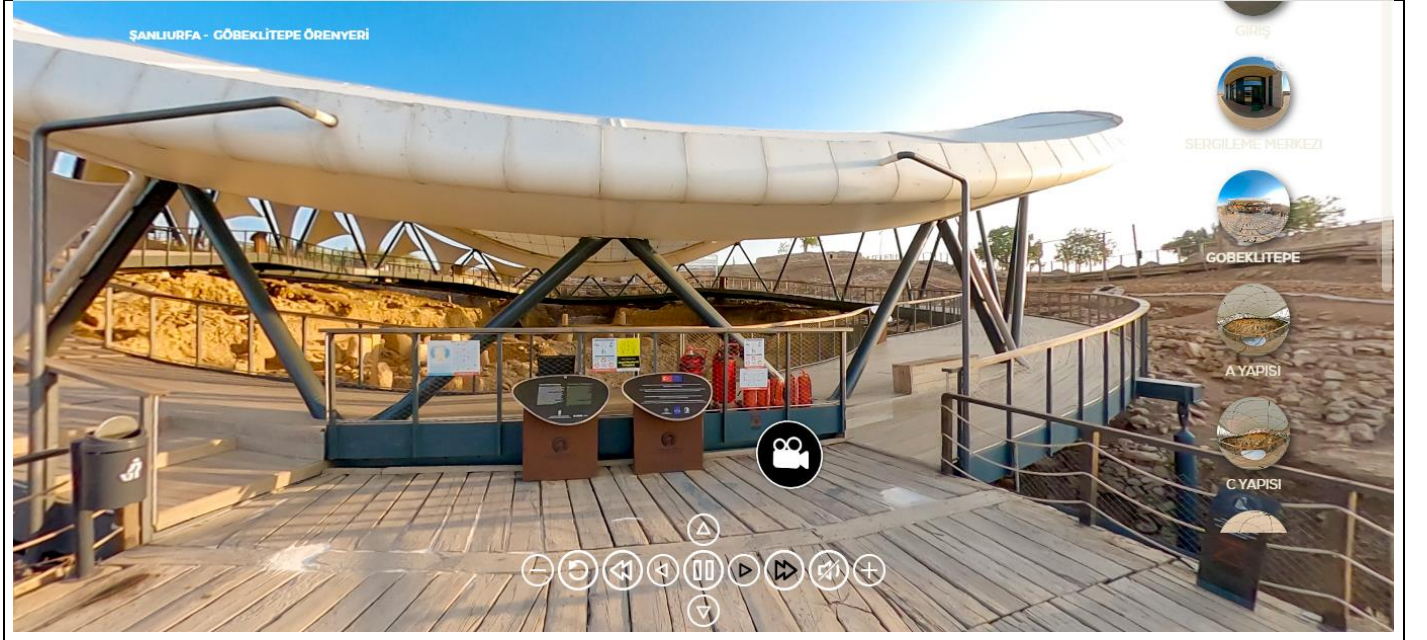
2.1. Sanal Müzeler

İnsanlık tarihi boyunca her alanda dönüşüm olduğu gibi müzecilik kavramında da bir dönüşüm yaşanmıştır (Artun, 2008:97-103). Geleneksel müzecilik anlayışı yerini “sanal müze” ye bırakmıştır. 1980’li yıllar ile başlayan dijital dönüşüm süreci, birçok platformda olduğu gibi müzecilik anlayışına da yeni bir soluk kazandırmıştır denilebilir. Bu dönüşüm sürecinde bilgi iletişim teknolojilerinin müzeciliğe uyarlanması ile son dönemlerde artış göstermekte olan sanal müzeler dijital platformlarda kendini göstermeye başlamıştır.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı sanal müzecilik anlamında oldukça başarılı çalışmalar ortaya koyarak ülkemizin dört bir yanında bulunan müze ve ören yerlerini sanal ortamlara aktarmış ve izleyici ile buluşmayı sağlamıştır.



Son yıllarda ülkemizde ve dünya çapında tarihin sıfır noktası olarak nitelendirilmekte olan ŞanlıUrfa Göbeklitepe Örenyeri’ nin fiziki müzesi kadar sanal müzesi de binlerce kullanıcı tarafından ziyaret edilmektedir. Uygarlık ve sanat tarihi bakımından önemli keşiflerin yapıldığı ve hala araştırmaların sürdüğü Göbeklitepe, birçok ülkeden ziyaretçi tarafından bilgisayar ve internet vasıtasıyla sanal olarak kolaylıkla gezilebilmektedir. 360 derece yönlendirilebilen yön okları sayesinde sanal müzenin her noktasını gözlemleyerek bilgi sahibi olmak mümkündür.



Resim 3. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Göbeklitepe Örenyeri (URL 3).

Sanal müzelerin, 1970’lerden sonra tüm medeniyetleri etkisi altına alan ve “küreselleşme” olarak tanımlanan yeni bir sosyoekonomik sistemin temellerine dayanarak ortaya çıktığı söylenebilir. Küreselleşme kavramı, “Kapitalist ekonomik sistem içerisinde, insanların, eşyaların ve hizmetlerin serbest dolaşımı” (Papila, 2012:57) olarak nitelendirilebilir. Küreselleşmenin temeline baktığımız zaman Sanayi Devrimi, Bilim Devrimi ve Dijital Devrim bulunmaktadır. Küreselleşme ile ortaya çıkan “küresel kentler” yeni dünya düzeni oluşturmaya başlamıştır. Yeni dünya düzeni ile birlikte mekân ve zaman-kavramlarının geçmişteki belirleyici ve sınırlayıcı önemi kalmamıştır. Dijital gelişmeler ile birlikte kentlerin birbirine teknoloji ile bağlanması, fiziksel mesafeleri ve sınırları ortadan kaldırmıştır. Bu gelişmeler ile birlikte kültürel paylaşımlar geniş alanlara yayılmış ve yeni bir yapılanmanın öni açılmıştır. Açıklanan bu değişim ve yapılanma müzecilik kavramını da etkileyerek boyut atlamasına sebep olmuştur (Kahraman, 2021:148).

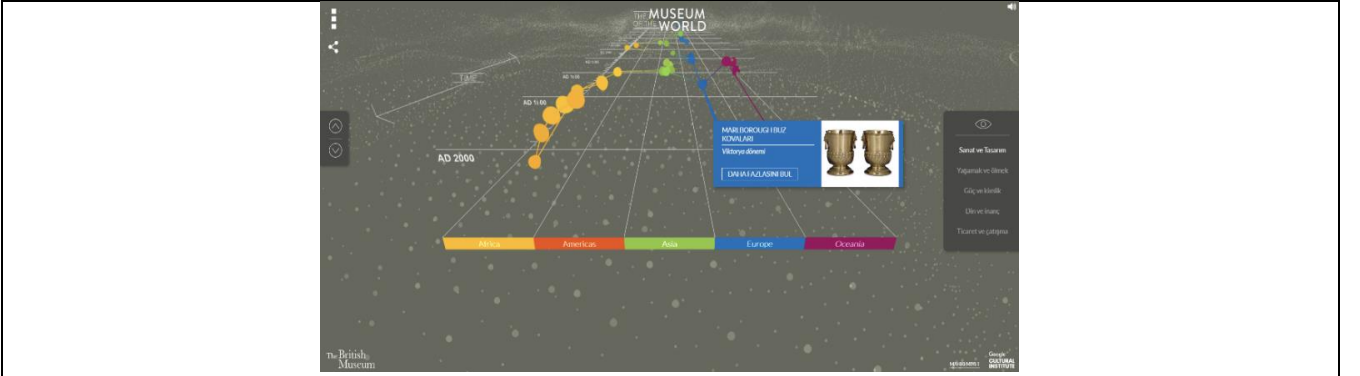
Dijital çağın müzeleri, koleksiyonlardan bilgi üreterek ve bu bilgiyi işleyip hedef kitleye aktararak değer kazanmıştır. Koleksiyonlardan üretilen bilgiler, süzgeçten geçirilerek güncellenmiş ve eğitimsel etkinlikler ile insanlığın tamamına herhangi bir sınıf ayrımı yapılmaksızın ulaştırılmaya çalışılmıştır. Bu işlevselliği ile tarihi eser müzeleri, dinamik ve ulaşılması mümkün mekanlara dönüştürülmüştür. Bu dönüşümün odak noktasında teknoloji ve bilimin gelişimi ile birlikte ortaya çıkan yeni sunum ve sergileme imkânlarının olduğu söylenebilir (Kahraman, 2021:148). “Müzeler, temel işlevlerini yerine getirirken ve kendilerini kurumlar olarak buldukları topluma ve dünyaya anlatırken, iletişim teknikleri ve yöntemlerini kullanmaktadırlar” (Papila, Kilimci ve Kahraman, 2021:2).

Son dönemlerde bilgisayar, akıllı telefon, tablet gibi görsel-işitsel cihazlar internet kullanımı ile birleşerek sanal ortamlara yönelik ilginin çoğalmasına sebep olmuştur. Bu sebeple müzeler de teknolojiden yararlanma yoluna gitmiş ve gelişmeler ile birlikte sanal müze kavramı ortaya çıkmıştır. Çeşitli uygulamalar sayesinde dijital olarak kaydedilen ses, metinler ve görüntüler sanal gerçeklik teknolojisi ile müzelerde kullanılmaya başlanmıştır. Böylelikle sanal gerçeklik müzecilik ekosistemine dahil olmuştur. VR gözlük, kulaklık ve algılama cihazlarla görüntüler desteklenmiş, mekân ve zaman kavramlarının sınırlarını aşarak kendi gerçekliğini ziyaretçilerin kullanımına sunmuştur.

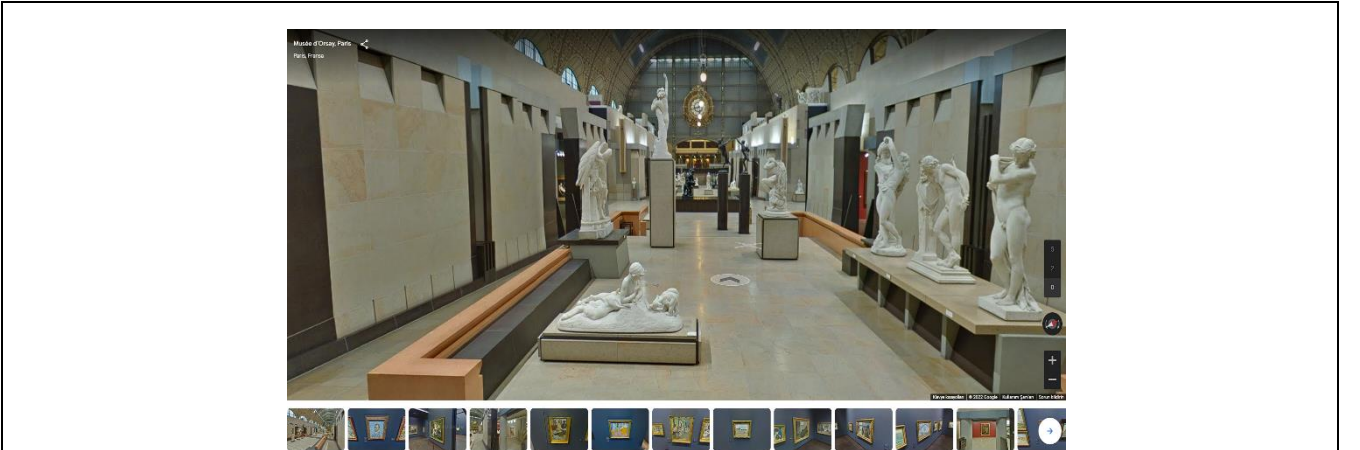


Resim 4. Sanal Gerçeklik VR Gözlük (URL 4).

Gelişen teknoloji ile birlikte dijital çağı yaşamakta olduğumuz günümüzde, birçok sanat müzesi ve sanat galerisi, telefonlara veya bilgisayarlara herhangi bir uygulama yüklemeye gereksinim duymadan hedef kitleye sanal olarak müzeleri ziyaret edilebilme imkânı sunabilmektedirler. British Museum, Louvre Müzesi, Orsay Müzesi, Guggenheim Müzesi, Pergamon Müzesi gibi dünyaca ünlü birçok müzenin galerileri sanal ortamda gezilebilmektedir (Kılıç, 2022:8).



Resim 5. British Sanal Müzesi (URL 5).



Resim 6. Orsay Sanal Müzesi (URL 6).

Görsel 5 ve 6 da gördüğümüz sanal müzeler, 3D yazılımlar ve dokunmatik mekanlar VR gözlüğü ile insanları etkileşime geçirerek yeni evrenin kapılarını açmış, çok sayıda sanal müzelere ulaşım imkanı sağlamıştır.

2018 Tokyo’da Japanese Collective TeamLab, kendisine ait dijital sanat eserlerinden oluşan ve ziyaretçilerini etkileşime sokan bir müze açmıştır. Mekanlara dahil oldukça başka bir evrene geçiş hissiyatı veren müze, görüntü ve dijital teknolojilerinin sanata nasıl entegre oluşuna dair tasarımlardan oluşmaktadır (Çınar,ve Köse, 2021:233).



Resim 7. Japanese Collective TeamLab (URL7).

Sanatçılar yaşadıkları çağın teknoloji olanakları ile her zaman eserler üretmiştir. Teknolojik gelişmeler sanatçıların yararlandığı yöntem ve teknikler her zaman eserlerin içeriğine yansımıştır. Dijital çağda bilgisayarın hızla hayata entegre olması ve sanal gerçeklik teknolojinin son zamanlarda sanat hayatında yer edinmesi, sanat üretim noktasında yeni olanaklar sunmaktadır.

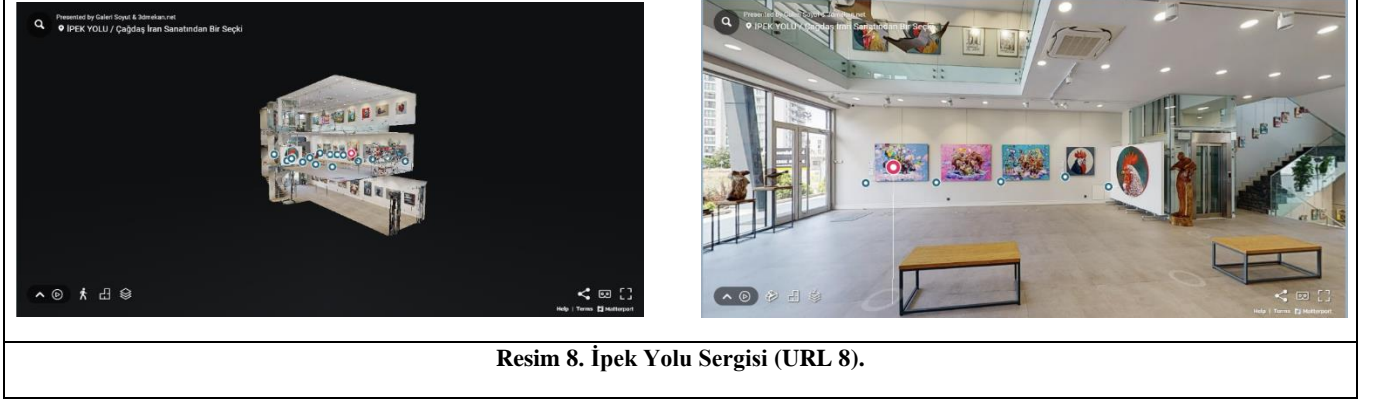
2.2 Çevrimiçi Sergiler

Sanat eserlerinin sanat severlerle buluşmasını sağlayan temel ortam sergilerdir. “Sergi; taşınabilir boyuttaki sanat yapıtlarının bir mekânda topluca kamuya sunulmasıdır” (Sözen ve Tanyeli, 1992:212). Çevrimiçi sergi; internet ağı ortamına bağlı olan zaman ve mekândan bağımsız erişim sağlanabilen, dijital ortamda hazırlanılarak hedef kitleye sunulan sergi diye tanımlanabilir (Tarlakazan, 2021:233).

Küreselleşme ile birlikte dijital dönüşüm yaşayan dünyada bilgisayar ve internetin gelişmesi ile sınırlar ortadan kalkmış ve bu bağlamda yeni bir dünya düzeni hızlı bir şekilde kurulmuştur. Bulduğumuz çağda iletişim teknolojisi insan hayatının her noktasında yerini almıştır. İnternet kullanıcıları artmış ve mesafe kavramı ortadan kalkarak insanların birbirleri ile iletişimi kolaylaşmıştır. Özellikle 2019 yılında başlayarak hızla yayılan COVID-19 pandemiden dolayı teknolojik araçların önemi daha fazla artarak önem kazanmıştır. Pandemiden dolayı gelen dışarı çıkma yasakları internet ve dijital olanakların daha çok kullanılmasına yol açmıştır. Bu yasakla birlikte kapatılan sanat üretimi ve sergileme ortamlarının yardımına dijital olanaklar ve internet yetişerek sanal sergileme ortamlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

1980’li yıllarda bilgisayar, 1990’lı yıllardan sonra da internet ortamı yaratıcı bir mecra olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte dijital sanat alanında çalışmakta olan sanatçılar, bilgisayarları bir araç, ortam veya yaratıcı bir yardımcı olarak kullanılmışlardır (Yücel, 2012:30). Bilgisayarın yardımcı bir unsur olarak kullanımı, yalnızca resim, heykel, video, baskı gibi geleneksel sanat uygulamalarını dönüştürmemiş; internet, yazılım, piksel sanatı, dijital sergilemeler ve sanal gerçeklik gibi yeni kavramlar da sanatsal çalışmaların kabul görmesini sağlamıştır (Çokokumuş, 2012:51). Bilgisayarın kullanımının artmasından dolayı artan dijital sanat eserleri web siteleri üzerinden sergilenmeye başlanmıştır. Sanatın ve sanatçının özgürleşmesiyle, sergi salonlarında bulunan dört duvarın yerini sanal ortam yapıları almıştır. Bu sayede pandemi sürecinde evlerine kapanmak zorunda kalan insanların dijital platformlar

üzerinden çevrimiçi sergilere ulaşımı sağlamıştır. Fiziksel olarak sergi ortamını deneyimlemeyi ve canlı tutmayı amaçlayan bu platformlar, gerçeklik hissiyatının üst seviyede olması için “dokunabilirlik” etkisini arttırmaya çalışmışlardır. Teknolojinin tüm imkanlarının sunulduğu dijital platformlar VR gözlük ya da dokunmatik olarak gezilecek bir şekilde hedef kitlenin kullanımına olanak sağlamıştır.



Resim 8. İpek Yolu Sergisi (URL 8).

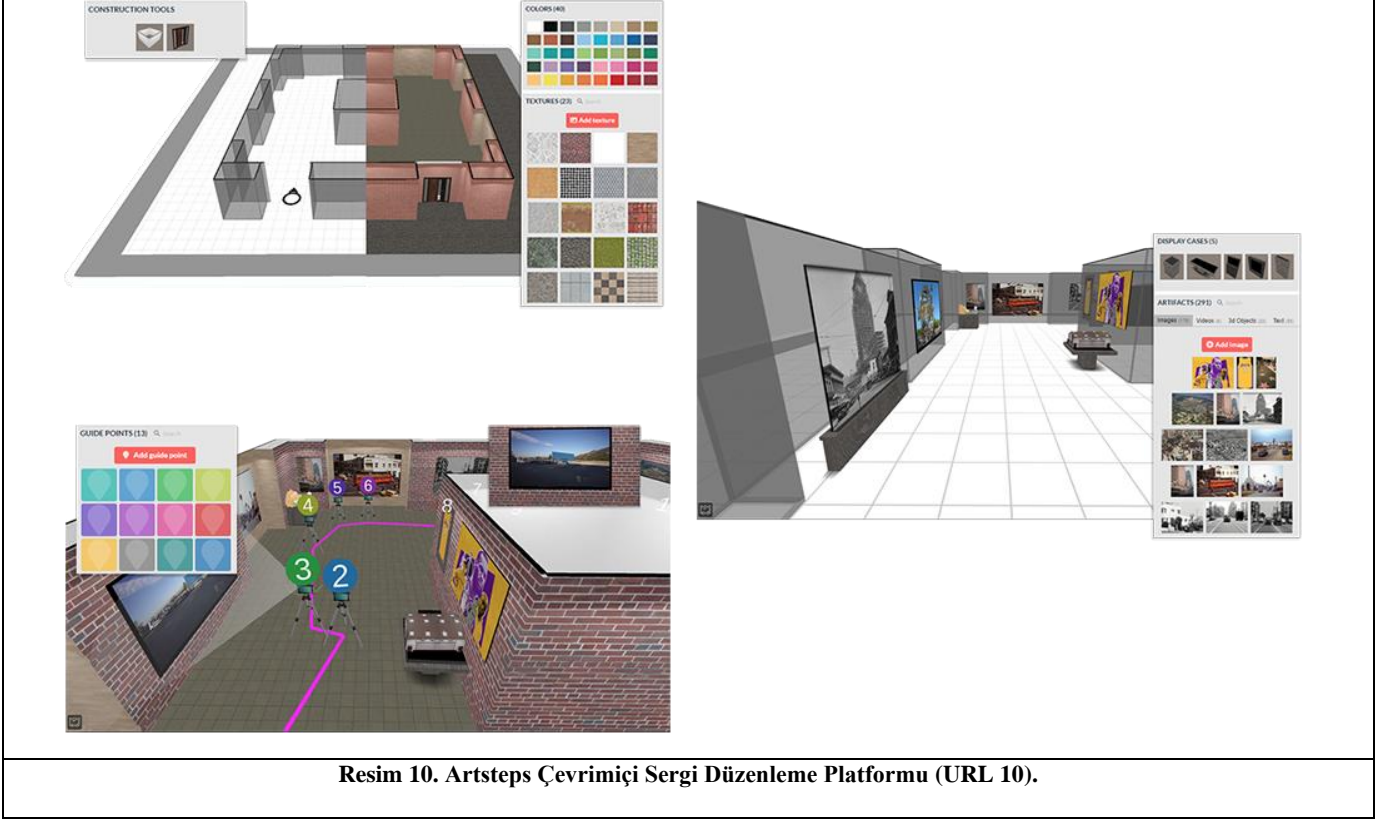
Görsel 8’deki 3D çevrimiçi sergiler 2022 haziran ayında Galeri Soyut web sitesinde yer almaktadır. “İpek Yolu” isimli heykel ve resim sergisi Çağdaş İran sanatını bizlere sunuyor.

Hollanda’nın başkenti Amsterdam’da bulunan Van Gogh Müzesi, dünyadaki en büyük sanat eseri koleksiyonuna ev sahipliği yapmaktadır. Ressam Van Gogh’un 200’den fazla tablosu, 500 çizim çalışması ve 750’den fazla mektubu içerir. Ayrıca müze 19. Yüzyıl sanat tarihini de içinde barındırıyor.



Resim 9. Van Gogh Müzesi (URL 9).

Görsellerde gördüğümüz 3D müzeler, içerisinde bulunan sanat eserlerinin özelliklerine odaklanma ve detay bilgilerine ulaşma imkânı sunmakta ve istenilen esere tıklandığında esere dair bütün detayları görmeyi mümkün kılmaktadır. Aynı zamanda internet ortamında bulunan bazı platformlar aracılığı ile de şahsi veya karma çevrimiçi sergileri düzenlemek mümkündür.



Resim 10. Artsteps Çevrimiçi Sergi Düzenleme Platformu (URL 10).

VR teknolojisinin yaygınlaşması çevrimiçi sergilerin ve dijital sanatın gelişmesinde büyük rol oynamaktadır. Mekân kavramının sınırlarının ortadan kalktığı bir ortam sunan çevrimiçi sergiler sanat severlerin istedikleri an ulaşabileceği ve deneyim sağlayabileceği bir ortam sunmaktadır. Günümüzde klasik sergiler yerini çevrimiçi sergilere devrederken izleyicinin sanata olan erişimini de kolaylaştırarak arttırmaktadır. Dijitalleşme ile birlikte sanat eserleri sadece bir mekânda ve belli bir zaman içinde sınırlı kalmayıp internet ortamında sonsuz uzam niteliğinde sergilenme fırsatı yakalamaktadır.

3. Nft (Non-Fungible Token)

Dünya çapında etkisi olan pandemi, insan hayatında internet ve sanal gerçeklik teknolojisinin kullanımının artmasına neden olurken, sanat alanında da değişimler yaratmıştır. Pandemi süreci ile etkinliğini artıran dijital sanat, “Kripto Sanat” alanının ortaya çıkmasında etken olan unsurlardan biri olmuştur. “Kripto sanat; bir blok zincirine kayıtlı dijital bir varlığın kriptografik halde sınırlı sayıya sahip olması ile ortaya konulan dijital sanattır. Bu alan dijital sanat eserlerini blok zincirinde var olan benzersiz ve kanıtlanabilir nadir varlıklarla ilişkilendiren kripto temelinde yükselen bir sanat hareketidir.” (Oduncu, 2022:197). Bir başka tanımla kripto sanat, dijital ortamda üretilen eserlerin kripto dünyası üzerinden sanal para ile alınıp satılan sanal ortam olarak tanımlanabilir.

Kripto sanatının en önemli noktalarından biri ise blok zincirdir (blockchain). Blok zinciri 2009’da sanal para birimi olarak ortaya çıkmış olan Bitcoin ile tanınmaya başlamıştır. Blok zinciri teknolojisi bir kayıt defteridir (Doğan, B., Ersöz, S. Ş. ve Şahin, C., 2022:3). Varlıkların paylaşılma ve izlenilme sürecini kolaylaştıran bir çevrimiçi defterdir. Başka bir ifadeyle Blok zinciri, bozulmayan ve geri dönüşü olmayan bilgi deposudur (Kakavand, H., Kost De Sevres, N., ve Chilton, B., 2017:3). Temel görevi “blok” olarak bilinen dijital ortamdaki bilgilerin değiştirilmeden gruplanmasıdır. Blok, veri bilgilerinin karışık bir hal almaması için belli bir işlemde geçirilip kayıt altına alınır. Bu blokların arasına kod yerleştirilerek bir sonraki bloğa bağlanması sağlanır. Bu olaydan ötürü bloklara “zincir” denir. Bu blok zincirlerinde depolanan verilere yetkisiz erişilemez. Her bir katılımcının blok zincirine etkisi vardır. Bu etkilerle de düğüm oluşur. Oluşan bu düğümler milyonları bulabilmektedir (Doğan vd., 2022:3). Tasarımın başarılı olarak kabul edilebilmesi, blok zincirin bu düğümler ile çoğalarak güncellenmesi demektir. Blok zincirde bulunan her bir birim değer ise Token olarak tanımlanmaktadır. Token’ların kendilerine ait bir blok zincirleri olmamakla birlikte, var olan bir kripto para biriminin blok zincirine dahil olurlar. Token’ların kendilerine has birim değerleri

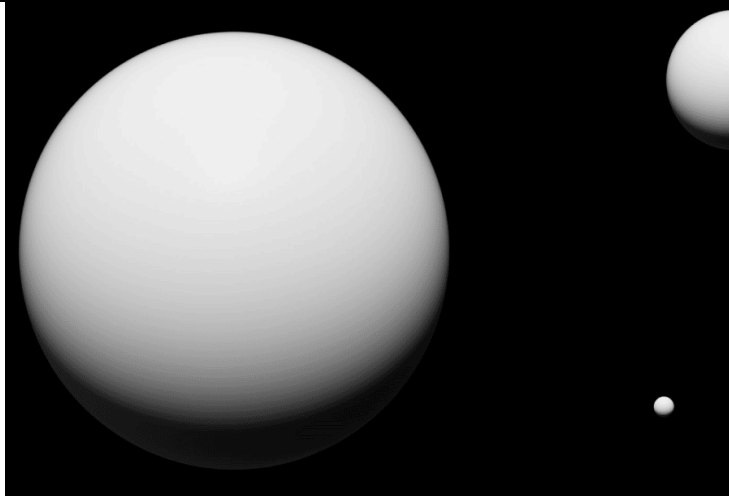
olduğundan, kolaylıkla alınıp satılabilmeleri mümkündür. Bu değer; puan, madeni para, sertifika, oyun içi öğeler gibi şekillerde olabilir (URL 11).



Resim 11. Beeple'in Everyday: The First 5000 Days eseri (URL12).

2008 yılında Nakamoto tarafından yazılan ve kullanılmaya başlanan blok zincir ağı güvenli alt yapısı ve siber saldırılara karşı olan dayanıklılığı ile banka sektörü gibi birçok sektörde görmeye başlanmıştır. Birçok şirketin sistemini koruyan blok zincir teknolojisi kripto dünyasında da siber saldırıları korumaya çalışır. En yeni ve en güçlü olan blok zincir teknolojisi şirketlere olan saldırıları anında koruyarak bilgilerin çalınmasına ve kaybolmasına engel oluyor. Bu nedenle sanal evrenin ve kripto dünyasına bağlı olan sanal paraların korunabilmesini sağlamıştır (Kahraman, 2022:145-160).

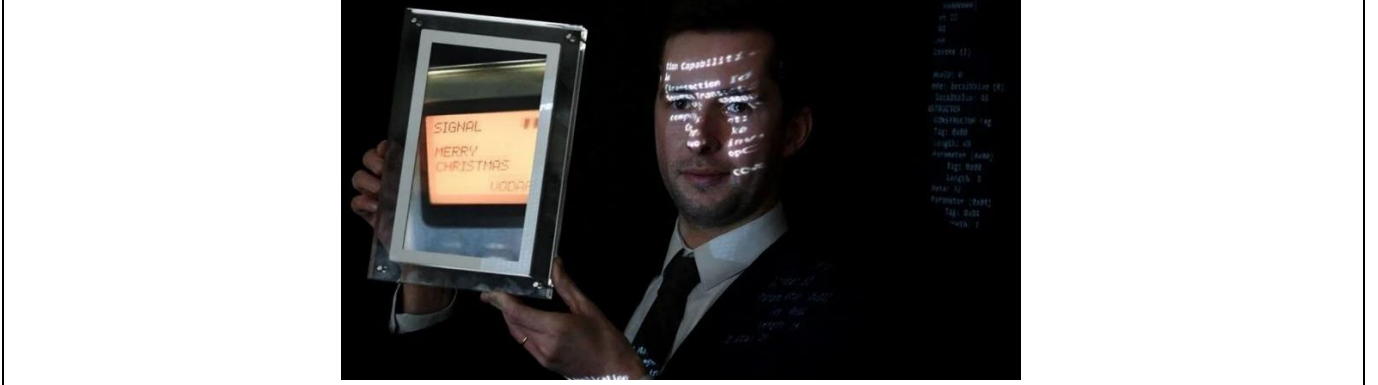
Resim 12'de görülen The Merge isimli eser, 91,8 milyon dolara satılarak bugüne kadar yaşayan bir sanatçının en yüksek fiyata satılan eseri olarak tarihe geçmiştir.



Resim 12. The Merge (URL 13).

“NFT’lerin toplum hayatına dahil olması 2017 yıllarındaki Ethereum üzerinden oynanan CryptoKitties adlı bir dijital ticaret oyununa dayanmaktadır. Bu oyunda birbirlerinden tamamen farklı olan sanal kedilerin alınıp satılması ile ilk NFT’nin temelleri atılmıştır. Bu iki yıl boyunca NFT’nin öne çıkan tek örneği olarak kalmıştır” (Doğan vd., 2022:12). NFT’ler dijital sanatın ve dijital çağın gözdesi olarak nitelendirilmektedir. Pandemi süreci ile hızla gelişen ve yaygınlaşan NFT’ler kripto dünyasında bulunan “Ethereum” kullanılarak oluşturulmaktadır. NFT’ler blok zincir tarafından korunan benzersiz ve kopyalanamaz bir dijital sanattır. Coin veya takas usulü ile satın alınır. NFT dijital sanat kapmasında yenilikçi yaklaşımlar gösteren fenomen haline gelmiştir. Sanatçılar dijital platformlardan gelir elde edebilirken, nadir koleksiyonların ortaya çıkmasına da neden olmuşlardır (Ante, 2021,s:20).

Dijital sanat ürünü olan NFT’ler, dijital olarak birleştirilebilen fotoğraf, görüntü, ses, resim, mesaj, tweet, uçak veya maç bileti gibi şeyler Token denilen birim ve değere çevrilerek eser haline getirilebilir (Önder, 2022:382). “Blok zincir alt yapı sistemi kullanılmak suretiyle üretilen eserin, Mintable veya Mintbase sanal platformları kullanılarak kripto bir cüzdan oluşturulması gerekmektedir. Daha sonra üretilen eseri OpenSea, SuperRare veya NiftyGateway gibi sanal pazarlardan birine yükleyerek görücüye çıkarılmaktadır” (Özrili, 2021:6). Sanatçıların finansal anlamda gelir elde etmeleri ve sanat yapım aşamasında yetersiz maddi gelirler azalmışken dijital ortamda üretilen NFT’lerin dünya çapında sergilenmesi ve bu sergilenen eserler için açılan birçok sanal marketler sanatçılara gelir kaynağı olmuştur. Bu sanal marketlere Ethereum, Foundation, Markersplace örnek olarak gösterilebilir.



Resim 13. NFT olarak satışa sunulan ve tarihte ilk kısa mesaj olarak bilinen SMS (URL 14).

1992 yılında tarihin ilk kısa mesajı olarak bilinen “mutlu noeller” yazılı SMS NFT haline getirilerek satışa sunulmuş ve Fransa’da düzenlenen açık arttırmada 107 bin Euro’ya alıcı bulmuştur.



Resim 14. Ocean Front, Beeple’in iklim değişikliğinin tehlikelerini anlatan “Everydays” serisindeki başyapıtlardan. (URL 15).

Kripto dünyasından sanata ekonomik güç olarak nitelendirilen NFT, sanal marketlerde hızla satılmaya ve sergilenmeye devam etmektedir. NFT' ler yeni bir sanal sanat ortamı kavramı olarak dijital sanat dünyasında kendisine ciddi bir yer edinmektedir.

NFT' ler fikri ve sınai mülkiyet haklarının dijital olarak korunması ve tescili bakımından sanatçılara önemli avantajlar sağlamaktadır. Özellikle yaşamın her alanındaki dijitalize olma durumu göz önünde bulundurulduğunda, yapay zekanın zayıflıklarına karşı bir önlem olarak dijital dünyada bir kalkan görevi üstlenmektedirler. Aynı zamanda üreticilerin veya kullanıcıların eserlerini olabildiğince çok kişiye ulaştırmaları ve kolaylıkla dijital satın alma birimleri vasıtasıyla satışa çıkarabilmeleri açısından da avantajlıdırlar. Dijital deftere kayıtlı olan verilerin güvende tutulabilmesi ve kolay arşivlenebilmesinin sürdürülebilirliği yönünden herhangi bir sorun çıkmadığı sürece NFT' ler dijital ortamlarda kendilerini geliştirerek varlıklarını sürdürecektir.

SONUÇ

Gerçeklik kavramı üzerinden dünyayı şekillendiren insanoğlu, 21. yüzyılda artan teknoloji kullanımı ile gerçeklik kavramının ötesine geçen yolu bulmuştur. 1900'lü yıllardan beri sanal gerçeklik üstünde çalışmaların var olduğu ve bu çalışmaların günümüzde sanatı, sanatçıyı ve sanatseverleri başka bir boyuta taşıdığı görülmektedir. Bu doğrultuda sanal gerçeklik teknolojisi ile başka bir evrenin kapıları açılmış, bununla birlikte fiziksel mekânlara hapsolmuş eserler sınırları aşarak sonsuzluk içinde sergilenmeye ve olabildiğince çok izleyiciye ulaşmaya başlamıştır. Sanal gerçeklik kavramı, yeni teknolojiler ile sanatta sınırsız ortam ve dışavurum olanağı noktasında imkân sağlayarak yapılar arası sınırlamaları ortadan kaldırmıştır. Duvarlarda ya da depolarda unutulmuş sanat eserleri sanal ortamların kullanımının artmasıyla görünür olmuş ve geniş bir kitleye seslenmeye başlamıştır.

Müzecilik kavramının sanal müzeliğe dönüşümünde geleneksel yapıya zarar verilmesinden korkulmuştur. Pandemiden dolayı kendi özerkliğini ilan eden sanal müzecilik ise geleneksel müzelerle rakip olarak görülmüştür. Geleneksel müzelerde fiziksel olarak mekânda olmanın ve eseri gözlemlemenin insan üzerinde bıraktığı etkinin ve duygusallığın sanal gerçeklik teknolojisi ile yok olduğunu yönünde tartışmalar mevcuttur. Ancak sanal gerçeklik teknolojisinin şuanda ve gelecekte atılacak adımlarla sanal ortamdaki etkileşimi arttırarak gerçeklik hissiyatı ile insanların beyindeki gerçeklik algısını yeniden inşa edeceği ve insanı mekâna ait hissettirerek duygusal olarak o anı yaşatabileceği düşünülmektedir.

Dünyanın her tarafından insanların sanal müzelerle ulaşabilmesi hem sanat hem de modern müzecilik anlayışının önünü açmaktadır. Eğlence sektöründe de yer alan sanal gerçeklik teknolojisi 3D ve daha yüksek boyutlarda televizyonlar ya da sinema aletleri sayesinde sanal müzeciliğe uygun bütün müzelerde mekân ve zaman sınırlarının olmadığı her an gezilebilmektedir.

Sanal müzeciliğin kapsamına da giren çevrimiçi sergiler dijital platform üzerinden 4K görünümü ile insanlara gerçek zamanlı sergi gezme deneyimini yaşatmaktadır. Çağın dijitalleşmesi ile insanların yaşam alanlarının sanallaşması ve hayal güçleri ile gerçeklik kavramı arasındaki perdenin kalkması, insanlığın sanal ortamda sosyalleşmesini sağlamıştır. VR teknolojisi ile insanların fiziki olarak yaptıkları eylemlerde hissettikleri duygu çevrimiçi sergilerde devam etmiştir. Dijital gelişmelerin devam etmesiyle VR teknolojisi yeni oluşturulacak sanal ortam tasarımlarında ses, efekt animasyon gibi ekstra özelliklerle geçmişe ve geleceğe zamansal hareketlerle sahip olabileceği öngörülmektedir.

Son zamanlarda sanatçılara sanatsal alanda maddi gelir kaynağı sağlayan NFT, kripto dünyasının sanata olan katkılarını gözler önüne sermektedir. Dijital sanat kavramının sanal para ile birleşmesi ile yeni bir sanal market ortamı ortaya çıkmıştır. Dijital sanat olarak üretilen eserler, geleneksel yöntemler ile üretilen sanat eserlerinin yaşadığı maddi ve mülkiyet adaletsizliğini blok zincir teknolojisi ile son verilmesine katkı sağlamaktadır. NFT'nin yeni teknolojik araçlarla üretilmesi, sanat ile teknoloji arasında yeni bir bağ yaratarak farklı bir boyut kazanmıştır. Yani geleneksel sanatta olan özgünlük kavramı dijital ortama taşınmıştır denilebilir. NFT sayesinde özgünlük ve tek olma kavramlarının dijital ortamlarda da korunabildiği anlaşılmaktadır. Ancak bununla birlikte günümüzde teknolojik aletler vasıtasıyla çok sayıda üretilen video ve fotoğraflar özgünlük kavramının anlamının yitirilmesine de sebep olmaktadır. NFT eserlerine harcanan miktarlar çoğu insanın ilgisi

çekerken aslında bir bakıma dijital çöplüğün artışına da katkı sağlanmaktadır. Bu nedenle adeta bir kaos yaratmakta olan bu dijital çöplüğün önüne geçmek için özellikle sanat eğitimi almış olan kişilerin eserlerinin tescil edilebilmesi adına bazı sınırlandırmalar üzerinde çalışılması gerektiği düşünülmektedir.

Bu bilgi ve veriler ışığında içerisinde bulunduğumuz dijital çağın her alana olduğu gibi sanatsal ortamlara olan katkısının da büyük olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle sanal gerçeklik bağlamında sanatın sunum ortamlarında olan değişim ve gelişim bizleri her an şaşırtmakta ve yenilikleri bizlere sunmaktadır. Bu dijital dönüşümün önünde durulamayacağı ve bu dönüşüme entegre olunması gerektiği yadsınamaz bir gerçektir. Ancak üzerinde düşünülmesi gereken geleneksel sanatın özgünlüğünden kopmadan üretilecek eserlerin özgün bir şekilde ve çağın teknolojisi ile olabildiğince fazla sanatsevere ulaştırılması olmalıdır. Bu sayede kendisini dijital sanat noktasında geliştirmeye açık olan sanatçılar için ulaşılabilir olma sürecinin sınırları oldukça genişleyecektir.

KAYNAKÇA

- Ante, L.(2021). *Non-Fungible Token (NFT) Markets on the Ethereum Blockchain: Temporal Development, Cointegration and Interrelations* , Blockchain Research Lab Working Paper Series No. 22.
- Artun, A. (2008). *Müzecilikte Kamusallığın Kaynakları ve Özel Müzeler*, 21-27 Mayıs 26. Müzeler Haftası Geçmişten Geleceğe Türkiye’de Müzecilik 1 Sempozyumu Bildiriler Kitabı, VEKAM.
- Aydoğan, D., Kaplanoğlu, L. (2020). Toplum, Sanat ve Sanal Gerçeklik. *Yeni Medya Elektronik Dergisi*, 4(2): 79-88.
- Aydoğan, D. (2021). Sanat Eserine Dayalı Sanal Gerçeklik Uygulamalarında Sanatçının Düş Dünyasına Yolculuk Vaadi. *Akademik Sanat*, (13), 69-78.
- Aydoğan, D. (2021). *Sanal Gerçeklik Sistemleri ile Sanatın Dijital Dönüşümü*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, 125.
- Erdem, T. (2021). *Yeni Bir Sanat Formu Olarak Sanal Gerçeklik*. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi,35.
- Çakmak, S., Karoğlu, A. (2020). Dijital Sanat Bağlamında Animasyon Film Karakter Tasarımları Üzerine Bir İnceleme. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, (67): 515-527.
- Çınar, S., Köse, O. (2021). Dijital Kurulumlar ve Etkileşimli Mekânlar. *Art-e Sanat Dergisi*, 14(27): 223-238.
- Çokokumuş, B. (2012). Dijital Ortamda Kültür ve Sanat. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, 1 (3): 51-66
- Doğan, B., Ersöz, S. Ş., Şahin, C. (2022). Kripto Sanatı ve NFT. *Journal of History Culture and Art Research*, 11(1): 1-12.
- Gutiérrez, M A., Vexo, F, Thalmann, D. (2008). *Stepping Into Virtual Reality*. London: Springer.
- Kahraman, M. E. (2022). Blok zincir, Deepfake, Avatar, Kripto para, NFT ve Metaverse ile Yaygınlaşan Sanal Yaşam. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 8(1), 149-162.
- Kahraman, Z. (2021). Sanal Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3(2):145-160.
- Kakavand, H., Kost De Sevres, N., Chilton, B. (2017). *The Blockchain Revolution: An Analysis of Regulation and Technology Related to Distributed Ledger Technologies*. Available at SSRN 2849251.
- Kılıç, İ.B.(2022). Günümüzde Dijitalleşen Sergileme Olanakları ve Sanat Yapıtının Yitirilen Aurası, *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 6: 1-19.
- Kuruüzümcü, R. (2007). Bir Dijital Ortam ve Sanat Formu Olarak Sanal Gerçeklik. *Sanat Dergisi*, (12): 93-96.
- Oduncu, S. (2022). NFT, Kripto Sanatı ve Türkiye’deki Yansımaları. *Art-e Sanat Dergisi*, 15(29): 195-224.
- Önder, A. (2022). Dijital Rönesans ve Nft Eserler İlişkisi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 9(3): 377-394.
- Özrili, Y. (2021). Olmayan Müze: Kripto Sanat. *Turizm Çalışmaları Dergisi*, 3(1): 1-14.
- Papila, A., Kilimci, P., Kahraman, Z. (2012). *Dijital Çağda Müzecilik ve İletişim*. INMECS21, I. Uluslararası Medya ve Kültürel Çalışmalar Konferansı Bildirileri. Gaziantep: Hasan Kalyoncu Üniversitesi.
- Papila, A. (2021). *Küreselleşmenin Çağdaş Türk Sanatı Üzerindeki Etkileri, Yeni Dünya Düzeninde Sanat*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 10. Ulusal Sanat Sempozyumu. (s.55-62). Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Sherman, W. R., Craig, A. B. (2003). *Understanding Virtual Reality: Interface, Application, and Design*. San Francisco, CA: Morgan Kaufmann.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tarlakazan, B. E. (2021). Çevrimiçi Sergilerin Sanat Eğitimindeki Yeri. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 7(2): 227-242.
- URL 1: https://www.researchgate.net/figure/Sensorama-simulator-device-15_fig5_321183923/ ,Erişim Tarihi: 15.12.2022.
- URL 2: <https://sanalmuze.gov.tr/> , Erişim Tarihi: 10.07.2023.
- URL 3: <https://sanalmuze.gov.tr/muzeler/SANLIURFA-GOBEKLITEPE-ORENYERI/> , Erişim Tarihi: 13.07.2023.
- URL 4: <https://www.turkiyegazetesi.com.tr/kultur-sanat/sanal-gercek-muzeler-farkli-627408/> , Erişim Tarihi: 15.12.2022.
- URL 5: <https://britishmuseum.withgoogle.com/> ,Erişim Tarihi: 16.12.2022.
- URL 6: <https://artsandculture.google.com/partner/musee-dorsay-paris/> , Erişim Tarihi: 17.12.2022.
- URL 7: <https://www.trtworld.com/art-culture/japanese-collective-teamlab-to-open-digital-museum-in-tokyo-17172/> , Erişim Tarihi:17.12.2022.
- URL 8: <https://www.galerisoyut.com.tr/ipek-yolu-2022/#/3dtur/> , Erişim Tarihi: 17.12.2022.

URL 9: <https://artsandculture.google.com/partner/van-gogh-museum?hl=en/> , Erişim Tarihi: 18.12.2022.

URL 10: <https://www.artsteps.com/> , Erişim Tarihi: 10.07.2023.

URL 11: <https://www.paribu.com/blog/sozluk/blokzincir-nedir/> , Erişim Tarihi: 18.12.2022.

URL 12: <https://lunapark.com.tr/10-en-pahali-nftlerin-dnyasina-yakindan-bir-bakis/> , Erişim Tarihi: 19.12.2022.

URL 13: <https://www.cryptotimes.io/decoding-smart-contract-of-pak-merge-nft/> , Erişim Tarihi: 13.07.2023.

URL 14: <https://www.webtekno.com/dunya-ilk-sms-nft-olarak-satildi-h118799.html/> , Erişim Tarihi: 19.12.2022.

URL 15: <https://shiftdelete.net/en-pahali-nft-eserleri-hangileri/> , Erişim Tarihi: 20.12.2022.

Vince, J. (2004). *Introduction to Virtual Reality*. London: Springer.

Yücel, D. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*. İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul s.30.

ERASMUS+ PROJESİ OLARAK PİCODE: PROJE-ÜRÜN-PROMOSYON ULUSLARARASI TASARIM KOLEKTİFİ ATÖLYELERİ VE ESOGÜ ÇALIŞTAYI

Erasmus Project: PiCoDe: Project-Product–Promotion International Design Collective Workshops and ESOGU Workshop

Bilge KINAM¹

ÖZ

KA203 no.lu, Yüksek Öğrenim için Stratejik Ortaklıklar başlığı altında oluşturulan Uluslararası Kolektif Tasarımı, sanat ve tasarım alanından uzman akademisyenlerin öğretme/öğrenme deneyimlerine dayalı, Erasmus+ tarafından fonlanmış uluslararası bir projedir. Kısa adıyla PiCoDe; Ürün-Promosyon Uluslararası Tasarım Kolektif projesi, sanat ve tasarım alanında mezun olacak öğrencileri uluslararası işgücü piyasasına, çalışma hayatına multidisipliner yaklaşımlarla hazırlamayı amaçlamıştır. Polonya'dan Lodz Teknoloji Üniversitesi'nin koordinatörlüğünde, Portekiz'den Sanat ve Tasarım Yüksek Okulu ESAD, İspanya'dan La Rioja Yüksek Tasarım Okulu ESDIR, ABD'den Yaratıcı Sanatlar Okulu CCS ve Türkiye'den Eskişehir Osmangazi Üniversitesinden akademisyenler ve bir grup öğrencinin katılımıyla 2020 ile 2022 yılları arasında tasarım atölyeleri ve sergiler düzenlenmiştir. Uluslararası PiCoDe projesinin çıktıları kapsamında, çalıştaylarda yürütülen eğitim metodolojisinin anlatıldığı pedagojik eğitim kitapçığı hazırlanmış, dört dile çevrilerek PiCoDe'nin resmî web sitesinde yayımlanmıştır. PiCoDe eğitim metodolojisinin başlıklarından yola çıkılarak PiCoDe eğitmenleri ve davetli yazarların ortak bir çalışması kapsamında "Kolektif Tasarım" adında disiplinler arası bir kitap hazırlanmıştır. Sanat ve tasarım alanında mevcut öğrenme ve öğretme yöntemlerinin yeniden değerlendirildiği kitapta, kolektivite, yerellik, sürdürülebilirlik, maddi kaynak konuları merkeze alınarak Picode metodolojisinin öğrenim çıktıları, uluslararası farklı akademisyenlerin deneyimleriyle aktarılmıştır. Proje çıktıları kapsamında Polonya, Portekiz ve Türkiye'de gerçekleşen tasarım çalıştaylarını anlatan bir belgesel film hazırlanmıştır. Bu araştırma, PiCoDe kolektif tasarımı ve eğitim metodolojisi ile yürütülen multidisipliner uluslararası çalıştaylara ilişkin bilgi vermeyi amaçlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Disiplinlerarası tasarım, Kolektif tasarım, Eskişehir, PiCoDe, ESOGÜ

ABSTRACT

International Collective Design, formed under the title 'KA203 Strategic Partnerships for Higher Education' is an international project funded by Erasmus+ based on teaching/learning experiences of expert academicians from the field of art and design. Shortly named PiCoDe; Product-Promotion International Design Collective Project aims to prepare the graduate candidates from the field of art and design to international labor market and working life with a multidisciplinary approach. Under the coordination of Lodz University of Technology from Poland, design workshops and exhibitions were organized between 2020 and 2022 with the participation of academicians and a group of students from the School of Art and Design ESAD from Portugal, La Rioja High School of Design ESDIR from Spain, Creative Arts School CCS from the USA and Eskişehir Osmangazi University from Turkey. A pedagogical education methodology booklet was prepared within the context of the international PiCoDe project outputs in which the education methodology of the workshops was described, it was then published in the official website of PiCoDe translated to four different languages. Starting off from PiCoDe education methodology topics, an interdisciplinary book titled 'Collective Design' was prepared as a mutual work of PiCoDe trainers and guest authors. In this book which comprised a reassessment of existing learning and teaching techniques in the field of art and design, the learning outcomes of PiCoDe methodology were conveyed along with the experiences of different international academicians by concentrating on collectivity, locality, sustainability and material resources. A documentary film was prepared depicting the design workshops held in Poland, Portugal and Turkey as part of the project outcomes. This research aimed to present information regarding the multidisciplinary international workshops conducted with PiCoDe collective design and education methodology.

Keywords: Interdisciplinary design, Collective design, Eskişehir, PiCoDe, ESOGU

EXTENDED ABSTRACT

International Collective Design, formed under the title 'KA203 Strategic Partnerships for Higher Education' is an international project funded by Erasmus+ based on teaching/learning experiences of expert academicians from the field of art and design. Shortly named PiCoDe; Product-Promotion International Design Collective Project aims to prepare graduate candidates from the field of art and design to international labor market and working life with a multidisciplinary approach. Coordinated by Marta Miaskowska from Lodz University of Technology, Poland, Jeremy Hugh Aston and Marta Varzim Miranda from ESAD (Escola Superior de Artes e Design), Higher School of Art and Design, Portugal, and Mónica Yoldi López from ESDIR (Escuela Superior de Diseño de La Rioja), Higher School of Design, La Rioja, Spain, the international PiCoDe project was created in partnership with Melanie McClintock from CCS (College of Creative Arts) in USA and Bilge Kınam from Eskişehir Osmangazi University in Turkey. Design workshops and exhibitions were arranged with a multidisciplinary approach between 2020 and 2022 in Poland, Portugal, USA and Turkey in which a group of students participated. PiCoDe project includes design workshops where innovative methods will be applied to prepare students for effective professional cooperation in the future and increase their value in the labor market. These workshops which include 14 workdays conducted with students from different disciplines of art and design aimed to produce a new design product for the market. The international design workshops, where PiCoDe methodology was applied, were initially held with success in October 2021 at Lodz University of Technology, Faculty of Material Technology Textile Design in October 2021, followed by the second workshop in May 2022 at ESAD, Higher School of Art and Design, and the last one in September - October 2022 at Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Art and Design. International disciplinary workshops were approached within the context of information, contextualization, conceptualization, idea and design concept stages and realization. The industrial product which was to be created in the design workshops was aimed to be designed from local materials and resources. Workshops in Poland, Portugal and Turkey lasting for two weeks were the places where an industrial product design prototypes were prepared integrating the cultural texture of the city with its local material. Following the termination of the workshop, the artworks in each country were exhibited in a gallery open to the public. The experiences from the workshops formed the basis for defining the new educational methodology. A pedagogical education methodology booklet was prepared within the context of the international PiCoDe project outputs in which the education methodology of the workshops was described, it was then published in the official website of PiCoDe translated to four different languages. The pedagogical guide prepared for art and design institutions aims to prepare graduating students for international labor market. Starting off from PiCoDe education methodology topics, an interdisciplinary book titled 'Collective Design' was prepared as a mutual work of PiCoDe trainers and guest authors. In this book which comprised a reassessment of existing learning and teaching techniques in the field of art and design, the learning outcomes of PiCoDe methodology were conveyed along with the experiences of different international academicians by concentrating on collectivity, locality, sustainability and material resources. The collective design book includes research and analysis works for teaching-learning methodologies in the context of international career education. A documentary film was prepared depicting the design workshops held in Poland, Portugal and Turkey as part of the project outcomes.

This research provides information about multidisciplinary international workshops conducted with PiCoDe collective design and education methodology. It particularly introduces the process and exhibition of the design workshop with the participation of ten interdisciplinary design teams from Poland, USA, Portugal, Spain and our senior students of ESOGU Visual Communication Design department at Eskişehir Osmangazi University Faculty of Art and Design held between 26.09.2022-7.10.2022. The main objective of the workshop carried out at ESOGÜ is to promote the local cultural values of Eskişehir, Phrygian Valley, the symbols of Anatolia and meerschaum was used as a local material. In this context, Eskişehir Tourism and Promotion Association President İrfan Ongar's presentation on Eskişehir as the center of the design and visits to the Phrygian valley and the Eti Archaeology Museum were helpful in the perception of the project content. Meerschaum artist Talat Ürersoy presented a conference to students and academicians on the usage of meerschaum as an ornament and its history followed by a demonstration about its engraving. PiCoDe design workshops aimed to create innovative industrial products reflecting local values. In the international workshops, Turkey was successfully represented by Aslı Çetin in Poland, Simge Tunç in Portugal and Batuhan Yeşildağ, Orhan Uğurluel, Sena Can, Yağmur Özlem Yılmaz in the last workshop held at ESOGÜ in Turkey.

GİRİŞ

Polonya, Portekiz, Türkiye, ABD ve son yıl dahil olan İspanya'nın ortaklığı ile "İnovasyon için iş birliği ve iyi uygulamaların paylaşılması; KA203 no.lu Yüksek öğrenim için Stratejik Ortaklıklar" (Cooperation for innovation and the exchange of good practices KA203 - Strategic Partnerships for higher education) başlığı altında Proje - Ürün - Promosyon Uluslararası Tasarım Kolektifi) adlı uluslararası bir Erasmus + projesi 2020 ile 2022 yılları arasında gerçekleşmiştir. PiCoDe projesi, Polonya'dan Lodz Teknoloji Üniversitesi'nin (Politechnika Łódzka) koordinatörlüğünde, Portekiz'den Sanat ve Tasarım Yüksek Okulu ESAD (Escola Superior de Artes e Design), ABD'den Yaratıcı Sanatlar Okulu CCS (College of Creative Arts) ve Türkiye'den Eskişehir Osmangazi Üniversitesi'nin ortaklıkları ile oluşturulmuştur. Erasmus+ uluslararası projeye daha sonra İspanya'dan La Rioja Yüksek Tasarım Okulu ESDIR; (Escuela Superior de Diseño de La Rioja) dahil olmuştur.

Uluslararası Tasarım Kolektifi adlı uluslararası projenin ana fikri; Kasım 2019'da İspanya'da ESDIR'de düzenlenen Erasmus+ haftasındaki uluslararası çalıştay sonrası oluşmuştur. İspanya'da La Rioja Yüksek Tasarım Okulunda gerçekleşen Erasmus+ haftası, dünyanın dört bir yanından sanat ve tasarım alanında akademisyenleri bir araya getirmiş ve akademisyenler arası iletişim ağları oluşmuştur. Erasmus+ haftasında yürütülen çalıştaylar sonrasında Lodz Teknoloji Üniversitesi'nden Dr. Marta Miaskowska farklı uzmanlık alanından çalıştay yürütücülerine proje çağrısında bulunmuştur. Böylelikle PiCoDe Uluslararası Tasarım Kolektifi; dört farklı ülke ve farklı disiplinlerden (grafik tasarım, endüstriyel tasarım, fotoğraf, video & multimedya ve renk & malzeme tasarımı) alanından gelen uzman akademisyenlerin birlikteliği ile 2020 yılında kurulmuştur.

1.PiCoDe; Proje-Ürün-Promosyon. Uluslararası Tasarım Kolektifi Atölyeleri ve Tanıtım Tasarımları

Project International Collective for Design (PiCoDe), çeşitli yaratıcı uzmanlık alanlarından tasarımcıların ortak deneyimlerine dayanan bir öğretim ve öğrenme yöntemidir. Bu yeni eğitim biçimi, yakın gelecekte kendilerini işgücü piyasasına ve çok disiplinli yaratıcı faaliyetlere hazırlayacak olan sanat ve tasarım üniversitelerinden mezun olan öğrencilere adanmıştır. PiCoDe yöntemi ile öğrencilerin, tanıtım ve dağıtımını desteklemek için tüm kriterlere sahip yeni bir ürün yaratarak ve hayata geçirerek tamamlayıcı disiplinler içinde diğer yaratıcı düşünürlerle nasıl iş birliği yapacaklarını öğrenmeleri amaçlanmıştır.

PiCoDe, öğrencileri etkili profesyonel iş birliğine hazırlamak ve işgücü piyasasındaki değerlerini artırmak amacıyla yenilikçi yöntemlerin uygulanacağı tasarım atölyelerini kapsamaktadır. Proje tasarım alanında farklı alanlarda akademisyenlerin yürütücülüğünde, Polonya, Portekiz, Türkiye'de sanat ve tasarımın farklı disiplinlerde eğitim gören öğrencilerle yapılan atölyeler, 2020 ile 2022 yılları arasında başarı ile gerçekleşmiştir. PiCoDe, öğretim ve öğrenme yöntemi, pazara yeni bir tasarım ürünü geliştirmek için on iki yaratıcı katılımcının yer aldığı atölye çalışmalarını yürütülmüştür. İlk olarak Polonya, ikinci Portekiz ve Türkiye'de gerçekleşen tasarım çalıştaylarının toplam 14 çalışma gününün genel programı şu şekilde listenmiştir;

1. Gün: Ürün stratejisi ve ilham kaynakları;
 2. Gün: Beyin fırtınası fikirleri, malzeme temini ve planlama;
 3. Gün: Tasarım eskizleri ve malzeme deneyleri;
 - 4-7. Gün: Ürün geliştirme, görsel sunum, modeller ve prototip;
 - 8-10. Gün: Ürün tanıtımı ve görsel kimlik;
 11. Gün: Ürün analizi ve görsel-işitsel materyallerin üretimi;
 - 12-14. Gün: Sergi için promosyon malzemeleri ile ürün tanıtımı.
- Çalıştay süreci ve çıktısı aşağıdaki kriterlerden oluşmuştur;
1. Projenin her aşaması, tüm tasarım ekibinin mutabakatı ile geliştirilir;
 2. Ürün, yerel malzeme ve kaynaklardan yapılacaktır;
 3. Belgelenen projenin tüm aşamaları;
 - a) İlham toplamak ve hammadde aramak;
 - b) Tasarımlar ve prototipler;
 - c) Uygulama süreci;
 - d) Görsel tanımlamanın geliştirilmesi;
 - e) Multimedya ürün malzemelerinin geliştirilmesi;
 4. Tasarım ekibi yerel olarak mevcut araçlarla çalışacaktır;
 5. Her atölye çalışması bir sergi ile sonuçlandırılacaktır (Aston vd., 2021).

PiCoDe tasarım atölyelerine; proje kordinatörü ve eğitmeni Marta Miaskowska (Polonya) video ve multimedya alanında ve Jeremy Hugh Aston (Portekiz) endüstriyel tasarım alanında ve Dr. M. Marta Varzim (Portekiz) fotoğraf, animasyon alanında, Bilge Kınam (Türkiye) grafik tasarım ve Melanie McClintock (ABD) malzeme ve renk uzmanlık alanlarında çalışmalara destek olmuşlardır. Akademisyenler, projenin yürütülmesinde ve tasarım atölyelerinde, sergilerin düzenlenmesinde, çalıştayların organizasyonunda, PiCoDe eğitim metodolojisi kitapçığının içeriğinin oluşturulmasında, PiCoDe kolektif tasarım kitabının yazımında ve PiCoDe belgesel filmin içeriğinde görev almışlardır.

Proje kapsamında grafik tasarım alanında Bilge Kınam; öğretmenlik, yürütücülük görevlerinin yanı sıra projenin kurumsal kimlik tasarımı, içeriği ve tanıtımının yer aldığı online interaktif tasarımı, PiCoDe metodolojisi rehber kitapçığı (İngilizce, Türkçe, Lehçe ve Portekizce dillerine uyarlaması), atölyelerin tanıtım afişleri ve proje çıktılarının tanıtım föylerini tasarlamıştır. PiCoDe projesinin yürütücü akademisyenleri, 26 ay boyunca her ay online olarak dört ülkenin zaman dilimlerine uygun akşam saatlerinde düzenlenen toplantılar ile projenin çalışmaları yürütülmüştür. Yapılan toplantılarda projenin ismi ortak bir karar ile “Project-Product-Promotion-International Collective for Design” olarak belirlenmiştir.

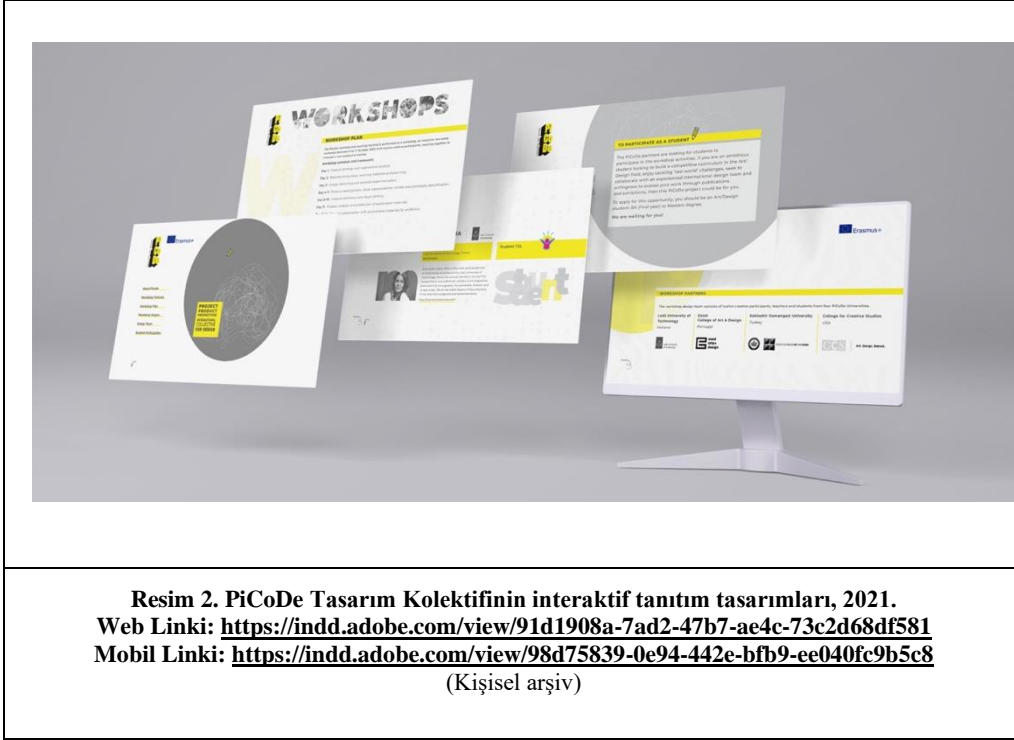


Resim 1. PiCoDe: Proje-Ürün-Promosyon. Uluslararası Tasarım Kolektifi (Project-Product-Promotion. International Collective for Design) yatay ve dikey kullanıma yönelik olarak hazırlanan logo tasarımı, 2020 (Kişisel arşiv)

Proje-Ürün-Promosyon-Uluslararası Tasarım anlamına gelen kısa ismi ile PiCoDe kelimesini oluşturan baş harfleri P harfi; (Project) Projeyi, C harfi; (Collective) Kolektiveyi ve D harfi ise (Design) Tasarım kelimesini temsil etmektedir. Birçok farklı alternatifin hazırlandığı tasarım süreci sonrası ortak karar ile Resim 1’de yer alan tasarım seçilmiştir. PiCoDe logosu, yatay ve dikey bir düzlemde tasarlanan çok boyutluluğu temsil eden siyah gölge üzerine zıt bir renk olan sarı ile okunurluğu rahat, kalın bir yazı karakteri ile oluşturulmuştur. PiCoDe’nin tüm tasarım çalışmalarında PiCoDe sarısı, siyah ve gri renkler üzerine temellendirilmiştir.

PiCoDe tasarım atölyeleri, Polonya, Portekiz, Türkiye ve ABD’nin ortak olduğu yüksek öğretim okullarında sanat ve tasarım alanında farklı disiplinlerden mezun olacak öğrenci grubuyla gerçekleşmiştir. PiCoDe, sanat ve tasarım uzmanlık alanında geleceğin mezun öğrencilerini yeni istihdam olanaklarına ve girişimcilik pazarına hazırlamayı amaçlamaktadır. Polonya, Portekiz ve Türkiye’de gerçekleşen iki haftalık çalıştaylarda, kentin kültürel dokusunu yerel malzemelerle bütünleştiren endüstriyel ürün prototipleri tasarlanmıştır. Öğrenciler, ürün yaratmanın çeşitli aşamalarını disiplinler arası süreçte uzman bir ekip ile deneyimlemişlerdir. PiCoDe eğitim metodolojisinin uygulandığı tasarım atölyelerine; moda tasarımı, grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı, endüstriyel tasarımı ve renk ve malzeme tasarımı gibi farklı disiplinlerden öğrenciler katılmıştır. PiCoDe tasarım atölyeleri sırasıyla Polonya’da Lodz, Portekiz’de Porto ve Türkiye’de Eskişehir kentinde gerçekleşmiştir. Tüm tasarım atölyeleri, kentin kültürel dokusunu ve değerlerini, kente ait yerel bir malzeme kullanılarak bir ürün tasarımına dönüştürmeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda çalıştaydan önce kentin yerel malzemeleri araştırılmış tartışılmış ve çalıştayın ilk iki günü kentin kültürel değerlerini anlamaya ve kavramaya yönelik teknik gezi ve seminerlerle tanıtılmıştır.

PiCoDe tasarım kolektif ekibi, Polonya’da gerçekleşen ilk tasarım çalıştayının içeriğini oluşturmuş, PiCoDe’yi tanıtıcı bir interaktif bir tasarım hazırlanmıştır. Adobe Indesign programında tasarlanan interaktif broşürde bazı butonlar ve tipografi hareketlendirilerek daha ilgi çekici hale getirilmeye çalışılmıştır.



Resim 2. PiCoDe Tasarım Kolektifinin interaktif tanıtım tasarımları, 2021.
Web Linki: <https://indd.adobe.com/view/91d1908a-7ad2-47b7-ae4c-73c2d68df581>
Mobil Linki: <https://indd.adobe.com/view/98d75839-0e94-442e-bfb9-ee040fc9b5c8>
(Kişisel arşiv)

İnteraktif ve basılı olarak hazırlanan PiCoDe’nin tanıtım çıktıları; projenin içeriği, akademisyenlerin uzmanlık alanları, çalıştayın öğrenim çıktıları ve işleyiş süreci hakkında bilgi vermektedir. İnteraktif tasarım, çalıştaya katılmak isteyen yüksek öğrenim okullarının websitelerinde ve sosyal medya hesaplarında çalıştay öncesinde paylaşılmıştır. PiCoDe çalıştayına katılmak isteyen öğrencilerin, interaktif tasarım üzerinde belirtilen iletişime yönlenerak özgeçmişini ve portfolyosunu paylaşması istenmiştir. PiCoDe projesinin interaktif tanıtımları broşür tasarımına da uyarlanmış, Polonya’da düzenlenen çalıştay ve sergide dağıtılmıştır (Resim 2 ve 3).



Resim 3. PiCoDe Tasarım Kolektifi Atölyelerinin tanıtım broşür tasarımı, 2021 (Kişisel arşiv)

Tasarım çalışmalarında, kurumsal kimlik renklerinin görsel bütünlüğünün korunmasına dikkat edilmiştir. Proje çıktılarından biri olan Portekiz ESAD Idea’nın tasarladığı ‘Collective Design’ adlı kitap kapak tasarımı sarı renkte oluşturulmuş, iç sayfa düzeninin de görsel dil birlikteliği korunmuştur.

Çalıştay süreci ve çıktıları, PiCoDe tasarım ekibinin kolektif çalışması ile geliştirilmiştir. Ürünün yerel malzemelerden ve kaynaklardan tasarlanması amaçlanmıştır. Belgelenen projenin tüm aşamaları; ilham kaynaklarının araştırılması, hammaddenin bulunması, tasarımların ve prototiplerin oluşturulması, görsel tasarımların geliştirilmesi, uygulama sürecinde yerel mevcut araçlarla sağlanmıştır. Her ülkede gerçekleşen tasarım atölyelerinde çıkan eserler çalıştayın bitiminde halka açık olarak bir galeride sergilenmiştir. Çalıştaylardan elde edilen deneyimler, yeni eğitim yöntemini tanımlamanın temelini oluşturmuştur. Yurtdışında düzenlenen çalıştaylara, her akademisyen kendi ülkesinden son sınıftan ya da lisansüstünden birer öğrenci ve çalıştayın yer aldığı eğitim kurumundan da dört öğrenci katılmıştır.

2. İlk PiCoDe Tasarım Çalıştayı; Lodz Teknoloji Üniversitesi (Politechnika Łódzka) Lodz, Polonya

PiCoDe projesinin ilk çalıştayı, Lodz Teknoloji Üniversitesi, Malzeme Teknolojisi Tekstil Tasarımı Fakültesi'nde 4.10.2021-17.10.2021 tarihleri arasında Polonya, Portekiz ve Türkiye'den farklı tasarım disiplinlerinde eğitim gören Guilherme Matos, Marta Vieira, Barbara Florczyk, Aleksandra Kosztowniak, Julia Lewik, Julia Niedbal ve Aslı Çetin adlı öğrencilerin katılımıyla gerçekleşmiştir. Lodz şehrinin tekstil endüstrisi merkezlerinden biri oluşu nedeniyle, yerel malzeme olarak farklı dokuma kumaşlar kullanılmıştır. Çalıştayın ilk gününde akademisyenler ve öğrencilere Lodz şehrinin kültürel değerlerini ortaya koyucu bir kültür turu ile düzenlenmiştir. Lodz şehrinde bulunan modern sanat müzeleri gezilerek Polonyalı sanatçıların çalışmaları incelenmiştir. Çalıştayın ikinci gününde malzeme ve tekstil alanında uzman bir Polonyalı akademisyen tarafından tekstil ve malzeme konusunda bilgilendirici bir seminer verilmiştir. Teknik gezi ve seminerden edinilen bilgiler kapsamında öğrenciler tasarımlarında jakar ve nakış tekniğinde iki prototip ürün konsepti tasarlanmıştır.

Prototip ürün tasarımları; tekstil ve film endüstrisi ile ünlü olan Lodz şehrini tanıtmayı amaçlamıştır. Lodz şehrinin merkezinde yer alan duvar resimleri için interaktif bir harita tasarımı ve kült Polonya filmlerine atıfta bulunan "Pokino" adlı bir panço giysisi tasarlamıştır. Aslı Çetin'in kurumsal kimliğini ve görsellerini tasarladığı Pokino tasarımı, Lodz şehrinin avangart geleneğine gönderme yapan ürünün ana fikri, Polonya sinematografisini tanıtmaktır (Resim 4).



Resim 4. ESOĞÜ Görsel İletişim Tasarımı öğrencisi Aslı Çetin ve proje koordinatörü Dr. Marta Miaskowska'nın üzerinde Kült Polonya filmlerinin görsel sembollerinin yer aldığı jakarlı kumaşa işlenmiş Pokino adlı panço tasarımları, 15.10.2021, Pop 'n' Art, Lodz, Polonya (Kişisel arşiv)

Öğrenciler, popüler Polonya avangart filmlerin fragmanlarından aldıkları önemli sahneleri tasarlayarak jakarlı kumaşa dokumuşlardır. Ayrıca Polonya avangart filmin tamamını izlemek için filmin uzantının bulunduğu bir QR kodu da kumaşa işlenmiştir. Diğer grup öğrencinin projesi "Sanat Avcısı" anlamına gelen "The Art of Hunting" adlı tasarım çalışması; Lodz duvar resimlerini keşfetmeye yönelik olarak tasarlanan interaktif bir harita tasarımıdır. "The Art of Hunting" adlı tasarım çalışması, Lodz'un şehir merkezinin gezi yollarının haritası jakarlı bir kumaşa dokunmuştur. Lodz'un duvar resimlerinden bir tanesi akademisyenler tarafından İngilizce, Lehçe, Portekizce ve Türkçe olarak seslendirilerek bir prototip mobil interaktif ses tasarımı oluşturulmuştur. Öğrencilerin tasarım eskiz süreçleri ve ürün tasarımları, Lodz'da Pop 'n' Art Galeri'de 15.10.2021 tarihinde halka açık bir galeride

sergilenmiştir. “The Art of Hunting” ve Pokino adlı ürünleri tasarlayan öğrenciler, galeride sunum yaparak çalışma süreçlerini açıklamışlardır (Resim 5). (Aston vd., 2023: 187-193).



Resim 5. The Art of Hunting tasarımı, Lodz şehrinin duvar resimlerinin jakar rolosu harita tasarımı ve dört dilde duvar resimlerinin seslendirme uygulaması, 15.10.2021, Pop ‘n’ Art, Lodz, Polonya (Kişisel arşiv)

Resim 6’da PiCoDe çalıştayının çıktılarının sergilendiği Pop ‘n’ Art galeride katılımcı öğrenci ve eğitmenlerin grup fotoğrafı, tasarlanan ilk sergi afişi yer almaktadır.



Resim 6. PiCoDe Tasarım Kolektifi Disiplinler arası Tasarım Grubu, 15.10.2021, Pop ‘n’ Art Galeri, Lodz, Polonya. (Kişisel arşiv)

Polonya’da yürütülen çalıştay sürecinde, online olarak yürütülen toplantılar sonucu PiCoDe kolektif metodoloji kitapçığının içeriği hazırlanmıştır. Proje çıktısı kapsamında akademisyenler tarafından içeriği oluşturulan rehber kitapçık, PiCoDe kolektif yöntemini açıklayan, sanat ve tasarım kurumlarına yönelik bir kılavuzdur.

Pedagojik kılavuz, PiCoDe kolektif yönteminin diğer kurumlarda uygulanması için bir kılavuz görevinde gerekli adımları sunmaktadır. PiCoDe kolektif metodoloji kitapçığı, PiCoDe eğitmenleri tarafından kendi dilleri olan İngilizce, Lehçe, Portekizce ve Türkçe dillerine çevrilmiş ve farklı baskı yöntemlerine uygun olarak indirmeye ve erişime açılmıştır (Resim 7). Bu yeni eğitim biçimi, yakın gelecekte kendilerini işgücü piyasasına ve çok disiplinli çalışma fırsatlarına hazırlayacak olan sanat ve tasarım yüksek akademik kurumlarından mezun olan öğrencilere adanmıştır.



Resim 7. PiCoDe Kolektif Metodolojisinin 4 dilde tasarlanan Pedagojik Rehber Kitapçık Tasarımı, 2021.
İndirme Linki: <https://picode.p.lodz.pl/tr/tr-outputs/tr-output-1-guide-1/>
(Kişisel arşiv)

PiCoDe Kolektif Yöntem çalıştayı başarıyla tamamlayan öğrenciler sanat/tasarım sektöründe teknikten çok sosyal becerileri sergilemeleri ve profesyonel işyeri kapsamında oluşan çeşitli zorluklarla baş edebilmeleri beklenmektedir. Beklenen öğrenim sonuçları PiCoDe Eğitim Metodolojisi rehber kitapçıkta aşağıda maddeler halinde belirtilmiştir.

- Kültürler arası iletişim (konuşma, okuma, yazma, taslak çizme ve dinleme uygulamaları);
- Disiplinler arası ekip çalışması (sanat ve tasarım alanlarında diğer kişilerle işbirliği, empati geliştirme, bireyler arası etkileşim ve belirli bir hedef dizisine odaklanmış ortak çalışmalar);
- Sosyal sorumluluklar;
- Eleştirel analiz (sorunlarla yüzleşme, yapıcı söylemleri teşvik etme ve kültürel, sosyal, politik içeriklere karşı eleştirel bir tavır geliştirme);
- Yaratıcılık (bir işyeri senaryosu içinde önceden edinilmiş sanat/tasarım bilgisini uygulama);
- Liderlik (ekip içerisinde üretkenliğe yönelme ve isteklendirme);
- Çeviklik (şartlara uyum sağlama, yeterlilik geliştirme ve yeni bilgi peşinde koşma);
- Esneklik (profesyonel bir yaklaşım, sağlıklı rekabet yeteneği ve bütünlüğü benimseme).

PiCoDe Kolektif Yöntem, çalıştay programına katkıda bulunan pratik öğrenim/öğretimi tanıtmak için yedi evreye bölünecek şekilde düzenlenmiştir:

- Klimatizasyon (uyumlandırma) (bölgeye değer vermek) 4 saat (hafta 1 - gün 1);
- Alıştırma (bağlantılı kişilerle tanışma) 4 saat (hafta 1 - gün 1);
- Bilgilendirme (proje bilgilendirmesi ve kısıtlamalarını anlama) 8 saat (hafta 1 - gün 2);
- Bağlamlama (bilgilendirici deneyimler ve araştırma) 8 saat (hafta 1 -gün 3);
- Kavramsallaştırma (fikirleştirme, fikirleri kavramlara geliştirme) 16 saat (gün 1 -gün 4 ve 5);
- Gerçekleştirme (tekrarlar, tasarım gelişimi, dijital betimleme ve prototipleme) 32 saat (hafta 2 - günler 6 - 9);
- Sergileme (tanıtım, halka açık sunum) 8 saat (hafta 2 - gün 10) (Aston vd., 2021).

Disiplinler arası ürün hedefiyle uygulamalı bir çalıştay ortamında öğretim/öğrenim yapan PiCoDe Kolektif Yöntemi, uluslararası sanat/tasarım istihdamı için gerekli görülen beceri setinin stratejik olarak uygulandığı organize dersler, pratik etkinlikler, oryantasyon ve özerk öğrenci üretkenliğini kapsamaktadır. Bu beceri dizileri, beklenen öğretim/öğrenim sonuçları ile direkt olarak ilişkilidir, bu yüzden atölye çalışmalarında öğrencilerin iletişimsel,

işbirlikçi, sorumlu, eleştirel, yaratıcı, öncü, öz yönelimli bilgi kazanmalarını öngörmüştür (PiCoDe Kolektif Yöntem, 2022).

3. İkinci PiCoDe Tasarım Çalıştayı; ESAD Sanat ve Tasarım Yüksek Okulu (Escola Superior de Artes e Design), Porto, Portekiz

PiCoDe projesinin ikinci çalıştayı 15-27 Mayıs 2022 tarihleri arasında Portekiz’de, Porto şehrinde, ESAD; Sanat ve Tasarım Yüksek Okulu’nda gerçekleşmiştir. Porto’da gerçekleşen PiCoDe atölyelerine; Portekiz, Polonya ve Türkiye’de sanat ve tasarım alanında eğitim gören Catarina Rodrigues Miranda, Gabriela Hofman Fragueiro, Guilherme Lopes Simões, Ada Wychota, Ivan Hunga Garcia, Isabella Martins Andrade, Julie De Clercq ve Simge Tunç katılmıştır. ESAD Sanat ve Tasarım Fakültesi’nde gerçekleşen çalıştayda Portekiz’in kültürel ve yerel bir değeri olan mantar malzeme olarak seçilmiştir. Dünyaya ismini Porto şarapları duyuran Porto’da gerçekleşen çalıştayda kültürel değer olarak Porto şaraplarına yönelik tasarım yapılması düşünülmüştür.

PiCoDe’nin gerçek müşteri odaklı projesi; Porkezin’in ünlü Porto şarap üreticilerinden biri olan Churchill’s şirketinin ‘Churchill’ adlı markasının imalathanelerinde ve halka açık mekanlarda tanıtımı için açılır stand (*pop up stand*) tasarımlarının yapılması kararlaştırılmıştır. Portekiz’in yerel ürünü olan mantar, doğal malzeme olarak ürünün prototip tasarımlarında kullanılmıştır.

PiCoDe çalıştayının faaliyetlerine dahil olan iki şirketten biri olan şarap üreticisi Churchill, firmanın tanıtımı ve yerel pazar ihtiyaçlarını anlatan bir sunum gerçekleştirmiştir. Projeye ortak olan diğer şirket Amorim, Portekiz’de mantarın hasat edilmesinden işlenmesine ve çeşitli yenilikçi biçimlere dönüştürülme sürecini tanıtmıştır. Amorim Top Series adlı üretim fabrikasına düzenlenen teknik gezide, firma yetkilileri yaptığı sunumlarda mantarın kullanım alanlarını ve tasarım süreçlerini anlatmıştır.

Churchill Porto ürünlerine iki farklı stand tasarımı multidisipliner bir yaklaşımla tasarlanmıştır. İki haftalık bir çalışmanın sonucunda öğrenci grupları; şarap kadehleri, şarap şişeleri ile donatılmış vitrinleri, Gricher Earth ve Elmas Ağacı adı verilen iki farklı prototip ürünü tasarlamışlardır. Gricher Earth, Porto'nun batısındaki Douro Nehri havzasında bulunan bağ arazisinden esinlenilmiştir. Yürüme alanı ve şarap servisi alanı, nehrin yamaçlar arasındaki hareketlerini gösteren bir tepe video projektörü ile görselleştirilmiştir (Aston vd., 2023: 195-200).



Resim 8. Churchill için Elmas Ağacı Şarap Stand Tasarımı (Kişisel arşiv)

Elmas Ağacı standı, halka açık mekanlarda sergilenebilmesi için seyahat edebilecek, kurulum ve taşınabilirliği kolay olarak tasarlanmıştır. Biçimi, Churchill'in elmas etiketinden esinlenilmiş, depolama ve video projeksiyon ekranı için farklı mantar renkleri ve dokular kullanılarak sunulmuştur. Sergide iki grubun tasarladığı şarap tanıtımı için açılır stand prototipleri, tasarım ve eskiz sürecinin anlatıldığı 28 adet afiş tasarımı sunulmuştur. Ayrıca mantar ile yapılan deneyler sonucu çeşitli malzeme ve renk kompozisyonları yer almıştır.



Resim 10. PiCoDe Portekiz Sergisinden izlenimler, ESAD Sanat ve Tasarım Yüksek Okulu, Porto, 2022 (Kişisel arşiv)

Sergi, ESAD Sanat ve Tasarım Yüksek Okulunun giriş katındaki camlı odasında başarıyla gerçekleşmiştir. Öğrencilerin tasarım eskiz süreç aşamalarının anlatıldığı 28 adet yatay afiş camlara önlü arkalı yerleştirilmiştir. Galerinin ortasında mantar fon üzerine Churchill için Elmas Ağacı ve Gricher Earth Şarap Stand Tasarımı prototipleri ve çeşitli renk ve malzeme kompozisyonları yerleştirilmiştir. Çok sayıda davetlinin katıldığı sergiye öğrenciler Churchill Şarapçılık yöneticilerine prototip tasarımlarını açıklamışlardır.

4. Üçüncü PiCoDe Tasarım Çalıştayı; Eskişehir Osmangazi Üniversitesi (ESOGÜ), Sanat ve Tasarım Fakültesi, Eskişehir, Türkiye

4.1. PiCoDe Proje İçeriği

PiCoDe projesinin üçüncü ve son PiCoDe çalıştayı, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde 26 Eylül – 7 Ekim 2022 tarihleri arasında Bilge Kınam tarafından planlanan ve organize edilen tasarım çalıştayı ve proje sergisi başarı ile gerçekleşmiştir. Eskişehir'de gerçekleşen tasarım çalıştaya, Polonya'dan Lodz Teknoloji Üniversitesi'nden Marta Miaskowska ve öğrencisi Michal Kühnel, Portekiz'den ESAD Sanat ve Tasarım Yüksek Okulu'ndan Jeremy Hugh Aston ve Marta Miranda Varzim ve öğrencileri Júlio Teixeira Bárbara Morais, Amerika Birleşik Devletleri'nden Yaratıcı Sanatlar Okulundan Melanie McClintock ve öğrencisi Sarah Craven ve Eskişehir Osmangazi Üniversitesinden Doç.Bilge Kınam ve Görsel İletişim Tasarımı Bölümü son sınıf öğrencileri; Batuhan Yeşildağ, Orhan Uğurluel, Sena Can, Yağmur Özlem Yılmaz katılmıştır. Projeye 2022 yılında dahil olan Erasmus anlaşmalı okulumuz La Rioja Yüksek Tasarım Okulu ESDİR yöneticisi Monica Yoldi ve Erasmus Kordinatörü Nuria Alfaro'da projenin ilk üç gününde çalıştaya katılmıştır.



Resim 11. PiCoDe ESOĞÜ tasarım çalıştay ve sergisinin afişleri, 26 Eylül – 7 Ekim 2022 (Kişisel arşiv)

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi (ESOĞÜ) Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde düzenlenen iki haftalık tasarım atölyesinde, Eskişehir'in kültürel dokusu üzerine temellendirilmiş, kente ait yerel bir malzeme ile prototip ürünlerin tasarlanması amaçlanmıştır. Bu çalıştayın temel hedefi Eskişehir'in yerel kültürel değerleri; Frig Vadisi, Anadolu simgeleri ile yerel malzeme olarak lületaşının kullanılması kararlaştırılmıştır. Bu bağlamda PiCoDe tasarım atölyeleri; yerel değerleri ortaya koyucu, yenilikçi bir endüstriyel ürün yaratmayı hedeflemiştir. PiCoDe çalıştayına, Eskişehir kültürü ve yerel malzeme hakkında teknik bilgiler vermek üzere dışarıdan uzmanlar davet edilmiştir. Yoğun çalıştay programının ilk üç günü, Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği Başkanı araştırmacı yazar İrfan Ongar'ın "Tasarımın merkezi olarak Eskişehir" sunumu ve Frig vadisi ve Eti Arkeoloji Müzesi gezileri ile Eskişehir'in tanıtımına ve projenin içeriğinin kavranmasına ayrılmıştır. ESOĞÜ PiCoDe afişlerinde projenin içeriği, katılımcılarla ilgili bilgi vermektedir (Resim 11).

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesinde gerçekleştirilen PiCoDe atölyelerin yan etkinliği olarak konferanslar düzenlenmiş, İngilizce'den Türkçe'ye konferanslar simultane tercüme ile yapılmıştır. Monica Yoldi Lopez; 26 Eylül 2022'de "Supergraphics", Jeremy Hugh Aston; 3 Ekim 2022'de "Ürün tasarımında eskiz süreci" ve Melanie McClintock ve öğrencisi Sarah Craven; "Duygu x İşlev: tasarımda renk, malzemeler ve sonuç" adlı konferansları vermişlerdir.

4.2. Evreler ve Etkinlikler - Uyumlandırma

Birinci gün (25 Eylül Pazar), öğretmenler ve öğrencilerle Odunpazarı'ndaki Odunpazarı Modern Müze'de gayri resmi bir tanışma, ortama alışma, seyahat sonrası rahatlama ve atölye çalışmasına hazırlanma amacıyla bir araya gelinmiştir. Bu ilk toplantı, masa tartışmaları, atölye programının sunumu, Odunpazarı Modern Müze bölgesinin gezilmesi ve sosyal etkileşim ile kapsamlı bir etkinlik olmuştur.

4.3. Tanıştırma

İkinci gün (26 Mayıs Pazartesi), projenin sunumu, Bilge Kınam'ın proje brifingiyle başlamıştır. Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği Başkanı İrfan Ongar, Eskişehir Anadolu bölgesinde yaşamış olan Kral Midas'ın antik uygarlığının tarihi ve tasarım geçmişini konu alan "Tasarım Dünyasında Eskişehir İzleri" başlıklı sunumu gerçekleştirmiştir. Daha sonra PiCoDe projesini ve araştırmasını destekleyen akademisyenler sanat ve tasarım geçmişleri ile uzmanlık alanlarını tanıtarak sunum yapmışlardır. Öğleden sonra öğrenciler kendilerini Pecha Kucha sunumu formatında sırayla tanıtarak, nereden geldiklerini ve ne yaptıklarını anlatmışlardır. Öğrencilerin sunumlarının ardından Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği tarafından rehber eşliğinde Eskişehir Kurşunlu Camii ve Külliyesi, Lületaşı Müzesi ve Odunpazarı mezarlığı gezilmiştir. Eskişehir Kurşunlu Camii ve Külliye içerisinde;

camii, çeşme, küçük bir tekke, talimhane, harem, aşevi, Mevlevî şeyhlerine ait bir türbe ve iki kervansaray bulunmaktadır. Külliye'de kitabesi bulunan tek yapı olan camii, kare planlı bir kubbe ile örtülü, beş bölümlü, narteksli ve kitabelidir. Doğum Külliyesi içinde bulunan kervansarayda Sıcak Cam Üfleme Atölyesi ve Cam Sanatları Merkezi de yer almaktadır (URL 1). Odunpazarı mahallesindeki sunumlar ve kültürel rehberli ziyaretler, atölye çalışmalarının dinamiklerinin oluşmasını sağlamıştır.

4.4. Bilgilendirme

Üçüncü ve dördüncü günler (27 ve 28 Eylül Salı ve Çarşamba), Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği ile birlikte Seyyid Battal Gazi Külliyesi ve Türbesi, Kral Midas'ın antik uygarlığı, Frig Vadisi, Han Yeraltı şehri ve Eti Arkeoloji Müzesi'ne yapılan dört rehberli ziyaretten oluşmuştur. Günümüzde Eskişehir, Kütahya ve Afyon illeri sınırları içinde kalan bir bölgeye yayılan Frig Vadisi'nin olağanüstü manzarası ve dingin atmosferi, Frig uygarlığının izlerini taşıyan tarihi kalıntılara ve antik eserlere ev sahipliği yapmaktadır.

Eskişehir, Anadolu'da üzerinde 5.500 yıllık bir yerleşimin var olduğu coğrafi alanın adıdır. Bu coğrafyada en önemli izleri bırakan uygarlık Frig Krallığıdır. Eskişehir, Antik ve Orta Çağ'da Yunanca Dorylaion ve Latince Dorylaeum adlarıyla bilinmektedir. Antik kaynaklarda Dorylaion, önemli yolların kavşağında kaplıcalarıyla ünlü ve ticaretle zenginleşmiş bir Frig (Phrygia) kenti olarak geçmekte ve kentin kurucusu olarak Eretrialı Doryleos gösterilmektedir. Frig Vadisi; Afyon, İhsaniye, İncehisar, Bayat İlçesi ve köylerinin tamamını, Bolvadin ve Emirdağ ilçelerinin bir bölümünü, Seyitgazi, Han ilçesi ve Eskişehir köylerini, Kütahya'da ise merkez ve Tavşanlı ilçelerinin bir bölümünü kapsamaktadır.

Frigya topraklarından çıkarak din, özgürlük, sanat ve kültürünü etkisi altına alan değerler bulunmaktadır. Bu konuda İrfan Ongar'ın "Tasarım Dünyasında Eskişehir İzleri" (2022) başlıklı sunumu; öğrencilerin Eskişehir'in topraklarında üretilen ve tüm dünyaya yayılan tasarım anlayışını, kültürel, sanatsal anlamda kavramalarına ve projelerinin içeriklerinin oluşmasını sağlayan bir anahtar olmuştur. Türkçe'den İngilizce'ye simultane çevirim yapılan sunumda, Ana Tanrıça Kibele, Kral Midas, Özgürlük şapkası, Frig bükümünün tarihsel gelişim süreci zengin bir görsel literatür ve Ongar tarafından hazırlanan birebir boyutlarda prototiplerle anlatılmıştır. Ongar'a göre, Kral Midas; bir dokunuşuyla her şeyi altına çeviren bir mitosdur. Özgürlük Şapkası: Frig ordusunun ve askeri kıyafetlerinin bir parçası olan bu başlık, başta ABD ve Fransa olmak üzere 20'den fazla ülkenin bağımsızlığını kazanmasında etkin rol oynamıştır ve devlet armaları, sikkeler ve posta pullu tasarımlarında yer almıştır. Frig Bükümü; Frigler tarafından tasarlanan bu desen, başta Avrupalı kraliçe ve prenseslerin taçları olmak üzere her şeye değer katmaktadır. İlk Düello; dünyanın ilk müzik yarışması Eskişehir'de Tanrı Apollon ile Satir Pan arasında gerçekleşmiştir. Frigyalıların devasa başarısına ve becerisine katkıda bulunan faktörler; tasarım, icat, yenilik ve pazarlama konusundaki yetenekleri olduğu söylenebilir.

Günümüzde Eskişehir, Kütahya ve Afyon illeri sınırları içerisinde kalan bir alana yayılmış olarak bulunan Frig Vadisi, Frig uygarlığının izlerini taşıyan tarihi kalıntılara ve eski eserlere ev sahipliği yapmaktadır. Balkanlardan Anadolu'ya göç eden Frigler, 12. yüzyılda Trakya'da tarih sahnesine çıkmış ve bu hareketle birlikte o günden bugüne birçok mitolojik hikâyeye kaynaklık etmiş bir halktır (URL 2). Yazılıkaya'daki en önemli ve en görkemli yapı, geometrik desenlere sahip, Frig dönemine ait Midas Anıtı'dır ve Frigler dini ritüellerini burada gerçekleştirmişlerdir. M.Ö. 7. veya 6. yüzyıldan beri var olan anıtın cephesi, dikey kayaya oyulmuş ve güzel bir şekilde dekore edilmiştir. Görünüşü bir tapınak girişini andırmakla beraber aslında kayaya oyulmuş çok sığ bir niştir (Algan, Ongar, 1998).

Yazılıkaya yakınlarında keşfedilen en eski insan yerleşimi izleri Erken Tunç Çağı'na aittir. Yakınlarda bulunan yapılar ve yazıtlar, tarihin ilerleyen dönemlerinde-Helenistik, Roma ve Bizans Dönemleri'nde bu alanlarda yerleşim olduğuna işaret etmektedir. Han Yeraltı Şehri, Türkiye'nin batı kesiminde, Eskişehir ilinin Han ilçesinde yer almaktadır.

Üçüncü günün teknik gezisi kapsamında sabah saatlerinde tarihi Seyyid Battal Gazi Külliyesi ve Türbesi ziyaret edilmiştir. Seyyid Battal Gazi, 720 yılında bu bölgede Bizans ordusuna karşı yapılan bir savaşta şehit düşen efsanevi bir Müslüman halk kahramanı olup, adına 1207/08 yıllarında bir camii ve türbe inşa edilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde caminin etrafına medrese, aşevi ve tekke eklenmiştir. Medresenin inşası ile külliye İslami çalışmalar için bir merkez haline gelmiştir. Osmanlı padişahları Fatih Sultan Mehmed (1444-1446, 1451-1481), İkinci Bayezid (1481-1512) ve Birinci Selim (1512-1520) ilave binalar ekleyerek külliyei geliştirmişlerdir. Kanuni Sultan

Süleyman (saltanat süresi 1520-1566) ve ordusu Bağdat Seferi'nden (1534) önce burada kamp kurmuştur. Dördüncü Murad (saltanat süresi 1623-1640) Erivan Seferi'ne (1635) giderken burada bir kervansaray inşa ettirmiştir. Külliye'nin bulunduğu alan İstanbul-Bağdat-Hicaz hac yolu üzerinde yer almakta olup, hacılar için bir mola yeri olarak hizmet vermiştir. Bu nedenle dini açıdan önemli bir role sahip olmuştur. Başlangıçta Kalenderi dervişlerine ev sahipliği yapan Külliye, daha sonra Bektaşî Tarikatı'nın merkezi haline gelmiştir (URL 3).

Arkeologlar, az sayıdaki arkeolojik bulguya dayanarak, bölgenin birçok imparatorluk ve krallık tarafından yönetildiği sonucuna varmıştır. Bulunan en eski eserler Bronz Çağı'na kadar uzanmaktadır ve daha sonraki dönemlerde bu bölge Kimerler, ardından Frigler, Lidyalılar, Persler ve son olarak da Makedonyalılar tarafından yönetilmiştir. Han, Roma döneminde gelişen bir yerleşim yeri haline gelmiş ve Bizans Dönemi'nde askeri bir üsse dönüştürülmüştür. Daha sonra bölgeye Selçuklu Türkleri ve Osmanlılar yerleşmiştir. Hüseyin Paşa Camii ve eski Türk hamamı bölgedeki Türk hakimiyetinden geriye kalan kalıntılardır (Algan, Ongar, 1998).

Seyitgazi Kümbet Köyü'nde bulunan mezar odası 12. yüzyıldan kalma olup, üzerinde prehistorik döneme ait hayvan çizimleri, Frig kabartmaları, Selçuklu dönemi süslemeleri ve Osmanlı dönemi hat yazıları bulunmaktadır. 27 Eylül'de Eskişehir'in tarihi geçmişi üzerine yapılan rehberli teknik araştırma turunda, öğrenciler fotoğraflanan eski uygarlıkların sembollerini keşfedip, projeleri için belgelemişlerdir.

Üçüncü günde öğrenciler ve öğretmenler son olarak Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesi'ni rehberli bir tur ile gezmişlerdir. Müze, Eskişehir'deki antik yerleşimlerde yapılan kazılar ve yüzey araştırmaları sırasında ortaya çıkarılan eserlerden oluşan bir koleksiyona sahiptir.

Lületaşı sanatçısı Talat Ünersoy, lületaşının tarihi ve pipo, sigaralık, tespih, biblo ve süs eşyası tasarımında kullanımı hakkında bir konferans vermiştir. Lületaşı dersinde Talat Ünersoy öğrenci ve akademisyenlerle bu malzemenin nasıl oyulacağını ve dokuların nasıl aktarılacağını göstermiştir. Öğrenciler ve akademisyenler, yarım günlük lületaşı atölyesinde Lületaşının üzerine Eskişehir'in kültürel özelliklerini motif ve çizimlerle küçük soyut heykeller tasarlamışlardır.

Dördüncü gün; kültürel ziyaretlerden edinilen izlenimler ve bilgilere dayalı proje için beyin fırtınası etkinlikleri yürütülmüştür. Bilgi edinme aşaması üzerine düşünme ve atölye çalışmasının ihtiyaçları ile 5N (ne, neden, nasıl, nerede, ne zaman) sistemine dayalı görsel bir araştırma duvarı oluşturulmuştur. Jeremy Hugh Aston tarafından beyin fırtınası ve tasarım sürecinde bilişsel, karar ve görsel bir yöntem olarak işlevi hakkında kısa bir konferans verilmiştir. Beyin fırtınası etkinlikleri, analog ve dijital yöntemleri kullanmak üzere öğrenci gruplarıyla kolektif olarak yapılmıştır. Öğrenciler, bir tasarım yönü tanımlamak ve gerekçelendirmek için önceki alıştırmanın içeriğini uygulayarak görsel ön fikir panoları hazırlamışlardır. Daha sonra eğitim aldıkları sanat ve tasarım becerileri doğrultusunda katılımcılar fikir geliştirmek ve çeşitliliği yaratmak için dört çift takıma ayrılmışlardır. Öğrenci grupları ön fikir panolarında çeşitli bağlamsal fikirlerle birlikte; marka değerleri, teknik, paydaşlar, senaryo, ilham kaynakları ve vizyonlarını oluşturmuşlardır (Aston vd., 2023: 204-207).



Altıncı ve dokuzuncu günler (Cuma ve Pazartesi, 30 Eylül ve 3 Ekim), öğrencilerin fikirleri keşfettikleri ve önceki bağlamsallaştırma aşamasından elde edilen çıktılarının temelinde dayalı olarak kavramları belirledikleri fikir ve kavram geliştirme aşamalarıyla geçmiştir. Konsept geliştirme faaliyetleri dört evreye ayrılmıştır. Kolektif eskiz çalışmaları yoluyla fikirler geliştirilmiş ve her bir konsept görsel tasarımları oluşturulmuş ve fiziksel olarak render ve modelleme yapılmıştır. Sabah saatlerinde çizim stilleri ve eskiz çalışmaları hakkında yapılan sunum, iletişim faaliyetleri için kavram bulunmasına yardımcı olmuştur. Sunumun ardından öğrenciler, her öğrencinin ön fikir panolarındaki fikirleri çizdiği ve işbirlikçi tasarım düşüncesini teşvik etmek için birbirlerinin fikirleri üzerine inşa ettiği zamanlanmış bir alıştırmaya olan çizim maratonu aracılığıyla toplu olarak fikir panoları oluşturmaya yönlendirilmiştir. Öğleden sonra ise fikir panoları analiz edilmiş, gruplandırılmış ve eğitmenlere sunulmuştur.

Öğrenciler eskiz maratonunda kolektif olarak yedi farklı konsept oluşturmuştur; küpe, dövme makinesi, bitki kabı, saat, bardak, çanta ve takı tasarımı yapılmıştır. Öğrenciler tarafından yapılan eskizler analiz edilerek çift olarak gruplandırılmış ve lületaşı malzemesinin kullanımındaki özgünlüğe göre oylanmıştır. Öğrenciler fikirlerini pazartesi günü öğleden sonra akademisyenlere ve Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği Başkanı İrfan Ongar ile lületaşı sanatçısı Talat Ürersoy'a sunmuşlardır. Her bir fikir, özgünlük ve lületaşı malzemesinin kullanımı açısından tartışılmış ve analiz edilmiştir. Tasarım fikirleri içinde 'Midas' adlı dövme makinesi ile 'Yaşam' isimli bitki habitati en yüksek oyu almıştır. Tasarım fikirlerinin seçiminden sonra sekiz öğrenci iki tasarım grubuna ayrılmıştır. Yeni oluşturulan PiCoDe ekipleri daha sonraki günlerde kendi ürün gelişimi üzerinde çalışmaya başlamıştır (Aston vd., 2023: 204 -207).

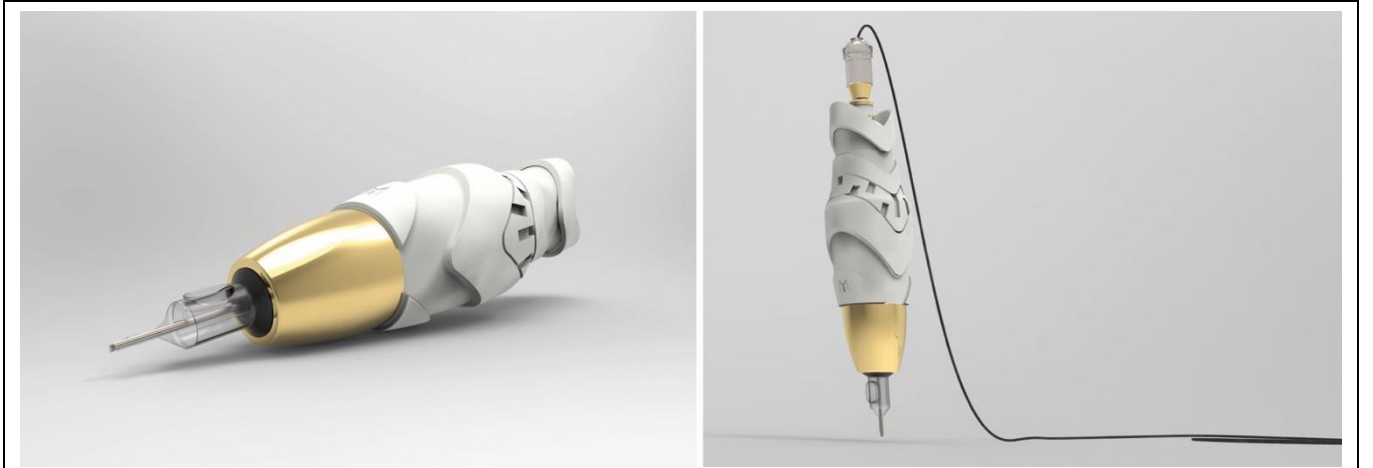
ABD'den Yaratıcı Sanatlar Okulu CCS'den (College for Creative Studies) Melanie McClintock tarafından yürütülen renk, materyal ve bitirme (CMF) atölyesi kapsamında; yerel malzeme olan lületaşı geometrik şekillerde yeni katı sanat formları yaratmak amacıyla gliserin, tutkal, Arap tozu, su, jelatin ve renk gibi diğer çeşitli malzemelerle karıştırılmıştır. Lületaşı tüm materyal sürecinde ana malzeme olarak doğal hem de dönüştürülmüş haliyle kullanılmıştır.

4.5. Gerçekleştirme

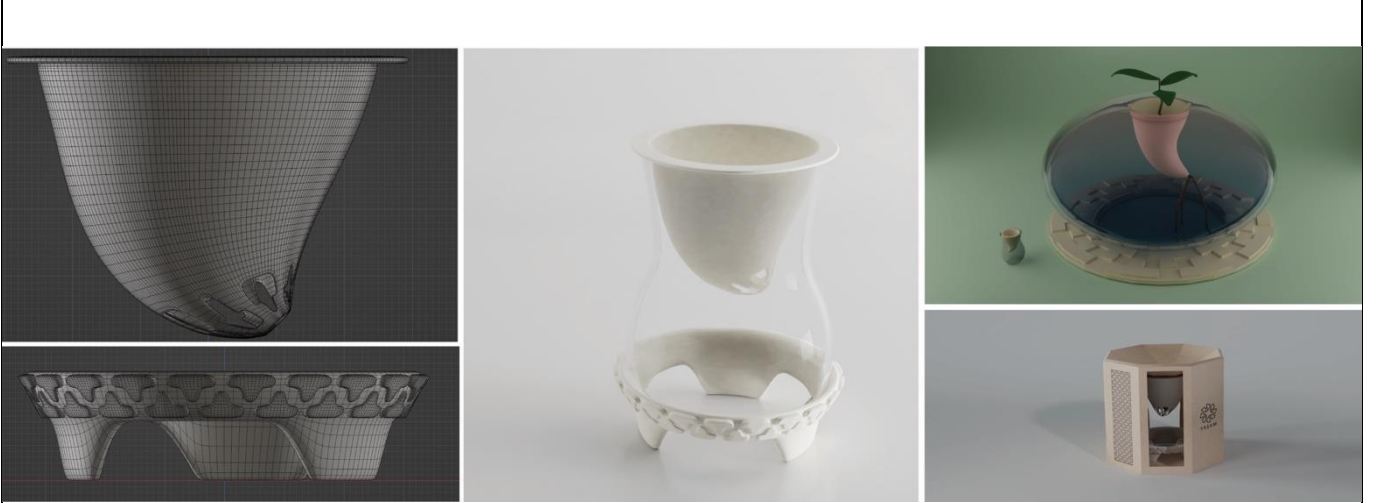
On ve on üçüncü günler (Salı-Perşembe, 4-6 Ekim); teknik geliştirme ve ürün tanımı ile sanal prototip; nihai ürün ve prototip tasarlanmıştır. Gerçekleştirme aşaması için bu görevleri yapmak amacıyla, iki ürün grubu ve bağlantılı iki ekip; ürün ekibi "Midas"; ikinci ürün ekibi (B) "Yaşam" ve ayrıca Renk Materyali Tasarım ekibi oluşturulmuştur. Grubun her bir üyesi 3D Render, grafik, multimedya, logo ve malzeme tasarımı gibi kendi bireysel sanat ve tasarım uzmanlıkları üzerinde çalışmıştır. Ekipler, her bir ürün konseptini teknik, görsel, grafik, giyilebilir, renk, malzeme ve kaplama bileşenleriyle birlikte sanal ve somut prototipler halinde geliştirmeye devam etmiştir. 'Yaşam' adlı tasarım geri dönüştürülmüş lületaşından yapılmış bir bitki habitati tasarımıdır. Ürün şeklinde Frig şapkası ve geleneksel Türk çay bardağından ilham alınmıştır. Ürünün standı ise Frig antik döneminden gelen bir motiften esinlenerek tasarlanmıştır. Tasarım ekipleri, ilham panolarını ve tasarım eskizlerini öğretim elemanlarına ve dışarıdan destek veren Lületaşı ustası Talat Ürersoy ve Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği Başkanı İrfan Ongar'a sunarak görüşlerini paylaşmışlardır.



Frigya motif ve sembollerinden esinlenen dövme makinasının kavrama bölümü lületaşı malzemesi kullanılarak tasarlanmıştır (Resim 15). Bitki habitati için tasarlanan Yaşam adlı prototip ürün ise Frig şapkasının formundan esinlenilerek, geri dönüştürülmüş lületaşı ve Türk çay bardağının cam formu kullanılarak tasarlanmıştır (Resim 16). Her iki prototip ürününün üç boyutlu tanıtım animasyonu da hazırlanmıştır.



Resim 15. Midas adlı Frigya motifleri ve sembollerinden esinlenen dövme makinası 3D modellemesi (Kişisel arşiv)



Resim 16. Yaşam, geri dönüştürülmüş lületaşından yapılmış bir bitki habitati tasarımı 3D modellemesi ve animasyon tasarımı (Kişisel arşiv)

4.6. Biçimselleştirme

Onüçüncü ve ondördüncü günlerde (Perşembe-Cuma, 26-27 Mayıs) malzemelerin toplanması, galeri alanının hazırlanması ve baskı için panoların tasarlanması; galeri alanında üretim ve kurulumunun yapılması için çalışılmıştır. Kent merkezinde bulunan Tepebaşı Atilla Özer Karikatürlü Sanat Evi, kent kültüründe önemli bir yere sahip bir galeri olup tuğla kiremit endüstrisinin mirasıdır. Tepebaşı Belediyesi tarafından 2012 yılında restore edilerek kullanıma açılan sanat merkezi, birçok sergi ve etkinliğe ev sahipliği yapmaktadır. Galerinin iç mekânı tuğla dokusu ve cam pencerelerden oluşmaktadır. Gerçekleştirmeden biçimselleştirme aşamasına dek olan evrede, iki ekip prototiplerini üç boyutlu yazıcılarla ve lületaşı malzemesini oyarak oluşturulmuştur. Öğrencilerin eskizleri, konseptlerinin tasarım süreci, kültürel etkinlikleri galerideki duvarlarda çerçeveli panolarda sergilenirken, deneysel renk ve malzeme çalışmaları da galeri alanının ortasındaki masalarda yer almıştır. Öğrenci ekiplerinin iki farklı konseptte hazırladıkları 3D video projeksiyonları galeri mekânındaki bilgisayar ekranlarında gösterilmiştir (Aston vd., 2023: 204-207).

SONUÇ

Atölye deneyimi ve tasarım süreci ESOGÜ Görsel İletişim Tasarımı Bölümü asistanları ve öğretmenler tarafından belgelenmiştir. Proje koordinatörü tasarım sürecini grafiksel olarak düzenlenmiş ve posterleri ESOGÜ matbaasında bastırılmıştır. Posterler hazır çerçevelere yerleştirilmiş ve çalıştayın son gününde halka açık bir sergide gösterilmiştir. Posterler temel faaliyetleri açıklamak için dört bölüme ayrılmıştır: (1) Bilgilendirme, Eskişehir Kurşunlu Camii ve Külliyesi, Seyyid Battal Gazi Külliyesi ve Türbesi, Frig Vadisi, Han Yeraltı şehri ziyareti. (2) Bağlamsallaştırma ve Kavramsallaştırma, fikir ve tasarım konsepti aşamaları; (3) Gerçekleştirme, Ürün ekibi A Midas; (4) Gerçekleştirme, Ürün ekibi B Yaşam olarak belirlenmiştir.

Prototiplerin 3D modellemesi, ürün eskiz ve konsept panolarının geliştirilmesi ve deneysel malzeme gösterimleri 7 Ekim 2022 tarihinde kentin merkezinde bulunan Atilla Özer Karikatürlü Sanat Evi Galerisinde, halka açık olarak sergilenmiştir. Polonya ve Portekiz'de ortaya çıkan atölye deneyimlerinin, Türkiye'de ESOGÜ'de düzenlenen son PiCoDe çalıştayının öğretim yöntemini ve atölyeyi geliştirmiştir. Hem atölye çalışması hem de PiCoDe projesinin hedefleri açısından başarılı olmuştur. Öğretme ve öğrenme bileşenleri çalıştayda eğitimler tarafından çalıştaylar sonucunda uygulanan anketlerle test edilmiştir. Öğrenciler, disiplinlerarası bir görevde çok disiplinli bir grup olarak sanat ve tasarım bilgilerini uygulama ve geliştirme olanağı bulmuşlardır.



Resim 17. Picode Türkiye Atölye Sergisi, Tepebaşı Atilla Özerli Karikatürlü Sanat Evi Galerisi, Eskişehir, 7.10.2022
(Kişisel arşiv)

Anket sonuçlarından elde edilen veriler kapsamında, PiCoDe atölyelerinin öğrencilerin iletişim, iş birliği, sosyal sorumluluk, kritik analiz, yaratıcılık, liderlik, kişisel uyum ve esneklik becerilerini destekleyerek geliştirdiği ortaya çıkmıştır. PiCoDe'nin öğrenim çıktıları arasında bulunan mezun olmaya yakın sanat/tasarım öğrencilerini uluslararası işgücü piyasasına hazırlama konusunda uluslararası multidisipliner atölyeler etkili olduğu sonucuna varılmıştır.

PiCoDe akademisyenlerinin ve davet edilen uluslararası uzman eğitimci tarafından PiCoDe yeni öğretme ve öğrenme yöntemlerinin, uluslararası atölyelerin; kolektivite, yerellik, maddi kaynak, yaratıcılık ve sürdürülebilirlik konularının üzerinden tartışıldığı 'Collective For Design' adlı bir kitap hazırlanmıştır. Marta Miaskowska, Jeremy Hugh Aston ve Marta Varzim yönetiminde ve editörlüğünde uzun soluklu bir çalışma sonucu hazırlanan 'Collective For Design' adlı kitap, Sanat ve Tasarım Yüksek Okulunun tasarım birimi ESAD Idea tarafından tasarlanmış ve basılmıştır. Uluslararası kitap, Avrupa, ABD ve Türkiye'de Sanat ve Tasarım üzerine eğitim veren üniversitelerin kütüphanelerine gönderilerek hibe edilmiştir.

KAYNAKÇA

Algan E., Ongar İ. (1998). *Kral Midas'ın Ülkesi Frigya*. Esbank Yayınları, İstanbul.

Aston J. H., Miaskowska M., Varzim M. (2023). *Collective for Design*. ESAD-İdea Yayını, Porto.

Aston J. H., Kınam B., McClintock M., Miaskowska M., Varzim M. (2021). *Picode Kolektif Yöntem. İlk Pedagojik El Kitabı*.

URL 1 <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/eskisehir/gezilecekyer/kursunlu-camii-ve-kulliyesi> (Erişim Tarihi: 17.03.2023)

URL 2 <https://goturkiye.com/discover-the-realm-of-king-midas-turkiyes-phrygian-valley>, (Erişim Tarihi: 20.03.2023)

URL 3 https://en.wikipedia.org/wiki/Seyyid_Battal_Gazi_Complex, (Erişim Tarihi: 18.03.2023)

MODERNDEN POSTMODERNE, SANATTA ESTETİK DENEYİMİN DÖNÜŞÜMÜ

Transformation of Aesthetic Experience in Art, from Modernity to Postmodernity

Metin UÇAR¹

ÖZ

Bu çalışma, modern dönemin başlangıcından günümüze kadar sanat alanında değişen paradigmalara bağlı uygulamaların alınılması ve anlamlandırılmasında tartışılmalı hale gelen estetik deneyimin, değişip dönüşen sürecini ele almaktadır. Bireyin kendi dışındaki olay olgu ya da nesnelere duyuşsal ve zihinsel açıdan girdiği özel bir özne-nesne ilişki türü olarak tanımlanan estetik deneyim; sanat alanında modern dönem boyunca Kant'ın biçimci yaklaşımı ile Hegel'in idealist estetik geleneği üzerine şekillenmiştir. Beden karşısında akla önem veren idealizm, tinsellik, dışavurum, sezgi, idea gibi değerlerin estetik deneyimde belirleyici olmasına neden olmuştur. Bu nedenle sanat eserleri, idea ya da tinin biçime yansımaları olarak ele alınmış ve sanat eserlerinde dışavuruma ve biçime dayalı bir deneyim daha çok öne çıkmıştır. Ancak, postmodern dönemde ortaya çıkan yeni sanatsal uygulamalar, modern ve öncesi dönem sanatının özne ile nesne arasındaki estetik deneyimini işlevsiz hale getirmiş ve dışavuruma bağlı yaklaşım ile biçime dayalı normatif kurallar da geçerliliğini yitirmiştir. Postmodern dönem; sanatın yaşamla ayrılmaz bir bütün olduğunu vurgulayarak alımlayan özne ile sanat nesnesi arasındaki var olan estetik mesafeyi kaldırmış ve buna bağlı olarak modern sanat eserlerinin pasif tefekküre dayalı deneyimi, yerini katılıma dayalı yeni bir estetik deneyime bırakmıştır. Sanat eserlerinin alınılmasında ve anlamlandırılmasında, biçimci bir estetik deneyimden bağlamsal sanat deneyimine değişip dönüşen süreç; çağdaş sanat felsefecilerinden Dewey, Danto ve Bourriaud'nun estetik deneyim kuramları çerçevesinde ele alınarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, postmodernizm, çağdaş sanat, estetik, estetik deneyim.

ABSTRACT

This study addresses the evolving process of aesthetic experience that has become a topic of debate in the reception and interpretation of practices related to changing paradigms in the field of art from the beginning of the modern era to the present. Aesthetic experience, defined as a special kind of subject-object relationship that individuals establish with external events, phenomena, or objects from a sensory and intellectual perspective, has been shaped in the field of art throughout the modern period based on Kant's formalist approach and Hegel's idealist aesthetic tradition. The idealism that prioritizes the intellect in relation to the body has led to the prominence of values such as spirituality, expression, intuition, and idea in aesthetic experience. As a result, artworks have been approached as the embodiment of ideas or the spiritual in form, and an experience based on expression and form has emerged as central in artworks. However, the new artistic practices that emerged in the postmodern era have rendered the aesthetic experience between the subject and the object in modern and pre-modern art ineffective, and the approach based on expression and the normative rules based on form have lost their validity. The postmodern era, emphasizing that art is an inseparable whole with life, has eliminated the aesthetic distance between the perceiving subject and the art object, and consequently, the passive contemplative experience of modern artworks has given way to a participatory experience. The process of transformation from a formal aesthetic experience to a contextual art experience in the reception of artworks has been examined within the frameworks of aesthetic experience theories proposed by Dewey, Danto, and Bourriaud.

Keywords: Modernism, postmodernism, contemporary art, aesthetics, aesthetic experience.

EXTENDED ABSTRACT

The aesthetic experience emerged from the investigation of the perception between the perceiver and the work of art with the establishment of aesthetics as a scientific discipline in the mid-18th century. The relationship between the subject and the object is claimed to be primarily a formal experience based on the rationality of the Enlightenment era and the sentimentality of Romanticism. However, Kant argues that when you take pleasure in perceiving the form of an object without conceptualizing its function or metaphysics, you arrive at a pure and independent judgment of beauty. Kant's focus on the form in aesthetic experience suggests that there is a way to understand it independently of its relationship with the divine or any function that the form could fulfill (URL 5). Kant's thoughts have influenced not only the field of fine arts but also every aspect of life. Modern art, which emerged as a result of these influences and began with Impressionism in the mid-19th century and continued until the end of abstract art in the mid-20th century, has become a determinant in the visual perception of the viewer with its formalist attitude. Experience based on visual perception was considered a characteristic of the reception of beauty in art until the end of the modern period, and accordingly, artistic formalism has become an important criterion in the evaluation of artworks (Berleant, 2014:2).

Formalism is a critical and creative stance that argues that the value of an artwork lies in the relationships it establishes between different compositional elements such as color, line, and texture, and that these should be considered separately from all subject and context concepts. Formalism, which emerged with an expressive attitude in the mid-19th century, reached its peak of artistic formalism with the rise of abstraction in painting at the beginning of the 20th century. However, new artistic practices that emerged in the postmodern period rendered the aesthetic experience of modern and pre-modern art between subject and object dysfunctional, and the normative rules based on expression and form lost their validity.

Postmodernism emphasizes that art is an inseparable part of life, thus eliminating the aesthetic distance between the perceiving subject and the art object, and consequently, the passive contemplation-based experience of modern artworks has been replaced by an experiential approach based on active participation. Particularly with the emergence of pop art and minimalism, and later with various conceptual art practices based on performance and installation, contemporary art has become more experimental, incorporating not only new materials but also thought-provoking subjects, demanding the viewer's active engagement in the process of reception. As a result of this transformation, the sensory-based aesthetic experience between the subject and the object in modern art has become obsolete, and consequently, the approach based on expression and normative rules has lost its validity (Danto, 1993:175).

The process of experience in artworks transitioning from a formalist aesthetic experience to a contextual art experience has been supported by the aesthetic theories of Dewey, Danto, and Bourriaud. Dewey presents a contextual approach that encompasses the formalist understanding within the aesthetic experience (URL 8). Dewey argues that aesthetic experiences are the most comprehensive, rich, and elevated experiences possible, stating that "the individual is actively engaged and conscious of the influence of the world on oneself, while also appreciating the possibilities of one's actions in the world." This approach highlights the aesthetic value and emphasizes the magnitude or intensity of the aesthetic experience (URL 4) Arthur Danto, who holds a prominent position among art theorists after the modern period, particularly emphasizes that aesthetics is not a presumed condition for art, stating that art does not necessarily require aesthetic qualities and a need for pleasure (Danto, 1993:175). In this context, the fundamental starting point of the aesthetic experience is primarily to define artworks based on the art world and thus establish a contextual approach. Bourriaud, on the other hand, argues that artworks are no longer a space of experience but a time of experience, asserting that they play the role of a "social intermediary" and claiming that the purpose is dialogue, negotiation, and the function of living together (Bourriaud, 2005:34).

In this study, the transformation of the formalist aesthetic experience in the perception of modern art into a contextualist experience emerging from the reception of art practices in the postmodern era is discussed. In this context, a new concept of viewer/receiver, emerging from the experiential process between contemporary art practices and the audience, is explained through examples of contemporary art works, based on the fundamental aesthetic theories of Dewey, Danto, and Bourriaud.

GİRİŞ

Günlük yaşamda güzellik ile benzer anlamda kullanılan estetik, aynı zamanda felsefi bir disiplin ve bağımsız bir bilim dalıdır. Duyum ya da duyu ile algılamak anlamına da gelen estetik; görme, işitme, dokunma, tatma ve koklama gibi diğer tüm duyuları da ifade eder (Tunalı, 1989:13). Baumgarten, estetiği “duyulur olan bilginin bilimi” olarak tanımlar. Estetiğin en temel alanı olan güzellik, duyular ile ortaya çıktığından, algılayan özne bunu günlük yaşam dışında en belirgin şekilde sanat eserlerinde deneyimler (URL 7). Bu nedenle estetik deneyim yaşamak, sanat eserlerinin alımlanması, anlamlandırılması ve değerlendirilmesinde sanatın en önemli amacı olarak görülmüş ve görülmeye devam etmektedir.

Estetik deneyim, 18. yüzyıl ortalarında estetiğin bir bilim dalı olmasıyla birlikte, alımlayıcı ile sanat nesnesi arasındaki algıya yönelik bir ilişkinin araştırılması sonucu ortaya çıkmıştır. Özne ile nesne arasındaki bu ilişkinin öncelikle aydınlanma döneminin akılcılığına ve romantizmin duyguculuğuna dayanan bir form deneyimi olduğu ileri sürülse de Kant; estetik deneyimin biçim anlayışını işlevden ve metafizikten ayırarak sadece biçimini algılamaktan zevk aldığınızda, güzelliğe dair saf ve özgür bir yargıya varabileceğimizi iddia etmiştir. Kant, estetik deneyimi; bir nesnenin işlevini kavramsallaştırmadan, form üzerinden deneyimlemenin veya formun yerine getirebileceği herhangi bir işlevle olan ilişkisinden bağımsız olarak anlamının bir yolunun var olduğunu ileri sürmektedir (URL 5). Kantın bu düşünceleri yaşamın her alanında olduğu gibi güzel sanatlar alanını da etkilemiştir. Bu etkilerin bir sonucu olarak 19. yüzyılın ortalarında izlenimcilikle ortaya çıkan ve 20. yüzyıl ortalarında soyut sanat ile devam eden modern sanat, biçimci bir tavrı ile izleyenin görsel algısı üzerinde belirleyici olmuştur. Görsel algıya dayalı deneyim, modern dönemin sonuna kadar sanattaki güzelliği alımlamanın biricik yolu olarak düşünülmüş ve buna bağlı olarak sanat eserinin deneyimlenmesinde sanatsal biçimcilik önemli bir kriter haline gelmiştir (Berleant, 2014:2). Biçimcilik; bir sanat eserinin değerinin, çizgi, biçim, şekil, renk, değer, doku ve boşluk-doluluk gibi farklı tasarım elemanlarının denge, ritim, hareket, oran-orantı, vurgu, birlik ve çeşitlilik gibi tasarım ilkeleri ile kurduğu ilişkilerde yattığını ve bunların tüm konu ve bağlam kavramlarından ayrı düşünülmesi gerektiğini savunan eleştirel ve yaratıcı bir duruştur. 19. yüzyılın ortalarında ifadeci bir tavırla ortaya çıkan biçimcilik, 20. Yüzyılın başlarında resimde soyutlamanın yükselişiyle sanatsal biçimciliğin zirvesine ulaşmıştır. Ancak, postmodern dönemde ortaya çıkan yeni sanatsal uygulamalar, modern ve öncesi dönem sanatının özne ile nesne arasındaki estetik deneyimini işlevsiz hale getirmiş ve dışavuruma bağlı yaklaşım ile biçime dayalı normatif kurallar geçerliliğini yitirmiştir. Postmodern dönem; sanatın yaşamla ayrılmaz bir bütün olduğunu vurgulayarak alımlayan özne ile sanat nesnesi arasındaki estetik mesafeyi kaldırmış ve buna bağlı olarak modern sanat eserlerinin pasif tefekküre dayalı deneyimi, yerini katılıma dayalı bir deneyime bırakmıştır. Özellikle pop art ve minimalizm ile başlayan ve performans ve yerleştirmeye (enstalasyon) dayalı farklı kavramsal sanat uygulamaları sadece yeni materyalleri ile değil şaşırtıcı konuları da bünyesine dahil ederek izleyicinin alımlama sürecine aktif katılımını talep eden deneysel uygulamalara dönüşmüştür. Bu dönüşüme bağlı olarak modern sanatının özne ile nesne arasındaki duyuma dayalı estetik deneyimini işlevsiz hale gelmiş ve böylece dışavuruma bağlı yaklaşım ile biçime dayalı normatif kurallar geçerliliğini yitirmiştir (Danto, 1993:175).

Sanat eserlerinin, biçimci bir estetik deneyimden bağlamsalcı sanat deneyimine değişip dönüşen deneyim süreci, Dewey, Danto ve Bourriaud'nun düşünceleri belirleyici olmuştur. Estetik deneyim Dewey'de biçimci anlayışı da içinde barındırmaya yetecek kadar geniş bağlamsalcı bir yaklaşım sunar (URL 8). Dewey, estetik deneyimlerin mümkün olan en eksiksiz, en zengin ve en yüksek deneyimler olduğunu savunarak “kişi aktif olarak meşguldür ve dünyanın kişi üzerindeki etkisinin bilincindedir, ancak aynı zamanda kişinin dünya üzerinde hareket etme olanaklarını da takdir etmektedir” diyerek estetik değeri, estetik deneyimin hacmi veya yoğunluğunu öne çıkaran bir yaklaşım ortaya koyar (URL 4). Modern dönem sonrası sanat kuramcıları içerisinde etkin bir konumda bulunan Arthur Danto, “Estetik, sanat için varsayılan koşul değildir” diyerek sanatın estetik niteliklere ve hazza yönelik ihtiyaca gerek olmadığına özellikle vurgu yapmaktadır (Danto, 1993:175). Bu kapsamda estetik deneyimin temel çıkış noktası öncelikle sanat dünyasından yola çıkarak sanat eserlerini tanımlamak ve dolayısıyla bağlamsalcı bir yaklaşım ortaya koymaktır. Bourriaud ise sanat eserlerinin artık bir deneyim alanı değil, deneyim zamanı olduğunu ve “sosyal aracı” işlevi rolü oynadığını öne sürerek amacın diyalog, müzakere ve bir arada yaşam işlevi olduğunu iddia etmektedir (Bourriaud, 2005:34).

Bu çalışmada; modern sanatın algılanmasında biçimci estetik deneyimin postmodern dönemde üretilen sanat uygulamalarının alımlanmasına bağlı olarak ortaya çıkan bağlamsalcı bir deneyime nasıl dönüştüğü ele

alınmıştır. Bu kapsamda Dewey, Danto ve Bourriaud'nun temel estetik kuramlarından yola çıkarak, çağdaş sanat uygulamaları ile izleyici arasındaki deneyimleme sürecine bağlı olarak ortaya çıkan yeni bir izleyici/alıcı kavramı, çağdaş sanat eser örnekleri ile desteklenerek açıklanmaya çalışılmıştır.

1. Estetik Deneyim Nedir?

Deneyim; Türk Dil Kurumu sözlüğünde, bir insanın belli bir zaman içinde ya da yaşamı süresince edindiği bilgilerin, gördüğü, geçirdiği durum ve olaylardan elde ettiği görgü ve bilginin tümüdür. Felsefe sözlüğünde ise özneye dış dünyadaki varlıklar arasındaki bağıntı ya da karşılıklı etkiye ne salt öznel ne de salt nesnel olan bir şey olarak, canlı organizma ile çevresi arasındaki ilişki olarak tanımlanır (Cevizci, 1999:213). Buna göre, deneyim bu iki unsur arasındaki karşılıklı bir etkileşime dayalı bir ilişki ve bilginin biricik kaynağıdır. Webster sözlüğünde ise bilginin temeli olarak olayların doğrudan gözlemlenmesi veya olaylara katılım; doğrudan gözlem veya katılım yoluyla etkileşim veya bilgi kazanma olgusu veya durumu olarak tanımlanmaktadır. Farklı alanların veya çok çeşitli nesnelere varlığı dikkate alındığında, estetik, ahlak, bilim vb. gibi deneyimlerden söz edilebilir. Kimi diğerlerine göre daha kuramsaldır, kimi mistiktir, kimi gündelik, kimi de daha uygulamaya dönüktür. Estetik deneyim adı verilen deneyim türü de bu çeşitli deneyim türleri arasında yer alır. Estetik deneyim, bir sanat eseri veya doğadaki herhangi bir nesnenin güzelliğine odaklanan algısal bir deneyimleme olarak bilinir. Bazı düşünürler sadece bir tek estetik deneyim türü olduğunu iddia etse de günümüzde farklı deneyim türlerinin olduğu artık kabul edilmektedir (URL 5). Ancak estetik alanında, söz konusu deneyimin konusu sanat olduğunda, önemli iki yaygın görüş öne çıkmaktadır. Bu görüşlerden birisi biçimcilik diğeri ise bağlamcılıktır. Biçimcilik, estetik deneyimin nesnesini, biçimsel özellikler olarak kabul eder ve bir sanat eserinin anlatı içeriğinden veya görünür dünyayla ilişkisinden ziyade en önemli yönünün, biçimi, yapılış şekli ve görsel yönleri olduğu şeklindeki eleştirel konumu tanımlar. Biçimciliğin tersi olarak bağlamcılıkta ise estetik deneyim için biçimsel özellikler tek başına yeterli olmaz, içerik son derece önemlidir. Bir sanat eseri, özel türden bir eserdir. Belirli bir zaman ve yerde insanın üretimi ve özünde tarihsel olarak gömülü bir nesnedir. Ne sanat statüsüne ne belirli bir kimliğe ne de estetik bir karaktere sahiptir. Eserin yaratıldığı ve oluşturulduğu kültürel bağlam dışında hiçbir bir önemi yoktur (Levinson, 2016:1).

Estetik deneyim; Antikçağdan beri güzelliği algılamının önemli kaynağı ve sanatın en temel amacı olarak düşünülmüş, buna bağlı olarak sanat eserinin biçimi ve formu öne çıkarılmıştır. Platon'un *Büyük Hippias* diyalogundaki en iyi bilinen argümanı olan formlar teorisi, formların ve biçimlerin evrensel olduğunu ve dünya oluşumunda önemli bir nedensel rol oynadığını belirtir. Güzellik, tıpkı diğer birçok özellik gibi, ilgili formu tarafından üretilir. Bir nesne, güzellik formunda yer alarak güzelleşir diyerek biçimci bir yaklaşım ortaya koyar (URL 1 Hippias Major, 296a/297e). Aristoteles, *Metafizik* adlı eserinde güzellikle matematik arasında açık bir ilgi bulunduğunu güzelliğin en yüksek biçimleri düzen, simetri ve düzenin algılanıp kavranmasıyla ortaya çıktığını belirterek biçimci deneyimi öne çıkarır. Orta çağda ise deneyimle takdir edilebilen, rasyonel bir biçimsel bir güzellik kavramı geliştirilmiştir. Augustine, dördüncü yüzyıla ait *De Musica* adlı çalışmasında müzikteki güzelliği kısmen parçaların orantılılığı meselesi olarak ele almış ve daha sonra görsel güzelliğin renkle doğru şekilde birleştirilen biçimsel uyum olduğunu savunmuştur (Haldane, 2013:25-35). İtalyan Rönesansı'nda, Leon Battista Alberti deneyimin ölçüsü olarak kabul edilen güzelliği; bir bütün içindeki tüm parçaların mantıklı uyumu olarak biçimci bir tanımlama yapmıştır. Resim sanatı örnek olarak alındığında, Rönesans döneminde ortaya çıkan altın oran buna örnek olarak gösterilmektedir. 18. yüzyılda estetik deneyime olan ilgi, güzellikten çok algıya yönelik daha genel bir sorgulamadan doğdu. Alexander Baumgarten estetiği, nesnelere duyusal algı yoluyla bilme olarak tanımlamış ve konuyla ilgili olarak bir nesnenin mükemmelliğinin duyusal algının zevk almada belirleyici olduğunu ileri sürmüştür. Güzellik deneyiminin biçim deneyimi olduğu yönündeki bu ilk iddialar birçok alana entegre edilmiştir. Baumgarten, sadece bir nesnenin mükemmelliğinden değil, aynı zamanda onu algılayan öznenin uygunluğu konusunda "duyusal bilginin bilincinde olmaktan da zevk aldığımızı iddia eder. Kant her ne kadar estetik deneyimden ziyade estetik yargılar üzerinde durmuş olsa da yine de bu türden yargıları değerlendirmede bir nesnenin karşısındayken yaşanan deneyimin, zevk deneyiminin ve öznel uyumun estetik yargının merkezinde yer aldığını savunmuştur (Goldman, 2005:259-260). Kant'a göre estetik deneyim, bir nesnenin seyredilmesinde, hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki uyumdan doğan bir hoşlanmadan ortaya çıkar. Bu hoşlanma nesne ile tamamen biçimci ilişkiye bağlı olarak ortaya çıkan estetik deneyim bir bilme tarzı değildir ve estetik hoşlanma da tamamen çıkarılsız bir hoşlanmadır (Altuğ, 1989:10-11). Kant'ın 'güzel' deneyiminde oluşturmaya çalıştığı öznel duygu birliği açıklamasının akışı içerisinde, 'amaçsız amaçlılık' ve bu 'öznel zorunluluk' kavramlarıyla sürdürülür ve pekiştirilir (Hünler, 1998:265). Genel olarak, "biçimci" olarak tanımlanan bu yaklaşım estetik bir deneyimde dikkatin yalnızca nesnelere ve olayların (çizgi, biçim, şekil, renk,

değer, doku ve boşluk-doluluk) hemen algılanabilen özelliklerine yönlendirildiğinde ısrar ederler. Örneğin Monroe Beardsley, estetik deneyimlerin odağını biçimsel birlik ve bölgesel kalitenin yoğunluğu olarak nitelendirir. Estetik deneyimin en önemli biçimci kuramcısı Clive Bell'dir. Bell için bir sanat eserinin algılanması sadece bakmaktan ibaret değildir. Bunu, insan zihninin tamamen özgür, tarafsız ve herhangi bir dış uyaranlardan arınmış olduğu bir deneyime yükselterek; "önemli biçim" sergileyen nesnelere verilen duygusal tepkilerin o kadar yoğun olabileceğini ve bazı sanat yapıtlarının içeriğinin hiç umursanmadığını iddia eder. Onun için önemli olan her zaman biçimdir, içerik değil. Jerome Stolnitz, kişinin estetik bir deneyim yaşadığında özel bir tavır takındığını, çıkar gözetmediğini savunur. Sıradan günlük kaygılar veya amaçlar bir kenara bırakılır ve kişi yalnızca onun iyiliği için bir nesnenin biçimine odaklanır, diye düşünmektedir (URL 2). İsenberg'e göre estetik deneyim, sanat yapıtlarının biçim ve diğer özellikleri, özellikle de sanat yapıtlarının içeriği arasındaki ayrıma can alıcı bir şekilde dayanmaktadır (Isenberg, 1973).

Estetik deneyimin biçimciliğe karşı bağlamsalcı yaklaşımı; 20. yüzyıl başlarında modern sanat içerisinde başlayan ve 60 ve 70'li yıllarda modern sonrası dönemde yaygınlaşan yeni ve avangard sanat üretimlerinin biçime dayalı deneyime cevap verememesi nedeniyle ortaya çıkmıştır. Özellikle sanat eserlerinin bilimsel, ahlaki, dini ve özellikle içerikle ilgili kaygılarının bir kenara bırakılması ya da ihmal edilmesi belirleyici olmuştur. Bağlamsalcı kuram, bazı sanat eserlerinde belirli fikirlerin ifadesinin kilit bir rol oynadığını ve bu fikirler (içerik) hakkında düşünmenin, onların estetik deneyimlerinin uygun ve önemli bir yönü olduğu kabul ederler. Estetik deneyimler için biçim ve form gerekli olsa bile, birçok düşünürü göre içerik ve bağlam olmadan bir deneyim yaşamak günümüz sanatında mümkün olmayacaktır. Konu ile ilgili olarak Dewey'in estetiği, biçimci anlayışı da içinde barındırmaya yetecek kadar geniş bağlamsalcı bir yaklaşım sunar (URL 7).

Dewey, estetik deneyimlerin mümkün olan en eksiksiz, en zengin ve en yüksek deneyimler olduğunu savunarak "kişi aktif olarak meşguldür ve dünyanın kişi üzerindeki etkisinin bilincindedir, ancak aynı zamanda kişinin dünya üzerinde hareket etme olanaklarını da takdir etmektedir" diyerek estetik değeri, estetik deneyimin hacmi veya yoğunluğunu öne çıkaran bir yaklaşım ortaya koyar (URL 4). Dewey 1958 yılında yayımlanan *Deneyim olarak Sanat (Art as Experience)* adlı yapıtında estetik deneyime iki temel karakter yükler. Bunlar birlik ve tamamlanmışlıktır. Bu iki nitelik olmadan deneyim oluşamaz. Dewey'e göre estetik deneyimin ikinci karakteri daha ziyade anlama yetilerimizle ilgilidir. Buna göre estetik deneyim için el ve göz yalnızca araçlardır. Estetik deneyim denilen deneyim el ve gözün ötesinde gerçekleşir (Dewey, 2021:77). Gombrich, farklı sanatçıların fiziksel olarak aynı yapıtlarından oluşan hayali bir örnek geliştirdi ve bizi bunların estetik açıdan farklı olduğuna karar vermeye davet etmiştir (Gombrich, 1960:313). Bu tür argümanların, bir eserin fiziksel doğasının estetik özellikleri için yeterli olmadığını ve tarihsel süreç ve içeriğinde deneyimde önemli rol oynadığını göstermeye çalışmıştır. Walton ise estetik deneyimi biçimcilik karşıtlığı olarak şu şekilde tanımlar: "Sanat eserlerinin kökenleri hakkındaki gerçekler, estetik yargıların kesinlikle temel bir şekilde onlara dayandığı eleştiride önemli bir role sahiptir" (Walton, 1970:337). Biçimcilik karşıtlığı, bir sanat eserini estetik olarak değerlendirebilmek için o eseri her zaman tarihsel bir bağlamda görmemiz gerektiğini belirtir. Bir sanat eserinin estetik değerinin ve hatta kimliğinin, tarihsel bir durum olarak sanat alanındaki yerine bağlamsalcılığı savunmaktadırlar. Goodman, estetik deneyimlerin zevkli yönlerine çok fazla vurgu yapılmasının, onları önemlerinden büyük ölçüde mahrum bıraktığı konusunda uyarıyor. Goodman, duygunun estetik bir sabit olmadığı, ancak bir tür bilişin olduğu sonucuna varıyor. Bu nedenle estetik deneyimi "belirli sembolik özelliklerin egemenliğiyle ayrılan bilişsel deneyim" olarak tanımlar (Goodman, 1976:62-63). Modernite sonrası sanat kuramcıları içerisinde etkin bir konumda bulunan Arthur Danto, "Estetik, sanat için varsayılan koşul değildir" diyerek sanatın estetik niteliklere ve hazzı yönelik ihtiyaca gerek olmadığına şiddetle vurgu yapmaktadır (Danto, 1993:175). Bu kapsamda estetik deneyimin temeli sanat dünyasından yola çıkarak sanat eserlerini tanımlamak ve dolayısıyla bağlamsalcı bir yaklaşım ortaya koymaktır. Bourriaud ise, sanat eserlerinin artık bir deneyim alanı değil, deneyim zamanı olduğunu ve "sosyal aracı" işlevi rolü oynadığını öne sürerek amacın diyalog, müzakere ve bir arada yaşam işlevi olduğunu iddia eder (Bourriaud, 2005:34).

2. Modernizm ve Sanatta Estetik Deneyim

18. yüzyılda Avrupa'da aydınlanma ile birlikte her alanda başlayan değişim süreci insanlık tarihi için de yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Kültürel, bilimsel, siyasal alandaki devrimler ile sanayi ve endüstri alanındaki gelişmeler yaşamın her alanında olduğu gibi güzel sanatlar alanını da etkilemiştir. Bu etkilerin bir sonucu olarak ortaya çıkan ve modern sanat olarak bilinen süreç 19. yüzyılın ortalarında başlayıp 20. yüzyılın ortalarına kadar devam eden uygulamalı sanatlardaki üretimleri kapsar. Sanatsal bir şemsiye hareketi olarak modernizmin görsel sanatlar alanında genel olarak izlenimcilik ile başladığı kabul edilir. İzlenimcilik ile

başlayıp, soyut sanat ile devam eden süreçte ortaya çıkan modern sanatsal üretimlerin özellikleri hakkında ortak bir görüşe ulaşıldığını söylemekte mümkün değildir. Kavramla ilgili yapılan değerlendirmelerde modernist sanatların üslup ve biçim açısından önceki dönemlerle mukayese edilemeyecek ölçüde radikal değişimler taşıdığı konusunda fikir birliği vardır. Bu değişimle bağlantılı olarak modern sanatın en belirgin özelliği biçimi merkeze alarak sanatçıların ifade imkânlarını olabildiğince genişletmektir. Sanatı, amacı kendinde olan bir özgün yaratım sistem olarak gören modern sanatçılar, bir yandan estetik bir biçim yaratma çabasına girerken diğer yandan da bu biçim üzerinden kendilerini dışa vurma çabasına girmişlerdir. Bu biçimci ve dışavurumcu yaklaşımlar geleneksel temsil anlayışının terk edilmesine ve yeni bir estetik anlayışın da ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Görsel sanatların modern seyrine ilişkin süreç, betimlenen nesnenin kendisi ile değil görünüşü ile ilgilidir. Deneyimlenen ancak temalaştırılmayan yalnızca “aracılığıyla” görülen, gözden kaçırılan ve geride bırakılan farklı hassas yönler, dikkatin odağına gelir ve duyuşsal “görünüş” oyunu ile nesne arasındaki farka ulaşılır. Betimlenen nesne; ışığın, gözün, duygunun, düşlerin ve dışavurumun etkisi altında yaratıcı dönüşümün yanı sıra nesnenin değişkenliğinin biçimsel manipülasyonu şeklinde görülür. Bu, sürekli olarak geleneksel beklentilere ve geleneksel tarzlara meydan okuyan modern sanatçının geçmiş kültüre bir saldırısıdır. Bu, onu geleneksel paradigmaları giderek reddeden ve gündelik dünyayı ve izleyici katılımını bekleyen bir sanat hareketlerine dönüştürecektir (Berleant, 2014:3).

İzlenimcilik ile başlayan dönüşüm, sanatın estetik yönünü üretmek kendinden sonraki tüm sanatların estetik özünü de ortaya çıkarma amacına yönelmiştir. Geleceğe ilişkin olarak, hiçbir dünyevi nesnenin temsil edilmediği, nesnenin görünümünün ortadan kalktığı ve kaçınılmaz olarak nesnesiz bir tablonun, örneğin Kandinsky, Mondrian ve Malevich'in resimleri gibi saf bir resimsel yüzeyin ortaya çıktığı soyutlamanın yolu açılmıştır. Görsel sanatlarda 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki Modern sanatta başlayan temsile dayalı olmayan soyut sanat türlerinin ortaya çıkmasına bağlı olarak, biçimcilikte daha büyük bir canlanma gerçekleşmiştir. Modern sanatta, estetik deneyime odaklanan ve bir sanat eserinin estetik özelliklerini vurgulayan çeşitli teoriler geliştirilmiştir. Estetik deneyim, duyuşsal algı ile bağlantılı bir terimdir ve estetik bir deneyim yaratabilen estetik özelliklere sahip duyuşsal sanatla doğrudan ilişkilidir. Bu, modern sanatın gidişatını nesnelere değil, deneyimlerin bir dönüşüm anlatısı olarak düşünmektir. Gerçekten de bu gelişmeler nesne temelli sanattan deneyim temelli sanata geçiş anlamına gelebilir. Hesap, çarpıtılmış veya terk edilmiş nesnelere dizisinden çok, aşamalı bir görme biçimleri dizisi gösterir. Soyut ve kavramsal sanatta temsil edilen nesne tamamen kaybolana kadar görsel etkinin önemi arttıkça nesnenin önemi azalır (Berleant, 2013:3).

Görsel sanatlarda temsil edilen nesnenin kaybolması ile birlikte geriye biçimi ile malzemenin kendisinden alınan haz kalmıştır. Kant, estetik deneyimin modern temellerini şöyle tanımlıyor: "Kişinin güzel bir şeyle karşılaşmasıyla ilgili zevkler, çünkü nesnenin biçimi hoştur ve herkes tarafından zevk alınabilir ve alınmalıdır" (Kant, 2011). Çünkü estetik bir nesneden alınan çıkarısız ve amaçsız haz olarak açıklanan deneyim biçimi, Antik Yunan düşünürlerinde de mevcuttu. Kant, nesnelere öyle olduğunda estetik deneyimlerin hoş olduğunu düşündü, yalnızca biçimlerinin kavranması zevk uyandırdı. Genel olarak, "biçimci" olarak tanımlanan teorisyenler ve eleştirmenler, estetik bir deneyimde dikkatin yalnızca nesnelere ve olayların, biçimsel özellikleri gibi hemen algılanabilen özelliklerine yönlendirildiğinde ısrar ederler. Örneğin Beardsley, estetik deneyimlerin odağını biçimsel birlik ve bölgesel kalitenin yoğunluğu olarak nitelendirir. Stolnitz, kişinin estetik bir deneyim yaşadığında özel bir tavır takındığını, çıkar gözetmediğini savunur. Sıradan günlük kaygılar veya amaçlar bir kenara bırakılır ve kişi yalnızca onun iyiliği için bir nesnenin biçimine odaklanır, diye düşünür. Bell, "önemli biçim" sergileyen nesnelere verilen duyuşsal tepkilerin o kadar yoğun olabileceğini ve bazı sanat yapıtlarının içeriğinin hiç umursanmadığını iddia eder; önemli olan her zaman biçimdir, içerik değil" demektedir (URL 3). Modernizm kuramı, bugün sanat kuramları içinde formalizm olarak bilinen kuramı geliştiren iki İngiliz eleştirmen, Bell ve Fry sayesinde oldukça gelişmiştir. İlki (formalizm) ikincisinden (modernizmden) doğmuş olmakla beraber formalizm ve modernizm ayrılmaz biçimde birbirlerine bağlıdırlar (Barrett, 2012:52). Görsel sanat uygulamalarındaki biçimcilik bir estetik bir teori olarak ilk kez Clive Bell'in *Art* (1914) kitabında görülür. Bell'in bu yazısındaki biçimcilik, mutlak veya saf modern resmin ortaya çıkışına bağlı olarak sanat dünyasındaki önemli gelişmelere tarihsel olarak yerleştirilen bir tepki olarak görmek ele alınmıştır. Bell, resmin bir temsil meselesi olduğunu ve olayların, yerlerin ve insanların temsiliyle ilişkili duyguların bir meselesi olduğunu reddediyor ve bunun tersine, resmin gerçek konusunun anlamlı biçim dediği şey olduğunu ileri sürmektedir. Sonuç olarak Bell, özünde bir görsel bir eserin ne olduğu konusunda son derece açık sözlüdür. Esasen, anlamlı bir biçimdir. Yani, bir tablo izleyiciyi çizgilerin, renklerin, şekillerin, boşlukların, vektörlerin ve benzerlerinin düzenli bir konfigürasyonu olarak kavramaya sevk eder (Carroll, 2000:87-88). Burada nesnedeki ilgili özellikler, yalnızca ilgili sanatın malzeme ve tekniklerinden ortaya çıkan biçimsel niteliklerdir ve sanat

deneyimi, bu biçimsel nitelikleri kavramaya özgü bir duygudan oluşur (Berleant, 1970:158).

Kökenini Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1789) adlı eserinde bulan biçimcilik, sanatın saf biçimi arzuladığını ileri sürer; izleyicileri memnun etmek ya da onları eğitmek gibi bir amacı yoktur. Sanat nihayetinde sadece kendisiyle ilgili bir hayal gücü oyunudur. Bu fikir, Charles Baudelaire sanat sanat içindir (l'art pour l'art) cümlesiyle özetleyen sanatçılar tarafından ele alındı (Alexander, 2016:63). Modernite ile birlikte başlayan ve günümüze kadar çeşitlenen ve farklılaşan deneyimin döneme ve sanatsal üretimlere bağlı bir şekilde biçimlendiği görülmektedir. Bu kapsamda modern dönem ve sonrasında sanatsal uygulamalarda geleneksel biçimci estetik anlayışa dayalı deneyim, yerini eleştiri, düşünce, kışkırtma, şaşırtma, iğrenç kavram ve içeriklerin yer aldığı katılımcı ve bilişsel deneyime bırakmıştır. Böylece güzelliğe dayalı beğeni ve haz alma sanatın en temel özelliği olmaktan çıkarak alımlayanın sıradan özelliklerden birisi haline dönüşmüş ve modern ve öncesi dönemlerin biçimci (formalist) estetik deneyimin işlevini yitirdiği ve sanatı anlamada anlamlandırmada ve deneyimlemede güzelliğin öneminin kalmadığı görülmektedir (URL 6).

3. Postmodernizm, Estetik Deneyim ve Sanat Deneyimi

Biçimci ve dışavurumcu estetik deneyimin modern sanattaki hakimiyeti, 60'lı ve 70'li yıllarda ortaya çıkan yeni sanatsal uygulamalarla etkisini kaybetmeye başlamıştır. Performans, happening, kavramsal sanat, enstalasyon gibi uygulamalar yanında fotoğraf, video vb. uygulamalarda kullanılan farklı materyaller ile bünyesine dahil ettiği şaşırtıcı kavramlar, geleneksel izleyicinin/seyircinin aktif katılımını gerekli hale getiren etkinliklere dönüşmüştür. Dahası, geleneksel sanat anlayışı ile ilgisi olmayan yeni sanatsal uygulamalar; modern dönemin biçime dayalı sanat eserinin sadece duysal algı ile deneyimlenemeyeceğini de açıkça göstermiştir. Özellikle Kant'ın hazza dayalı biçimci yaklaşımı ve Croce'nin duyuların dışavurumuna dayalı yaklaşımı ile modern sonrası dönemde ortaya çıkan sanatları deneyimlemek imkânsız hale gelmiştir.

Özel bir tür zevk ya da duysal algı deneyimi olarak bilinen estetik kavramı, bilim olarak kabul edildiği 18. Yüzyıl ortalarından itibaren daha genel bir estetik deneyim kavramına doğru genişlemiştir. John Dewey bu dönüşümün ve genişlemenin öncüsü olarak kabul edilir. Dewey'e göre estetik deneyim de günlük yaşam deneyiminden ayrı tutulamaz ve estetik olmayan ilişkilerde ve üretimlerde de bir estetik yön vardır. *Deneyim Olarak Sanat*' kitabında Dewey; (2021:17-38). "estetik deneyimin sürekliliğini normal yaşam süreçleriyle yeniden sağlamayı" amaçlar. Dewey, estetik deneyimi insan yaşamının biyolojik ve kültürel koşullarına dayandırarak sanatın yaşamdan ayrılmasına karşı çıkar. Estetiği içselleştirilmiş bir duyum ve duygu farkındalığında değil, "benliğin ve nesnelere ve olaylar dünyasının tam bir iç içe geçmesine" konumlandırır (Dewey, 2021:17-38). Dewey'e göre tüm sanat, canlı organizma ile çevresi arasındaki etkileşimin ürünüdür; enerjilerin, eylemlerin ve malzemelerin yeniden düzenlenmesini içeren bir deneyim ve eylemdir (Dewey, 2021:32). Bu, estetik bir nesneyle karşılaşan herkesin estetik bir deneyim yaşadığı varsayımına dayanmaktadır. Dewey estetik deneyime iki temel karakter yükler. Bunlardan ilki "birlik" diğeri ise "tamamlanmışlıktır". Bu iki nitelik olmadan deneyim oluşamaz. Dewey'e göre estetik deneyimin ikinci karakteri daha ziyade anlama yetilerimizle ilgilidir. Buna göre estetik deneyim için el ve göz gibi duyular yalnızca araçlardır. Estetik deneyim denilen deneyim el ve gözün ötesinde gerçekleşir (Goldman, 2005:260). Bu temel fizyolojik katman, sanatçıyla sınırlı değildir. Dewey'e göre bir şeyi estetik deneyimde sanat olarak yeniden oluşturmak anlamına gelen sanatı takdir etmek için algılayan da doğal hisleri ve enerjileri ile fizyolojik duysal motor tepkilerini devreye sokmalıdır (Dewey, 2021).

Dewey'in estetik deneyime bakışı, sanatı yaşamın geri kalanından ayırmayı değil, daha çok "estetik deneyiminin normal yaşam içinde sürekliliğini sağlamayı" amaçlamıştır. Böylece hem sanat hem de yaşam, her ikisinin bütünleşmesiyle daha da gelişecektir. Amacı, estetiği gerçek hayattan koparan ve onu sıradan kişilerin hayatından çıkaran ve elit bir alana havale eden "müze sanatı" dediği şeyin kısıtlayıcı tutumunu kırmaktır (URL 6). Bu nedenle, insan tarafından özgün olarak yaratılan ancak insan deneyiminden uzak tutulan fiziki bir "sanat eseri" ile "ürünün deneyimine dayalı yapılan gerçek sanat eseri" arasında ayırım yapmıştır. Dewey'in estetik deneyime olan bu yaklaşımı sanat eserini fetiş bir nesne olmaktan kurtarma çabası yanında geleneksel sanatlar alanına sıkışıp kalmasına da karşı bir tavrıdır. Dewey, estetik deneyimin bilim ve felsefe alanında, spor ve yemek mutfağında da uygulanabileceğini ve gündelik uygulamalara büyük katkı sağlayabileceği konusunda ısrar eder. Gündelik hayatın estetiğine yönelik mevcut ilginin gelişiminin sonucu yirminci yüzyılın ortalarında sanatta meydana gelen yeniliklerden geldi. Birincil etki, Amerikalı besteci ve teorisyen John Cage'in eseri idi. Deneysel ve yenilikçi Cage'in şans (aleatorik) müziğe olan ilgisi, özellikle o zaman aralığında meydana gelen şans

seslerinden oluşan 1952, 4'33" piyano çalışmasıyla etkili oldu. 1950'lerde ortaya çıkan günümüz performans sanatının öncüsü olan Oluşumlar/Happenings, sanat eseri ile esere katılan izleyici arasındaki, genellikle sıradan bir durumun senaryosuz, tesadüfi olaylarından oluşan ayrılığı ortadan kaldırdı (Berleant, 2014:2-13). Sanattaki bu tür yenilikçi gelişmeler, estetikte eşzamanlı çalışma üzerinde derin bir etkiye sahipti. Dewey, sanatı estetik deneyim açısından yeniden düşünerek, sanat alanının radikal bir şekilde genişletilip demokratikleştirilebileceğini, onu bu tür çok yönlü yaşam sanatlarının arayışıyla büyük ölçüde geliştirilecek olan gerçek dünyayla daha bütünleştirilebileceğini düşünüyordu. Modernizmle ilişkilendirilen sanat akımları on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında İzlenimcilikle başlayıp yirminci yüzyılın ikinci yarısında zirveye ulaşan bir dizi avangard soyut sanat akımları ile sona erer. Mondrian'ın Neo-Plastisizmi ve Malevich'in Süprematizmi gibi soyut sanatların yanı sıra, Marcel Duchamp'ın Çeşmesi (1917) veya Andy Warhol'un Brillo Kutusu (1964) gibi hazır-yapım sanat eserlerinin alımlanmasında duyuların yetersiz kaldığı açıkça göstermiştir. Çoğu sanat eleştirmenine göre, 20. yüzyılın modern sanat akımlarının çoğu, yapıtın duyularla temasının yapıtı açıklamakta yetersiz kalması nedeniyle herhangi bir estetik yaklaşımı reddeder. Bu görüşün ısrarlı savunucusu "sanat yapıtları ile gerçek şeylerin yalnızca görsel tanıma yoluyla ayırt edilemeyeceğini" söyleyen Arthur Danto'dur (2014). Danto, uzun bir süre boyunca özellikle estetikten kopuk felsefi bir sanat tanımını savundu. Bununla birlikte, *Güzelliğin Aşağılanması* adlı kitabında; estetik özelliklerin günümüz sanatında oynayabileceği rol konusundaki önceki anlayışını gözden geçirdi. Bu kitapta Danto, sanat felsefesinin kendisinin 1960'ların avangardının tarihsel sanat dünyasının, türediği biçimci modernizmin geri tepmesinin bir ürünü olduğunu kabul ediyordu. Sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in savunduğu gibi, estetik sanat teorisi, belirli bir estetik anlayışını modernist sanat teorisine bağladı. Greenberg, Kant'ın saf estetik yargıya ilişkin açıklamasını sanat eserlerine uyguladı ve böylece estetik deneyimlerinin biçimsel (bişsel olmayan) içeriğini vurguladı.

Modern dönem sonrası sanat kuramcıları içerisinde etkin bir konumda bulunan Arthur Danto, "Güzellik, sanat için varsayılan koşul değildir" diyerek sanatın estetik niteliklere ihtiyacı olmadığına şiddetle vurgu yapmaktadır. Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı* adlı kitabında estetik ve güzellik ile ilgili olarak karşı bir tavır aldığını kabul ediyor (Danto, 2012). Sıradan şeyleri sanat eserinden ayıran şey nedir? sorusunu sorar. Bu, Arthur Danto'nun sanat felsefesi üzerine yazmış olduğu *Sıradan Olanın Başkalaşımı* kitabı özetleyen bir sorudur. Danto, sanatsal üretime uyum sağlamayan öncüllere dayandığını düşünerek, geleneksel estetik kavramı ile bir tartışmaya girmeden soruyu kavramsal bir slogana dönüştürmüştür. Bu kavramsal mirasın temelini de Andy Warhol'un 1964 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ndeki süpermarket raflarında bulunabilen aynı ürünün ortak bir kutusundan önemli görsel farklılıkları olmayan "*Brillo Kutusu*" örneği üzerinden gerçekleştirmiştir. Warhol'un kontrplaktan yapmış olduğu eser orijinal kutulardan daha büyük olarak yapılmış olmasına rağmen görsel açıdan herhangi bir farklılık yoktur. Danto öncelikle bu iki nesne arasındaki benzerlikten yola çıkarak sanatın ne olduğu ile ilgili tartışmalardan duyuşsal algıyı dolayısıyla da estetiği çekip çıkarır. Bu tutum modern dönem ve hatta sonuna kadar estetik kuramların sanat eserlerini belirlemede ve diğer nesnelere ayıran temel bir özellik olarak dayandığı güzelliği ve güzellik anlayışını sorgular. Bu şimdiye kadar ki estetik deneyimin de sorgulanması anlamına gelmektedir. Modern sanatın form ve biçim anlayışının Warhol'un "*Brillo Kutuları*"nda da olmadığını iddia etmek mümkün değildir. Marketlerde satılan sıradan Brillo kutuları ile Warhol'un yapmış olduğu Brillo kutuları arasında estetik deneyim açısından hiçbir farkı olmadığı anlaşılmış oldu.

Danto, estetik deneyim konusunda düşüncelerini anlattığı ve "Güzelliğin İstismarı" şeklinde çevrilebilecek olan "*The Abuse Beauty*" (2003) kitabında güzellik ve zevk anlamında kullanılan estetik geleneği reddettiği karşıt bir kitaptır. Kitapta Hegel'e göndermede bulunduğu estetik karşıtı anlamda bir değildir çünkü Hegel'in kendi idealizmine, duyarlılık dünyasına ve sanata yer bırakmayan tavrının aksine (Bornheim, 1998:14) Danto'nun anti estetik karakteri, sıradan olan şeyleri sanat eserlerinden ayırmanın duyum ve algı yoluyla mümkün olamayacağını dolayısıyla sanatın ve sanat eserinin ne olduğuna ilişkin kriter olarak estetiği ya da güzelliği dahil etmeyi gerektirecek bir durumda olmadığını söylemektedir. Danto, Güzellik ve dolayısıyla beğeni kavramının sanat felsefesinin bir parçası olmadığını ortaya koymaya çalışmaktadır. Bunu yaparken idealist düşünceden ayrılarak estetiği öznel bir deneyim olarak Modern ve sonrası dönemde avangard sanatçıların eserlerindeki değerlerden yola çıkarak deneyimin kötüye kullanılmasını göstermektedir (Danto, 2006:15). Warhol'un *Brillo Kutusu* gibi benzer eserlere bakarak estetiğin, sanat tanımının bir parçası olamayacağını söyleyerek dünyanın her yerinde yapılan sanatın amacının estetik olmadığını savunmaktadır. Burada sanatçının güzellik ya da haz üzerine yaptığı ya da yapmaya çalıştığı biçimsel yaklaşımın, üretilen eserlerin temel bir ölçütü olamayacağı dolayısıyla alımlayanın öznel tavrının belirleyici olacağını vurgulanmaktadır. "Sanat eserini yapan izleyicidir" sözü ile Dada hareketinin öncüsü Marcel Duchamp; bir sanat eserinin tamamlanması için izleyicinin gerekli olduğunu "sonuçta, yaratıcı eylem yalnızca sanatçı tarafından gerçekleştirilmez; izleyici, yapıtı içsel

niteliklerini deşifre ederek ve yorumlayarak dış dünyayla temas ettirir ve böylece yaratıcı eyleme katkısını ekler” diye belirtmektedir (Duchamp, 1973:140). Benzer şekilde Danto, güzelliği ontolojik bağlamda tartışır, amacı sanat kavramının yapıtın kendisine dışsal bir şey olarak anlaşılmasını engelleyen sorunları ortadan kaldırmaktır, çünkü sanat yapıtları görsel olarak salt nesnelere özdeş olabilirse sanat tanımının bir parçası olabilir, hiçbir şey duyum yoluyla algılanamaz. Böylece, Danto'nun geleneksel estetik deneyimi nasıl anladığını ve alımlayan ile sanat arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeyi önermesi ile bağlamsalcı bir tavır ortaya koymaktadır.

Nicholas Bourriaud 1998'de yayımlanan *İlişkisel Estetik* adlı kitabında sanat dünyasındaki estetik değişim/dönüşümü ortaya koymaya çalışır. Bunun içinde, kendini sanat eylemleri aracılığıyla toplumsal ilişkilerin yaratılmasına ve arabuluculuğuna adanmış bir sanatçı kuşağının üretmiş olduğu sınırları belirlenmiş sanatsal uygulamalardan hareket eder. Bourriaud, Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Marina Abramovic ve Carolee Schneemann gibi sanatçıların yapmış olduğu enstalasyon ve performans uygulamaları katılımcı-eser arasındaki etkileşimli ilişki açısından analiz edilerek estetik deneyime yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu anlamda Bourriaud'nun "İlişkisel Estetiği" postmodern dönemin temsilcisi olan çağdaş sanatın deneyimlenmesindeki dönüşüme doğrudan bir yanıtıdır. Önsözünde: “Eleştirmenlerin ve düşünürlerin büyük çoğunluğu, çağdaş uygulamalarla fazla içli dışlı olmaktan tiksiniyorlar” diyerek çağdaş sanatın ortaya koyduğu argümanların, toplumla, tarihle, kültürle olan ilişkilerini sorgulamaktadır (Bourriaud, 2005:9). Bourriaud'ya göre çağdaş sanatın özü, insan ile dünya arasındaki ilişkiyi yaratma etkinliğidir. "Sanatçının pratiği, yani bir üretici olarak davranışı, insanlar ve eserleri arasındaki ilişkiyi belirler: Başka bir deyişle, ilk yarattığı şey, estetik nesnelere aracılığıyla insan ve dünya arasındaki ilişkiyi oluşturur. İşin yarattığı ilişkisel zaman ve mekandır. Sanatsal etkinlik, bazı sınırlı bağlantıların farkına varmak, bazı tıkanmış kanalları açmak ve gerçekte ayrılmış çeşitli seviyeleri yeniden bağlamak. Sanat eserleri artık bir deneyim alanı değil, deneyim zamanıdır ve sosyal aracı işlevi rolü oynar” (Bourriaud, 2005:34). Amacı ayrılık ve karşı karşıya gelme değil, diyalog, müzakere ve bir arada yaşamaktır. Ona göre eser bir buluşma, sergi ise bir iletişim alanıdır. "Dolayısıyla, sanatsal gerçekliğin özü, öznelarası ilişkilerin icadına dayanır; her bir sanat eseri, ortak bir dünyada yaşama önerisidir." (Bourriaud, 2005:34). Dolayısıyla sanat aynı zamanda bir bağlayıcı güç olarak görülür. Çağdaş sanat eserleri sadece “nesne” ve “eylem” değil, aynı zamanda yukarıda örnekleri verilen bazı sanatsal uygulamalara bakıldığında, izleyenin bedensel ve zihinsel katılımına bağlı olarak tamamlan ve anlam yaratılan bir süreç ile var olabilmektedir. Bourriaud bu eserlerden yola çıkarak, “Sanat eseri, insanların ortak bir etkinliğe katılmak için bir araya geldiği sosyal bir ortam yaratıyor” diyor. “Sanat yapıtlarının rolü artık hayali ve ütopyik gerçeklikler oluşturmak değil, sanatçı tarafından hangi ölçekte seçilirse seçilsin, var olan gerçeklik içinde fiilen yaşama biçimleri ve eylem modelleri olmaktır” (Berleant, 2021:26). Bourriaud, tüm ilişkisel sanatın altında yatan ilginin "insanlar arası ilişkiler alanı" olduğunu belirtir (Bourriaud, 2005:70). Biçim, üslup ve içerik gibi geleneksel estetik konuların yerini, izleyicide yaratma dürtüsü ve bu izleyiciler arasında alternatif sosyal ilişki modelleri sağlama arzusu almıştır. Çağdaş sanatçıların yapmış oldukları sanatsal etkinlikler, estetik nesnelere yaratmaya değil, izleyicinin dahil olabileceği bir olay ya da bir "durum" yaratmaya yöneliktir. Bourriaud'ya göre bu durum; her ne olursa olsun, sanatın satranç tahtasında oynanan en hızlı parti, karşılıklı-eylem (interaktif), bir aradalık ve ilişkisellik kavramlarına yöneliktir (Bourriaud, 2005:11). Bu durum sanat yapıtlarının ontolojisinin kavranışını sadece "eser varlığı" (ister fiziksel bir varlık ister soyut bir varlık olsun) açısından değil, aynı zamanda eylemler olaylar ve ilişkiler açısından da kavranmasını gerektirmektedir. Bu nedenle uygulamalardaki 'mekân' 'eylem' ve 'ilişki' ile oluşan ortam 'ontoloji' olmaya başlar. Bu nedenle çağdaş sanat eserlerinin varlığını sadece klasik ontoloji açısından açıklamanın yeterli olmayacağı görülmektedir.

Çağdaş sanat uygulamalarının varlığı, nesne ve eylem ile durumsal bir ortam yaratma ontolojisinden anlam yaratma sürecine doğru ilerliyor. Bu noktanın gündeme getirilmesinin nedeni, çağdaş sanatın temel amacının artık sabit bir fiziksel nesne ya da sadece bir eylem yaratmak değil, mekânı, zamanı, maddeyi, olayları, atmosferi, ilişkileri de içerisine alan bir durum gerekmektedir. Bu durum ve ortam çevreci ve çağdaş estetikçi Berleant'ın sözleriyle; "Sanat nesnelere değil, durumlardan oluşur" (Berleant, 2017:43) ve ona göre estetik deneyim doğrudan deneyimdir (Jones, 2006:3). Minimalist sanatçı Tony Smith'e göre bu durum; "Belirli bir görüntünün kendisi önemli değil, önemli olan yerleşim ve buna bağlı olarak yaratımdır" Benzer şekilde Bourriaud, galerinin artık yalnızca eserlerin tefekkür edildiği bir alan olarak görülmediğini vurguluyor. Çeşitli sanatçıların galeri mekânını bir kamusal gözetleme alanı, bir üretim atölyesi, bir bilgi servisi veya bir dağıtım merkezi olarak yeniden ele alma biçimlerine dikkat çekiyor. Bir "laboratuvar" haline gelmiştir (Bishop, 2004:51). Çağdaş sanatçı Vito Acconci bu yaklaşımın erken bir örneğini *Hizmet Alanı* çalışmasında ortaya koyar. Performans süresince Acconci, gelen postalarını sergi alanına gönderilmesi için postaneye talimat verir.

Bu süre zarfında postasını almak için galeriye gelmesi örneği, çağdaş sanattaki mekânın rolünü ve günlük yaşamın bir parçası olarak anlam üretmenin rolünü sorgular. Bu dinamik yaklaşımı çağdaş sanatta somutlaştıran eserler arasında Rirkrit Trivanija'nın bir galeride izleyicilere kapılarını açtığı, içerde onları bekleyen şey sadece birer kap sıcak çorba değildi. Tiravanija'nın galeri içerisinde yaratmayı başardığı 'ilişki' alanı, o güne değin pek çok benzeriyle karşılaşmış, sıradan bir 'katılımlı sanat' performansı olmanın ötesine geçebilmişti" (Saltz, 1996:82-85). Bu uygulamalara Philippe Parreno, insanları bir Mayıs günü, bir fabrikadaki montaj bandında en sevdikleri hobilerle uğraşmaya davet etmesi. Maurizio Cattelan, fareleri 'Bel Paese' peyniriyle besleyerek seri halde üretilmiş yapıtlar gibi satması ya da yeni çalınmış kasaları sergilemesi, Carsten Holler insan beyninin aşk durumunda salgıladığı moleküllerin kimyasal formülünü yeniden yaratması, Pierre Huyghe'nin bir casting seansı için insanları davet etmesi, halkın seyredebileceği şekilde bir televizyon kurması ve çalışan işçilerin fotoğrafını, şantiyelerinin birkaç metre ötesinde sergilemesi örnek olarak gösterilebilir (Bourriaud, 2005: 11). Bu uygulamalar, Bishop'ın daha sonra sanatın "sosyal dönüşü" (Bishop, 2006:178-183) olarak tanımlayacağı şey içindeki ana eğilimleri olan; toplum odaklı, sosyal olarak işbirlikçi çalışmadan ticari olarak başarılı, "kurumsal" sanatçılara kadar uzanan geniş bir sanat üretiminde değişimi oluşturur (Bourriaud, 2005:11).

Postmodern dönemde; Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa dikkat çekmişler, Yves Klein, Hermann Nitsch, Gina Pane, Marina Abramoviç, Carolee Scheneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılar sanatın izleyici açısından amaç ya da araç olması sürecini tersine çevirerek ilişki ve iletişim için sanatı araç olarak kullanmaya, sanat yapıtların katılarak gösterilen şeyleri yeniden deneyimleme ve anlam üzerinde yeniden düşünme gereği duyulmaya başlandı. (Yılmaz, 2012:354). Beden sanatı yanında Marina Abramovic'in birçok performansı, estetik deneyimin değişip dönüşmesine örnek olarak gösterilebilir. Gözyaşı katalizörü işlevi gören en son sanat eserlerinden biri de Marina Abramović'in, katılımcılarla karşılıklı ve sessiz bir bakışı paylaşmaktan başka neredeyse hiçbir şey yapmadan binlerce insanı ağılattığı *Sanatçı Burada (The Artist is Present)* adlı eseridir. Marina Abramovic, kendisini ve izleyiciyi performansına dahil etme ve duygusal paylaşım ve estetik deneyim açısından benzersiz bir çalışmaya imza atmıştır. Abramovic, bu performansın nasıl algılanabileceğini, deneyimlenebileceğini katılarak keşfetmenin yollarını gösteriyor. Bu işinde, izleyici ve sanatçı bir mekânda kesintisiz bir bakışla "enerji diyaloguna" birlikte katılıyor, ortak ve bir bakıma kutsal bir mekânı paylaşıyor, aktif duyularla çevreleniyor, yoğun ilişkisel ve süreli performansların parçası oluyor.

İlişkisel sanat uygulamalarında eser-katılımcı deneyiminin altında yatan ortaklık duygusunun kültürel karakteri, sanatın alımlanmasına yeni bir yön vermektedir. İlişkisel uygulamalar, sanatçı ve izleyici, profesyonel ve amatör ve nihayetinde üretim ve alımlama arasındaki ayrımı çevreleyen soruları, kendi söyleminin ana temalarına dahil eden bağlamsal bir karakter ortaya koymaktadır. Modernizm, bir yandan sanatın özerkliği bir yandan da temsil düşüncesinin reddi adına, yaşam ve sanat arasına bir sınır çekmişti. Gel zaman git zaman, bu sınır modernizmi kuşatarak onun akademikleşmesine yol açmıştır. Postmodern dönemde yıkılan bu anlayış ile sanat ve hayat arasındaki sınırlar kaldırılmış, daha katılımcı ve deneyime dayalı bir estetik ortaya çıkmıştır.

SONUÇ

Sanat eserlerine veya diğer estetik nesnelere bir tepki olarak ortaya çıkan estetik deneyim; estetiğin bir bilim dalı olduğu on sekizinci yüzyıl ortalarına kadar tam olarak tanımlanmamış olsa da insanlık tarihi kadar eski olduğu anlaşılmaktadır. Bu makalede, modern dönemin başlangıcından günümüze kadar sanat alanında değişen paradigmalara bağlı uygulamaların alımlanması ve anlamlandırılmasında tartışmalı hale gelen estetik deneyim iki farklı şekilde ele alınmıştır. Bunlardan birisi biçimcilik (içsel) diğeri ise bağlamsalcılıktır (dışsal). Biçimcilik, modern ve öncesi dönem sanat eserlerinin içsel özelliklerinin alımlanmasında izleyenin duyuşsal algısına bağlı olarak gerçekleşen bir kuramdır. Duyusal algıya dayalı alımlama modern dönemin sonuna kadar sanattaki güzelliği deneyimlemenin bir özelliği olarak Kant'ın amaçsız amaçlılık ve çıkarsız haz ilkesi, estetik deneyimin en önemli kriteri olmuştur. Bağlamsalcılık ise daha çok 20. yüzyıl başlarında modern sanat ile başlayan ve modern sonrası dönemde yaygınlaşan yeni sanatsal uygulamaların biçimci deneyime cevap vermemesi nedeniyle daha çok gündeme gelmiştir. Özellikle sanatsal uygulamaların felsefi ahlaki, sosyal içerikle ilgili dışsal yaklaşımların ihmal edilmesi belirleyici olmuştur. Bağlamsalcı kuram, bazı sanat eserlerinde belirli fikirlerin ifadesinin kilit bir rol oynadığını ve bu fikirler (içerik) hakkında düşünmenin, onların estetik deneyimlerinin uygun ve önemli bir yönü olduğu kabul ederler. Estetik deneyimler için biçim ve form gerekli olsa bile, ele alınan düşünürlere göre içerik ve bağlam olmadan bir deneyim yaşamak günümüz sanatında mümkün olmayacaktır.

Modernden postmoderne sanatsal üretimlerin değişmesine bağlı olarak estetik deneyimin biçimci bir deneyimden katılıcı bir deneyime dönüşmesi ile algıya dayalı alımlama, yerini hem fiziksel hem de zihinsel olarak daha kapsayıcı bir katılıma bırakmıştır. Estetik deneyim bazı düşünürlerin iddia ettiği gibi sona ermemiş aksine bedensel katılım nedeniyle hem algısal hem de zihinsel açıdan daha da genişlemiştir. Güzelliğe dayalı biçimci deneyim yerini kavram ve anlama üretmeye bırakan sanatsal deneyimine dönüşmüştür. Bu dönüşüm öncelikle estetik deneyimin tam olarak tanımlanamadığını ifade eden, deneyimi kültür ve anlamla özdeşleştiren ve insanın dünya ile ilişkisindeki tüm deneyim olanaklarını kapsayan bir geniş bir alan olduğunu göstermektedir. Estetik deneyim günümüzde sanat eserlerinin güzelliğe dayalı hazcı bir yaklaşımdan giderek daha modüler ve bilgilendirici bir deneyime yanıt verir hale gelmiştir. Bu nedenle estetik deneyim, bireylerin deneyimi arttıkça daha çok anlamlı hale gelecek ve karşılıklı etkileşim daha çok olacaktır. Katılımcılar/izleyiciler ne kadar çok yönlendirilirse önemi ve zenginliği artacaktır. Deneyim günlük yaşamın estetize edilmesinde ve sanata çevrilmesine katkı sağlayacaktır.

Günümüz sanat yapıtlarının içeriği, duyularla görülen biçimsel görünümünden temel olarak farklıdır. Anlamlara ulaşmak için duyusal algıya dayalı estetik seviyenin aşılması gerekir. Artık sanattan estetik olarak zevk almak değil, onu felsefî olarak anlamak söz konusudur, çünkü görme kendi başına herhangi bir nesnellik elde etmez ve bu nedenle, tam da görme uygulamasının dışından bir açıklama gerektirir. Ancak, elbette estetik deneyim bizi bazı kavramsal içeriğe götürebilir ve hatta sanatın anlamını bütünüyle sorgulayabiliriz, ancak bu içerik kendi başına kavramsal bir bilgi olmayacaktır çünkü estetik deneyim günümüzde sanat eserin biçimsel güzelliğine değil içeriğindeki düşünsel güzelliğe beden ile katılıp deneyimlenmesi ile mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

- Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bearsley, M. (1958). *Estetik*. New York: Harcourt Brace,
- Berleant, A. (1970). Aesthetics and the Contemporary Arts, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29(2): 155–168. <https://doi.org/10.2307/428596>
- Berleant, A. (2014). *Aesthetics of Everyday Life, East and West*, ed. Liu Yuedi and Curtis L. Carter, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ.
- Berleant, A. (2017). *Re-thinking aesthetics: Rogue essays on aesthetics and the arts*, Routledge.
- Berleant, A. (2021). Aesthetics And The Arts of Engagement, *Roczniki Kulturoznawcze*, 12(1): 19-29 <http://doi.org/10.18290/rkult21121-2>.
- Bishop, C. (2004). *Antagonism and Relational Aesthetics*, 110: 51-79.
- Bishop, C. (2006). Social Turn: Cooperation and Its Discontents. *Artforum*, 44(6): 178-183.
- Bishop, C. (2018). *Yapay Cehennemler, Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikaları*, çev. Mine Haydaroglu, İstanbul Koç üniversitesi Yayınları.
- Bornheim, G. A. (1998). *Paginas de Filosoia da Arte*, Rio de Janeiro: UAPE,
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon, Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor*, Çev: Nermin Saybaşı, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Carroll, N. (2000). Formalism. In Berys Nigel Gaut & Dominic Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London/NewYork: Routledge.
- Carroll, N. (2012). Sanat felsefesi: Çağdaş bir giriş. Ütopya Yayınevi.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü* (3. Baskı), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Danto, A. (2006). "The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art". *Illinois: Carus Publishing Company*.
- Danto, A. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra/ Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, (Çeviren: Zeynep Demirsü), İstanbul: Ayrıntı.
- Dewey J. (2021). *Deneyim Olarak Sanat* (Çev: Nur Küçük), İstanbul: Vakıfbank Kültür yayınlar
- Duchamp, M. The Creative Act, in Salt Seller. *The Writings of Marcel Duchamp* (Marchand du Sel), ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson New York: Oxford University Press.
- Goldman A. (2005). The Aesthetic. *The Routledge Companion to Aesthetics*. Berys Gaut ve Dominic McIver Lopes (editörler). London: Routledge.
- Gombrich, E. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett,
- Haldane, J. (2013). *Medieval Aesthetics*, Berys Gaut and Dominic McIver Lopes.
- Hünler, H. (1998). *Estetiğin Kısa Tarihi*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Ihringová, K. (2018). The Problem of Aesthetics Experience in Contemporary Art. *Espe Journal of Society for Aesthetics in Slovakia*.
- Immanuel, K. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime and Other Writing*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, A. (2006) *A Companion to Contemporary Art 1945*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Kendall, W. (1970). Categories of Art, *The Philosophical Review*, 3.
- Levinson, J. 'Aesthetic Contextualism', *Aesthetic Pursuits: Essays in Philosophy of Art* (Oxford, 2016; online edn, Oxford Academic)
- Saltz, J. (1996). A Short History of Rirkrit Tiravanija: Thai Artist Who Cooks Meals as Installation Art, *Art in America*, February: 82–85.
- Shusterman, R. (2008). *Aesthetic Experience*. New York: Routledge.
- Tunalı, İ. (1989). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- URL 1: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0180%3Atext%3DHipp.%20Maj.%3Asection%3D298a>
- URL 2: Eaton, M. M. (2005). Aesthetic Experience . *Encyclopedia of Philosophy*, <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/aesthetic-experience>. Erişim Tarihi:29.06.2023

- URL 3: Estetik Deneyim. Felsefe Ansiklopedisi. Encyclopedia.com'dan. Erişim Tarihi: 29. 06. 2023. <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/aesthetic-experience>
- URL 4: Guyer., Wood, (1992), *Immanuel Kant* (/people/philosophy-and-religion/philosophy-biographies/immanuel-kant), The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant, U.K. Erişim Tarihi: 16. 08. 2023.
- URL 5: Peacocke, A. 2023. Aesthetic Experience, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/aesthetic-experience/>>. Erişim Tarihi: 26. 06. 2023.
- URL 6: Shusterman, R. (1997). The End of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(1): 29–41. <https://doi.org/10.2307/431602>. Erişim Tarihi: 11. 06. 2023.
- URL 7: Shusterman, R. (2021). Aesthetic Experience at the Borders of Art and Life: The Case of the Man in Gold. *Eidos A Journal for Philosophy of Culture*. 5: 103-111. 10.14394/eidos.jpc.2021.0020. Erişim Tarihi: 19. 07. 2023.
- URL 8: Thomas, A. (2016). *Dewey's Philosophy of Art and Aesthetic Experience*. <https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1066&context=atj> Erişim Tarihi: 07. 07. 2023.
- Vendrell W. H., Ígrid V. F. (2019). Beauty: New Essays in Aesthetics and the Philosophy of Art, *Philosophia*.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

ENGELLİLİK ÇALIŞMALARINA FEMİNİST MATERYALİST YAKLAŞIM: BEDEN İMAJI VE BEDEN İŞLEVİNE YENİ BİR BAKIŞ AÇISI

The Feminist Materialist Approach to Disability Studies: A New Perspective on Body Image and Body Function

Esra İNCE¹, Arzu KALKAN²

ÖZ

Türkiye’de gelişmekte olan engellilik çalışmaları, beden işlevselliği ile beden imajı arasında pozitif ilişki olduğu yönünde bir katkıyı ele almayı gerektirmektedir. Bu yazıda da alanda hakim olan tıbbi modelin aksine bedeninin etkileşimsel, devinimsel ve bağlamsal olarak ele alınması adına yabancı akademik yazındaki iyileştirici tartışmalar takip edilmiştir. Bu haliye sosyal modelin farklılık ve engelliliğe dair önermeleri tartışmaya dahil edilmektedir. Henüz yeni olmasına rağmen, engelli ve bedensel farklılıkları olan kişilerin deneyimlerini merkeze alan araştırmalar bu literatürü geliştirmek adına oldukça önemlidir. Bu makalede, insanların bedensel algıları ile içinde buldukları sosyo-materyal dünyalar arasındaki ilişkileri incelemek için beden işlevselliğini feminist materyalist engellilik teorisiyle ele alarak araştırmayı amaçlamıştır. Feminist materyalist engellilik teorisi, beden imgesini ilişkisel ve süreçsel olarak kavramsallaştırarak ve farklılığa dört açıdan yaklaşarak, farklılığı olumlayıcı bir mercekle yeniden tasavvur etmektedir. Farklılığa dair bu dört açı şu şekildedir: farklılık dünya için temeldir ve olması gerekir; farklılık eksiklik değildir; farklılık sorun değil, misafirperver olmayan müktedir dünyamız farklılığı olumsuzlaştırır ve farklılığı merkeze almak mitsel normu ortaya çıkarır. Bu dört açıyı beden işlevselliği araştırmalarına uyguladığımızda, uygulama ve teori için çıkarımların ana hatlarını çizerek, bedene ilişkin heyecan verici yönelimlere bir başlangıç noktası sunulmaktadır. Ayrıca engellilere ve farklı bedenlere dair yapılan çalışmalarda araştırmacılara ve araştırma yöntemlerine dair literatürden yararlanarak kapsayıcı öneriler de sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Feminist materyalist engellilik teorisi, beden imajı, engellilik, beden işlevselliği, farklılık

ABSTRACT

The developing disability studies in Turkey require a contribution in the direction of a positive relationship between body functionality and body image. In contrast to the medical model that dominates the field, this paper follows the healing debates in foreign academic literature in order to address the body interactively, dynamically and contextually. Although still new, research centred on the experiences of people with disabilities and bodily differences is very important to develop this literature. In this article, it is aimed to explore the relationships between people's bodily perceptions and the socio-material worlds they inhabit by exploring body functioning through feminist materialist disability theory. Feminist materialist disability theory reimagines difference through an affirmative lens by conceptualising body image as relational and processual and approaching difference from four angles. These four aspects are: difference is fundamental to the world; difference is not a lack; difference is not a problem, it is our inhospitable, capable world that negates difference; and centring difference reveals the mythic norm. Applying these four perspectives to body functioning research offers a starting point for exciting directions for the body, outlining implications for practice and theory. In addition, overarching recommendations for researchers and research methods in the study of disabled people and different bodies will be presented, drawing on the literature.

Keywords: Feminist materialist disability theory, body image, disability, body functioning, difference

1. ORCID: 0000-0003-0889-8778
2. ORCID: 0009-0000-7642-4991

1. Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Araştırma Görevlisi, esraince@ankara.edu.tr
2. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Bilim Dalı Doktora Öğrencisi, tbmmarzu@gmail.com

EXTENDED ABSTRACT

This study's scope includes a discussion of a crucial method that ought to be used in the field of disability studies, which is still in its infancy in Türkiye but is still heavily impacted by the medical paradigm. Unlike the medical paradigm of disability, this approach necessitates that the body is considered in its interactive, kinesthetic, and contextual context. The positive correlation between body functionality and body image has been explained in a number of manners and it has been emphasized how crucial body functionality is to body image research and how much more remains to be done, particularly with regard to those who live with disabilities. Studies that begin with the experiences of individuals with impairments and physical differences have been utilized to provide explanations; such studies are relatively recent, but constitute a significant contribution to the literature on disabilities. The aim of this article is to investigate the relationship between people's perceptions of their bodies and the socio-material environment they live in by examining body functionality within the framework of feminist materialist disability theory. Body image is conceptualized under feminist materialist disability theory as relational and processual, and it is approached from four distinct perspectives reimagined via an affirmative lens. These four distinct perspectives are: The world is fundamentally different; difference is not a lack; difference is not an issue; rather, it is our unwelcoming environment that renders diversity unfavorable; focusing difference appears in literature as exposing the mythical standard. Disability literature was cited within the research focus in order to explain and execute these approaches; what difference is explained and whether being different is a defect is discussed. Continuing the path set by these conversations, emphasis on difference is examined within the framework of feminist materialist disability studies, and the question of whether ableism or difference is the current paradigm in the world is discussed from a critical point of reference. Feminist materialist disability theory, which emphasizes the bodymind as fluid, integrated, interconnected, and in constant interaction with the social, cultural, and material world, offers a framework for discussing body functionality. Body image as process versus body image as object is examined. After discussing the role of studies and the effort to transform norms, it's made obvious that body functionality research can be strengthened by collaborating more with feminist materialist disability perspectives that value diversity, take an affirmative stance, question mythical norms, and move the focus from individual bodies to the community. Future studies in the body-functionality literature may benefit greatly from research conducted and data analyzed according to the feminist materialist theory of disability. Thus, it represents a fruitful combination of conventional and critical psychological approaches, as well as qualitative and quantitative methods, and is a significant advancement in body functionality and body image research. This paper demonstrates the necessity it is to expand such types of connections and reach out to many intellectual fields in order to generate research on positive body image. In order to generate more contextual analyses about the dynamism of body image and body functionality, this effort also challenges researchers to reconsider the methods and discourses one can employ, the fields in which one can do research, the sizes and features of the sample, and the scales on which one can study.

GİRİŞ

Beden imajı üzerine 2004'teki artan çalışmalarda, Batı'daki birçok araştırmacı olumlu beden imajının merkeze alınması çağrısında bulunmuştur. Bu çağrılar kapsamında, beden işlevselliği, olumlu beden imajını anlamak ve dolayısıyla beden imajını geliştirici müdahalelere rehberlik etmek için umut verici bir yön olarak tanımlanmıştır (Alleva vd., 2015). Beden işlevselliği araştırmaları, beden nasıl görüldüğüne değil, neler yapabildiğine odaklanır (Abbott & Barber, 2010; Alleva vd., 2014); işlevselliği "nesne olarak beden"e karşı "süreç olarak beden" (Franzoi, 1995) ya da bazen "beden imajı"na karşı "bedenleşme" (örn. Abbott & Barber, 2010) olarak kavramsallaştırır. Bu tür çalışmalarda işlevsellik, "fiziksel kapasiteler (örn. yürüme), sağlık (örn. sindirim), duyarlar (örn. görme), yaratıcı çabalar (örn. dans etme), iletişim (örn. beden dili) ve öz bakım (örn. duş alma)" dahil olmak üzere "bedenin yapabildiği her şey" olarak tanımlanmaktadır (Alleva vd., 2016:10).

Bir dizi çalışma, beden işlevselliğine odaklanmanın insanların olumlu bir beden imajı geliştirmelerine nasıl yardımcı olabileceğini vurgulamaktadır. Randomize kontrollü çalışmalar, beden işlevselliğine odaklanmanın kadınların beden imajını nasıl iyileştirebileceğini göstermektedir (örneğin, Alleva vd., 2018) ve nitel araştırmacılar, katılımcıların işlevselliğini somutlaşmış deneyimlerine uyum sağlarken ve bunlardan zevk alırken beden takdirini ifade ettiklerini vurgulamaktadır (örneğin, Bailey vd., 2015; Piran, 2016). Metodolojiler ve yaklaşımlar arasında, görünüşten ziyade işlevselliğe odaklanmanın beden daha fazla takdir edilmesini sağlayabileceğini ve medyayı izlemenin olumsuz etkilerini azaltabileceğini gösteren net bir model ortaya çıkartmıştır (Alleva vd., 2014). İşlevsellik, artık olumlu beden imajı yaklaşımlarına ilişkin incelemelerde listelenmekte ve olumlu beden imajı ölçümlerinde yer almaktadır (Alleva vd., 2017; Rubin & Steinberg 2011; Webb vd., 2015). Bu alanı özetleyen Alleva ve meslektaşları, "beden işlevselliğine odaklanmanın hem daha sağlıklı bir beden imajıyla ilişkili olduğu hem de beden imajında iyileşmelere neden olabileceği" sonucuna varmıştır (Alleva vd., 2018:86).

İşlevselliği daha iyi anlamının yollarını arayan araştırmacılar, engelliler ve bedenle ilgili diğer farklılıklara sahip kişiler arasında deneyimlendiği şekliyle beden işlevselliğinin daha derinlemesine incelenmesi gerektiğini savunmuşlardır (örneğin, boyut, cinsiyet sunumu, yaş, ağrı ve kronik sağlık sorunlarıyla yaşamak; Webb vd., 2015). Engelli bireylerin deneyimlerini merkeze alan araştırmalar, olumlu beden imajıyla ilişkili olarak işlevsellik hakkında daha karmaşık bir hikaye anlatmaktadır. Örneğin, bazı çalışmalar fiziksel engeli olan katılımcıların vücut işlevselliğine odaklanmayı olumsuz olarak deneyimleyebildiklerini, çünkü dikkatlerini organ işlevlerindeki engelliliğe bağlı azalmalara çekebildiğini göstermektedir (örn. mesane ve bağırsak; Bailey vd., 2016; Vinoski Thomas vd., 2019). Engelli katılımcılar ayrıca işlevselliği genel beden imajı tanımlarına dahil ettiklerini (Vinoski Thomas vd., 2019) ve etmediklerini (Bailey vd., 2017) bildirmektedir. Bu çalışma, görünür engelleri olan kadınların "işlevsel-estetik" (yani işlev ve görünümün kesişimi; Vinoski Thomas vd., 2019) deneyimlediklerini öne sürerek "süreç olarak beden" ve "nesne olarak beden" şeklindeki ikili yaklaşıma meydan okumaktadır. Alleva ve Tylka (2021), bedenlerin yapı olarak çok yönlü anlaşılması gerektiğini ve müktedir bedene odaklanılmaması gerektiğini vurgulamışlardır.

Bu kısa özet, beden imajı araştırmalarında beden işlevselliğinin önemini ve özellikle farklılıklarla yaşayan insanlarla yapılan araştırmalar yoluyla daha fazla keşfedilmesi gerektiğini kanıtlamaktadır. Vinoski Thomas ve diğerlerinin (2019) ve feminist engellilik çalışmalarından esinlenerek yürütülen bu çalışma, feminist engellilik perspektifiyle uyum sağlayarak beden imgesi alanında ilerleme fırsatlarını tartışmaktadır. Bu makalede, feminist engellilik kuramını, beden işlevselliği literatürüyle tartışmaya açıyor ve böyle bir etkileşimin, farklılık hakkında yeni düşünme biçimlerine ve bununla birlikte beden işlevselliği araştırmaları için yeni yönler ulaşarak beden işlevselliği kurgusunu zenginleştirdiği savunulmaktadır. Bu tartışmaya "bir bedenin neler yapabileceği" sorusunu feminist engellilik perspektifinden ele alarak ve yaklaşımın temelini oluşturan farklılığa yönelik dört olumlayıcı yönelimin ana hatlarını çizerek girilmiştir. Daha sonra bunların beden işlevselliği araştırmaları hakkında yeni düşünme yolları için nasıl bir çerçeve olarak kullanılabilirliği gösterilmiştir. Sonuç olarak, bu "bir araya gelişin" araştırma, uygulama ve teori için çıkarımları tartışılmış ve araştırmacıların farklılığa duyarlı beden işlevselliği araştırmaları yürütmelerine yardımcı olmak için kullanabilecekleri uygulanabilir öneriler sunulmuştur. Bunu yaparken, halihazırda gelişmekte olan iki literatürün - beden işlevselliği araştırması ve feminist engellilik teorisi - yaşanmış deneyimleri geliştirmeye yönelik ortak fikirleri de tartışmaya dahil edilmiştir.

Feminist engellilik çalışmaları, engelliliği yeniden hayal etmeyi, engelli bedenler ve yaşamlar hakkındaki baskın varsayımlara karşı çıkmayı ve yanlış temsil edilen deneyimlere meydan okumak için engelli bireylerin genellikle göz ardı edilen seslerini merkeze almayı amaçlayan canlı ve büyüyen disiplinler arası bir alandır (Garland-Thomson, 2005). Hem feminist çalışmaların hem de engellilik çalışmalarının teorik ve metodolojik anlayışlarını bir araya

getirerek bedenler, benlikler ve dünyalar arasındaki karmaşık ilişkilere dair yeni perspektiflere alan açar. Feminist engellilik çalışmalarındaki üretken yönlerden biri, feminist engellilik araştırmalarının geniş tabanının ötesine geçerek daha dar bir şekilde, bedenlenmiş deneyimi sosyo-materyal dünyaya gömülü olmasıyla ilişkili olarak yeniden düşünmeye odaklanan feminist materyalist engellilik teorisinde bulunur.

Son yirmi yılda feminist felsefe ve eleştirel bilim çalışmalarından ortaya çıkan bu teorik perspektif, bedenleri özelleştirmeden ya da bağlam içinde ve bağlam aracılığıyla üretilen önemli beden anlayışını kaybetmeden bedenlerin maddiliği ya da bedenselliği hakkında düşünmenin bir yolunu sunar. Feminist materyalist engellilik yaklaşımı, belirli bir -cinsiyetli, ırklı veya engelli- beden ne olduğunu veya ne yaptığını belirlemeye çalışmaz. Bunun yerine, toplumsal geleneklerin, pratiklerin ve söylemlerin bedensel madde ve kapasitelerimizi şekillendirmedeki karmaşık ve kafa karıştırıcı rollerini kabul eder (Young, 1980). Teori bu nedenle bedeni, "olan" bir şey olarak değil, her zaman "oluş" sürecinde olan bir şey, dinamik olarak kavramsallaştırır - Bu dinamizmi yakalamak için yaklaşım geleceğe yöneliktir ve farklılığı, belirli bedenlerin yapabilecekleri ve dönüşebilecekleri şeylere ilişkin olasılıkları genişletebilecek maddi, sosyal ve söylemsel koşulların analizini teşvik edecek şekilde düşünür. Aynı zamanda geçmişe yöneliktir, zaman içinde anahtar terimlerin anlamlandırılmasındaki değişikliklerin izini sürer, çünkü bunlar çağdaş anlayışlar hakkında araştırmacıya fikir verir.

Dilin kendisinin politik olduğu ve kullanımının maddi ve ideolojik bir ağırlık taşıdığı göz önünde bulundurulduğunda, bazı okuyuculara yabancı gelebilecek terminolojiyi özetleyerek teori çalışmamızın altını çiziyoruz. Engellilik çalışmalarında *bodymind* terimi hem zihne ayrıcalık tanıyan hem de zihin ve bedeni ayrı veya ayrılabilir varlıklar olarak ele alan Batı düşüncesinde yerleşik zihin/beden ayırımına direnmek için kullanılır. *Bodymind*, insan bedenlenmesini akışkan ve dünya ile bölünmez bir şekilde iç içe geçmiş olarak yeniden yapılandırır ve bedenlenmiş deneyimi bir bilgi alanı olarak konumlandırır. O halde beden-zihin farklılıkları, bedenlenmiş normatif olmayanlara (Clare, 2017) veya batılılaşmış kültürlerin "normal" olarak kabul ettiklerimizin dışında olarak tanımladığı tüm bedenlere ve zihinlere atıfta bulunur. Bu çalışma boyunca *bodymind* terimi, "beden-zihin" olarak kullanılacaktır. Beden-zihin kavramsallaştırmasının *bodymind* terimini tam, bütünsel ve bağlamsal olarak karşılamadığını kabul etmekle birlikte çalışma dahilince sürdürülen çaba, yazında İngilizce kullanımdan kaçınmaktır. Ancak okuyucuların yukarıda açıklanan *bodymind* terimini bağlamsal boyutuyla düşünerek beden-zihin kavramını anlamsal olarak ele almaları arzulanmaktadır.

Yabancı akademik yazındaki "people with disabilities" and "disabled people" terimlerini "engelli bireyler" şeklinde birbirinin yerine kullanıyoruz. Ancak bu terminolojide bazı yazarların kişi öncelikli dili ya da kimlik öncelikli dili tercih etmesi noktasında kritik bir ayrımdır. Kişi-öncelikli dil, bazı akademik disiplinlerde, mesleklerde ve dergilerde, engellilere yönelik stereotipleştirme ve damgalamayı azaltmak amacıyla kişiliği vurgulamanın ve engelliliği önemsizleştirmenin bir yolu olarak oldukça yaygınlaşmış ve hatta zorunlu hale gelmiştir (Peers vd., 2014). Bununla birlikte, eleştirel engellilik çalışmaları ve aktivizimleri içinde, birçok kişi kimlik öncelikli dili savunmuş, bu dilin engelliliğin insanların deneyimleri ve kimlikleri için önemini kabul ettiğini, engellilerin değerini farklılık içinde ve farklılık yoluyla (farklılığa rağmen değil) onayladığını ve aynı zamanda sosyal bir süreç olarak engelliliğe, bireylerin sosyal yapılar ve ilişkiler yoluyla engelli hale geldiği fikrine, dikkat çekerken, engelliliğin kendisinin bir kimlik ve kültür olduğunu ileri sürmüştür (Goodley, 2016). Türkiye engellilik çalışmalarında ise "engelli-görme engelli vb" ile "sakat-sağır" şeklinde terminolojik bir tartışma devam etmektedir. Biçimsel nedenlerle ve hem engellilik toplulukları hem de aktivizimleri içinde ve dışında dil üzerine süregelen tartışmalara kısa da olsa değinerek, makalede bu tartışmanın dışında terminolojik olarak konumlandığımızı belirtmek istiyoruz. Bu çerçevelerden beslenen feminist materyalist engellilik teorisi, beden-zihin farklılıklarını, farklılığa yönelik dört yönelim üzerinden yeniden tahayyül eder: a) farklılık dünyanın temelidir; b) sorun farklılık değil, hoşgörülü olmayan ve sağlamcı-ableist dünyamızdır; c) farklılık eksiklik değildir; ve d) farklılığa odaklanmak "mitsel normu" açığa çıkarır. Aşağıdaki tartışma, işlevsellikle ilgili beden imajı çalışmalarını tasarlamak için olumlayıcı yörüngeler açmak adına gerçekleştirilmiştir.

1. Farklılığa Dair

Farklılığı tanımak üzerine alan açmak, farklılığın her zaman insanların sosyal ve fiziksel çevreleriyle ve gerçek bedensel değişimleriyle ilişkili olarak gerçekleştiği anlayışını ön plana çıkarmaktadır (Rice vd., 2018). İster hastalığa yakalanma, ister yaşlanma, ister alışılmadık ve uygun olmayan bir ortama taşınma, isterse de başka şekillerde farklı olarak işaretlenme ve muamele görme yoluyla olsun, herkes farklılığı deneyimlemektedir. Burada farklılık, insan beden-zihinlerinin sürekli dinamik bir dünya ile devam eden karşılıklı bağılıkları içinde sürekli olarak değişmeleri olarak anlaşılabilir. Bu, beden-zihinlerinin her zaman dinamik olarak diğer bedenlerden ve daha önce olduklarından farklı olma sürecinde kavramsallaştırıldığı anlamına gelir. Araştırmalarda bireysel faktörleri sosyal faktörlerden

ayırarak imkansızdır. Bireysel farklılık deneyimlerinin hiçbir zaman toplumsal ve kültürel farklılıklardan, somutlaştıkları ve yaşandıkları maddi bağlamdan ayrı tutulamazlar. Bu nedenle beden imgesi ve bedenleşmeye ilişkin ilk kavramsallaştırmalar da benzer şekilde bireysel ve sosyal faktörleri birbirine karıştırmıştır. Örneğin, beden imajı terimini ilk kez kullanan nörolog ve sosyolog Paul Schilder, bedensel deneyimlerin aynı anda fizyolojik, duygusal ve sosyo-kültürel olarak çok boyutlu teorileştirilmesinin yolunu açmıştır (1950). Schilder'e göre beden imgesi, duyusal olanın psikolojik ve sosyal-ilişkisel olanla kurucu değişimi yoluyla sürekli olarak oluşmakta ve yeniden şekillenmekteydi; dolayısıyla beden imgesi ayrıştırılabilir parçalara ayrılamazdı. Çünkü süreçleri ve sorunları asla "nihai olarak ne bedene ne de dünyaya atfedilebilirdi" (1950: 123). Somutlaştırma, farklı bir gelenekten, fenomenolojik felsefeden, kaynaklanır ve ayrıca bedenler ve dünyalar bulduğunda çoklu duyusal deneyimlerin bütünleştiği akışkan, dinamik ve az çok bilinçli yollara yönelir (Merleau-Ponty, 1996). Hem Schilder hem de Merleau-Ponty için, feminist materyalist engelli akademisyenlerinde olduğu gibi, benlik, beden ve dünya her zaman oluş sürecindedir. Bunlar, sürekli olarak birbirleri tarafından şekillendirilir ve birbirlerini şekillendirirler. Benzer şekilde, feminist materyalist perspektiften bakıldığında, fiziksel dünyanın oluşumunda her şey hareket ettiğinden ve diğer her şeyi etkilediğinden, gerçeklik sürekli olarak oluşmaktadır (Garland-Thomson, 2011). Dünyayı sürekli inşa ve yeniden inşa halinde düşünerek, bedenler için mevcut fiziksel engellerin ve kısıtlayıcı söylemlerin ötesinde olasılıklar hayal edebiliriz (Rice vd., 2017, 2018).

2. Farklı Olmak Eksiklik Midir?

Engellilik çalışmalarında tıbbi modelin arka planı, normatif olmayan beden-zihnini sorun veya patoloji olarak çerçevelemenin baskın kültürel ve biyomedikal yolları, farklılığı eksiklik olarak inşa eder. Farklılıklar bireysel sorunlar veya patolojiler olarak temsil edildiğinde, genellikle bireyselleştirilmiş tıbbi ve/veya psikolojik müdahaleler yoluyla düzeltilmeye veya iyileştirilmeye ihtiyaç duydukları anlaşılır. Bu mantıkları eleştirirken, bireyselleştirilmiş ve biyomedikalleştirilmiş müdahalelerin normatif olarak bedenlenmemiş insanlar için olumlu psikolojik sonuçları olabileceğini de kabul ediyoruz. Ayrıca, serebral palsi, Down sendromu ve öğrenme güçlüğü gibi pek çok yeti yitimi durumunun tedavisi mümkün değildir. "Obezite sorununa" yönelik "çözümlerin" genellikle başarısız olduğu (diyetin yüksek başarısızlık oranı; Mann vd., 2007; Rice, 2007, 2014) ve kendi sağlık risklerini ürettiği (Tylka vd., 2014) göz önüne alındığında, bu durum şişmanlık için de geçerlidir. Engelliliği her zaman tedaviye bağlamak, asla tedavi edilemeyecek olanların deneyimlerini göz ardı etmek ve beden-zihin farklılığıyla yaşamaya dair insan deneyimlerini göz ardı etmektedir. Örneğin, bazı engellerle doğan ve hiçbir zaman sözde "normal bir bedende" yaşamamış olan insanların gerçekliğini görmezden gelir, bu nedenle onlar için engellilik normatif bir durumdur. Bu nedenle eleştirel ve tıbbi modelin kalıplarının dışına çıkmak isteyen engellilik akademisyenleri, farklılığı eksiklik olarak anlamının, farklılıkla ilgili "sorunu" insanların içinde yaşadıkları dünyalardan ziyade bireysel bir bedene veya zihne dayandıran bir düzeltme veya tedaviye yönelik bir yönelim yarattığını savunmaktadır.

3. Sorun Sağlamcı Dünya mı, Farklılık mı?

Farklılığın dünya için temel olduğunu kabul edersek, o zaman farklı olarak işaretlenmiş beden-zihinleri sorunsallaştırmayı bırakır ve eleştirel bir merceği dünyanın sağlamcı örgütlenmesine çeviririz. Kumari-Campbell, sağlamlığı "mükemmel, türe özgü ve dolayısıyla esas ve tam insan olarak yansıtılan belirli bir tür benlik ve beden (bedensel standart) üreten bir inançlar, süreçler ve uygulamalar ağı" olarak tanımlamaktadır. O halde engellilik, insan olmanın azalmış bir hali olarak değerlendirilmektedir" (2009: 44). Engellilik çalışmaları akademisyenleri, Batı biliminde zihinsel ve fiziksel bir idealin inşasının, kendi sınırlarına uymayan tüm insanları "aciz, daha az veya 'öteki'" olarak göstererek sağlamlığı yeniden ürettiğini savunmaktadır (Viscardis vd., 2019: 1288). Feminist materyalist Rosi Braidotti'nin (2016) vurguladığı gibi, bu ötekiler "farklılığı peyorasyon olarak somutlaştırır ve farklılıkları azalan sosyal ve sembolik değere sahip hiyerarşik bir ölçekte düzenler" (381). Dünyamızın engelli/engellenebilir yönlerini göz önünde bulundurmamak, yeti yitimi ve engellilik arasında nüanslı ayrımı tartışmaya dahil etmeyi gerektirir.

Engelliliğin sosyal modelinde engellilik, bedenlenmiş olarak yapılandırılır ve engelliliğin, farklı olarak yapılandırılmış bir bedende yaşarken dünyada var olmayı zorlaştıran sosyal ve fiziksel yapılar, söylemler ve ilişkilerden kaynaklandığı kabul edilir (Goering, 2015). Örneğin, tekerlekli sandalye kullanan insanlar, rampalar yerine merdivenleri tercih eden yapıları bir çevre tarafından engellenmektedir. Disleksi ve diğer bazı öğrenme güçlükleri sözlü kültürlerde mevcut değildir, yalnızca yazılı kelimenin ayrıcalıklı iletişim biçimi olduğu bağlamlarda yeti yitimi olarak ortaya çıkar, böylece öğrenme farklılıkları ortaya çıkar ve kültürel olarak sorun olarak çerçevesizdir.

Garland-Thomson, "yanlış uyum-misfitting" ve "uyum-fitting" metaforlarını kullanarak bedenlenmiş deneyimlerin bedenler ve dünyalar arasındaki düzenlemeler ya da ilişkiler yoluyla nasıl şekillendiğini teorileştirir. Bu ilişkiler uyum söz konusu olduğunda sorunsuz ve rahat, yanlış uyum söz konusu olduğunda ise kopuk ve yersizdir. Uyum ve

uyumsuzluk daha sonra "paylaşılan maddi dünyanın herhangi bir anda veya yerde bedenlenmiş yaşamımızın özelliklerini sürdürme derecesi" ile tanımlanır (2011: 596). Burada engellilik, beden-zihin ve dünyanın bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Bu, bizi bedenleri bağlam içinde oluşturan süreçleri dikkate almaya yönlendirmektedir. Süreçsel bir bakış açısı, "bir bedenin ne yapabileceği" sorusunun (nasıl davrandığı, etkileşime girdiği, hissettiği ve başkalarını nasıl etkilediği de dahil olmak üzere) ancak onu mümkün kılan ve kısıtlayan sayısız ilişkiye dikkat ettiğimizde yanıtlanabileceği anlamına gelir. Aslında, "bir bedenin neler yapabileceğini" kesin olarak bilmek mümkün değildir (Deleuze, 1992: 226). Çünkü bu soru özünde bedenin bağlamsal ilişkilerine bağlıdır: çevresi ve koşulları, akrabaları ve sosyal ağları, ilgi alanları ve arzuları, geçmiş ve gelecek yaşamları ve ekonomik durumu vb.. Feminist materyalist engellilik akademisyenleri bu argümanı, bedenin sınırlarını önceden belirleme girişimlerini sorgulamak için kullanmış, bunun yerine kısıtlamaları en aza indirmeye ve beden-zihinlerin ne olabileceğine dair "donanımları" ve olasılıkları en üst düzeye çıkararak bir dünya yaratmaya yönelik çalışmalarını tercih etmişlerdir.

4. Farklılığa Odaklanmak

Feminist materyalist engellilik çalışmalarına göre, bedenlerinin deneyimlerini olumlayarak ve merkeze alarak, "mitsel norm "un ya da kültürümüzün normatif veya prototipik insanı nasıl hayal ettiğinin gizli işleyişini açığa çıkarabiliriz. Rönesans ve Aydınlanma'dan bu yana önde gelen Batılı filozoflar ve bilim insanları (DaVinci ve Descartes'tan itibaren) insanlığı "türün bir erkeği olarak hayal etmişlerdir: o bir erkektir. Üstelik beyaz, Avrupalı, güçlü bedendir... ve heteroseksüel olarak yazılmıştır" (Braidotti, 2013: 24). Bu noktada eleştirel akademisyenlerin de belirttiği gibi, insanın bu versiyonu özünde Avrupa merkezci ve emperyalist eğilimler taşımakta, Avrupa dışındakileri ve beyazlık sınırlarının ötesindekileri insandan daha az ya da insanlık dışı olarak görmektedir (örneğin, Coulthard, 2014). Hümanist-ampirist düşüncenin merkezinde yer alan bu tür bir düşünce normları bazılarımızın diğerlerinden daha insan olmasını ve birçoğubirçoğunun kategoriden dışlanmasını sağlayarak insan bilimlerine etki etmiştir.

Normları yeniden üreten ve farklılıkları ötekileştiren düşünme ve araştırma biçimleri, beden imgesi ve bedenlenme kavramlarının tarihçelerinde açıkça görülmektedir. Hem Schilder hem de Merleau Ponty beden-zihnini bütünleşik, dinamik ve devam eden bir süreç olarak anlamış, ancak her ikisi de anormal olanı mitsel bir norm tanımlamak için kullanmada erken dönem nörolojik araştırmaları takip etmiş; engelli insanlar için sorunlu bir miras yaratmıştır. Örneğin Schilder, "normal" bir beden imgesinin ne olması gerektiğini belirlemek için nörolojik bozukluğu olan kişilerin vaka geçmişlerinden yararlanmış, böylece aykırı (engelli) bedenlerin karşılaştırıldığı ve patolojik olarak kabul edildiği normatif bir standart yaratmıştır. Schilder'in "normal" olarak hayal ettiği beden, engelli olmayan beyaz erkek deneyimini insan deneyimiyle eşitlemesine ve bu sınırların ötesindeki tüm bedenlenmiş deneyimi "anormal" olarak kodlamasına dayanmaktadır. Merleau-Ponty'nin bedenleşme kavramı da beyaz, erkek bedenini "standart" ya da "normal" olarak ele aldığı için benzer eleştirilere maruz kalmıştır (Weiss, 2015).

Normal/engelli bedenler (ve kadın/erkek bedenleri) arasında ikili ilişkiler kuran ve engelli olmayan, sabit bedeni ideal bir durum ve dolayısıyla uğruna çaba gösterilecek bir şey olarak merkeze alan bu tarihlerin alan için önemli sonuçları vardır. Mitik norm, engelliliğin eksiklik olarak anlaşılmasını inşa eder; Batı düşüncesine, onu kullananlar için görünmez olacak kadar derinlemesine gömülü olan mitik normu açığa çıkarmak, engelliliğe ve farklılığa olumlayıcı bir yaklaşım benimsemek için merkezi önem taşır.

5. Beden İşlevselliğini Feminist Materyalist Engellilik Perspektifinden Ele Almak

Feminist materyalist engellilik teorisi, beden-zihni, akışkan, bütünleşik, birbirine bağlı ve sosyal, kültürel ve maddi dünya ile sürekli etkileşimi yoluyla her zaman oluş halinde, süreçsel ve ilişkisel olarak kavramsallaştırır. Farklılığa yönelik olumlayıcı bir yaklaşım benimserken, aynı zamanda insanların eylem kapasitelerini artıran sosyal, kültürel ve maddi bağlamlar geliştirmeyi ve özellikle de farklılığı eksiklik olarak tanımlayan veya mitsel normu yeniden üreten belirli özellikleri ve kapasiteleri belirli bedenlere bağlayan müdahaleleri sorgulamayı amaçlar. Bu noktada, feminist materyalist engellilik teorisini beden işlevselliği literatürüne uygulayarak, bu sorgulama hattının neleri gösterdiğini ve ortaya çıkardığı iyileştirmeleri serimlemeye çalışıyoruz. Bunlar, beden imgesinin nesne ve süreç olarak kavramsallaştırılmasında; araştırma aygıtının ortaya çıkan beden imgelerini etkilemedeki rolünde ve beden işlevselliği araştırmalarında normları genişletme ve merkezden uzaklaştırma amaçlarında ortaya çıkıyor. Bu çalışma ile hedeflenen, beden işlevselliği ve feminist materyalist engellilik çalışmaları arasında bir köprü kurarak, araştırma tasarımını normatif olmayan düzenlemeleri öngörece ve beden imgesi araştırmalarına dahil edecek şekilde yeniden düşünmek için bir başlangıç noktası oluşturmaktır.

6. "Nesne" Olarak Beden İmajına Karşı "Süreç" Olarak Beden İmajı

Beden işlevselliği literatüründe, "bir beden ne yapabileceği (ya da yapamayacağı)" sorusu, görece statik bir beden-zihin modeliyle desteklenmektedir. Pek çok araştırmacı, beden imajının bağlamdan etkilenen küçük dalgalanmalarla birlikte zaman içinde nispeten istikrarlı olduğunu düşünmektedir (Melnyk vd., 2004). Örneğin beden imajı özellik ölçümleri, bu yapıyı devam eden dinamik bir değişim sürecinde anlık, duruma özgü bir enstantane (yani durum ölçümleri) olarak değil, bireyin içinde yer alan ayrı bir "şey" olarak ele almaktadır. İşlevsellik literatürü de temelde beden işlevselliği yapısını bağlamdan ve diğer beden imajı bileşenlerinden ayrı tutulabilecek ve ölçülebilecek kadar ayrı görmektedir. Bununla birlikte, bazı olumlu beden imajı araştırmaları, beden imajının daha akışkan, bağlamsal olarak şekillenmiş olabileceğini öne sürmektedir ve genellikle teorize edildiğinden daha bütünlüktür. Örneğin, Wood-Barcalow vd.'nin (2010) olumlu beden imajına sahip 15 kadının beden kavramları üzerine yaptığı grounded teori analizi, bağlamla bağlantılı ve sabit olmayan bir beden imajının ilişkiselliğini ve bağlama özgü doğasını ön plana çıkarmaktadır. Benzer şekilde, Piran'ın çalışması (2012, 2016) yaş ve sosyoekonomik statü dahil olmak üzere bir dizi sosyal faktörle ilişkili olarak beden imajına yönelik farklı yönelimleri ve beden imajının etkilerini ortaya koymaktadır. Beden işlevselliği literatürü, beden-zihinlerini çoklu ancak ayrılabilir bileşenlerin (genellikle beden imajıyla ilgili olumlu sonuçlarla bağlantılı olan iç ve dış yetenekler ve süreçler, duyuşsal, yaratıcı, kişilerarası ve öz bakım yönleri dahil) etkileşiminden üretilmiş olarak anlsa da, bazı araştırmalar, örneğin Vinoski Thomas vd.'nin (2019) işlevsel-estetik bulgularında görüldüğü gibi, beden imajının estetik ve işlevsel yönlerini bir araya getiren daha bağlantılı bir modelle uyum sağlama potansiyeline sahiptir. Bu potansiyelaklı bedenden ayrı olarak konumlandırılan (Aksoy, 2010) çalışmaların önüne de geçecektir.

7. Araştırma Araçlarının Rolü

Beden imgesini bağlamsallaştırılmış, ilişkişel ve süreçsel olarak düşünmek, araştırma aygıtının kendisinin bulduklarımızı nasıl bilgilendirdiğine dair farklı değerlendirmelere de yol açar. Beden işlevselliği çalışmalarında ölçüğe dayalı araştırma yaygındır; bu çalışma, araştırmacıların müdahalenin etkinliğini değerlendirmesine ve beden imgesini politika ve uygulama gündemlerine koymaya yardımcı olacak sonuçlar üretmesine olanak tanıyarak pratik bir değer taşır. Bununla birlikte, beden işlevselliğini değerlendiren ölçümler, erken dönem beden imgesi (Schilder, 1950) ve bedenlenme (MerleauPonty, 1996) araştırmacılarının dinamik olarak teorize ettiği ve bazı olumlu beden imgesi araştırmalarının değişken olduğunu gösterdiği (Wood-Barcalow vd., 2010) bir sürecin durumsal ve zamansal olarak spesifik anlık görüntülerini yakalar. Buradaki endişe, sadece anlık görüntünün süreci kaçırdığımız anlamına gelmesi değil, aygıtın kendisinin de sürecin bir parçası olmasıdır. Araştırma aygıtına ilişkin bu anlayış, kuantum fiziğinden edindiği bilgileri feminist teoriyle buluşturan fizikçi Karen Barad (2007) gibi feminist bilim insanlarının çalışmalarından ortaya çıkmaktadır. Barad'ın materyalist yaklaşımı, sosyal ve psikolojik bilimlere hâkim olandan farklı bir ontolojiye dayanır. Geleneksel psikolojik bilgi, gerçekliği görece sabit ve araştırmacılardan ve araştırma araçlarından bağımsız olarak "orada" var olan bir şey olarak görür. Barad'ın görüşüne göre ise gerçeklik sürekli değişmekte ve araştırma ortamını ve sürecini yapılandıranlar da dahil olmak üzere o anda bir araya gelen çok sayıda güçten etkilenmektedir. Her çalışma, araştırmada olanları yapılandıran belirli bir aygıtı sahip olacağından, önyargısız bir sürece sahip olmak imkansızdır.

Tercih edilen uygulama, nesnelci araştırmanın geleneksel yöntemine uygun olarak önyargıları ortadan kaldırmaya çalışmak ve aynı zamanda seçilen aygıtın gerçekliğin belirli tepkilerini ve yönlerini (örneğin, kişinin beden imajının yararlı yönleri) ortaya çıkarma şansını nasıl artırabileceğini ve diğerlerini (örneğin, zararlı olanları) ortaya çıkarma şansını nasıl azaltabileceğini sorgulamaktır. Dünyaya yapılan her müdahale onun oluşumunu etkilediğinden, nesnellik yalnızca önyargıyı azaltarak elde edilemez; bunun yerine araştırmacılar, işgal ettikleri sosyo-maddi dünyaların ve tasarladıkları araştırma süreçlerinin katılımcıların gerçekliklerini nasıl etkilediğini hesaba katarak nesnellik için çaba gösterirler. Sosyo-materyal dünya, araştırmanın yürütüldüğü kurumları da içerir. Bedensel kapasitelere ilişkin algıların ortamlarda ve ortamlar aracılığıyla şekillendiğini kabul eden araştırmacılar, ölçüklerin erişilemeyen alanlarda uygulanması halinde sadece normatif deneyimleri yakalamaya devam edeceklerini fark edebilirler.

8. Normlar Üzerine Dönüştürücü Çaba

Çağdaş beden işlevselliği araştırmacıları, feminist engellilik akademisyenleri ile beden çeşitliliğinin tüm biçimleriyle daha fazla kapsanması arzusunu paylaşmaktadır. Feminist engellilik perspektifinden bakıldığında, işlevsellik araştırmasının güçlü yanlarından biri, ulaşılamaz görünüm idealleri peşinde koşmaktan uzaklaşmayı desteklemesidir (Alleva vd., 2018). İşlevselliğe odaklanmak cinsiyete, toplumsal cinsiyete ve görünüme dayalı farklılıklara olumlu bir yaklaşım sunmaktadır (Alleva vd., 2016; Alleva, Diedrichs, Halliwell, Martijn, vd., 2018). İşlevsellik araştırmasında, işlevsellik tanımı fiziksel becerinin ötesine genişletildiğinde, beden imajı araştırmalarındaki ableizm-sağlamcılık,

weightism-kilo ayrımcılığı ve ageism-yaşçılığın ötesine geçme potansiyeli de sunmaktadır (Webb vd., 2015). Ölçek geliştirme, bu genişleyen merceği yansıtmaktadır. Örneğin Alleva ve meslektaşları (2017), "beden takdirini fiziksel durumdan yüksek düzeyde memnuniyetin ötesine" bağlayan bir "İşlevsellik Takdir Ölçeği" (FAS) sunmaktadır (30). Ölçeğin yapıyı normatif fiziksel yetenek kavramlarının ötesinde "bedenin yapabildiği veya yapabileceği her şeye" doğru genişlettiğini belirtmektedirler (28). Bu gibi ölçekler, egzersiz ve fiziksel performans için bedensel kapasitelere daha dar bir şekilde odaklanan ve tıbbi modelden etkilenen daha önceki beden işlevselliği çalışmalarında yeniden üretilen bazı sorunlara da katılmaktadır (örneğin, "Somutlaştırma Ölçeği" maddelerinin çoğu fiziksel aktivitelere ve performans kapasitelerine odaklanmaktadır; Abbot & Barber, 2010). Bununla birlikte, beden işlevselliği ölçeklerinin ve müdahalelerinin geliştirilmesi hala ağırlıklı olarak genç, beyaz, engelli olmayan, üniversite temelli, heteroseksüel kişilere dayanmaktadır.

Bazı beden işlevselliği araştırmacıları, çok çeşitli engelleri ve farklılıkları olan bireylerin deneyimlerini dikkate alan daha fazla araştırma yapılmasını açıkça savunmaktadır (örneğin, Bailey vd., 2015; Webb vd., 2015; Vinoski Thomas vd., 2019). Ancak, son dönemdeki işlevsellik literatüründe bile (örn. Alleva vd., 2019, 2020) çok az sayıda çalışma demografik özellikler arasında engellilik/farklılık durumuna dikkat çekmektedir (Alleva, Diedrichs, Halliwell, Peters vd., 2018; Vinoski Thomas vd., 2020). Literatürün çoğunda, zihinsel, duyuşsal ve diğer engelleri, zihin-beden farklılıkları olan kişileri araştırmaya ve araştırma planlama süreçlerine dahil etmek için çaba gösterilip gösterilmediğini anlamak da zordur. Engelli ve farklılıkları olan kişiler, özellikle daha büyük veya daha küçük beden boyutları, yara izi, mastektomi, otizm, tourette sendromu ve down sendromu veya yaşa bağlı rahatsızlıkları olanlar, beden işlevselliği araştırmaları da dahil olmak üzere beden imajı literatürünün çoğunda yer almamaya devam etmektedir.

Feminist materyalist engellilik akademisyenleri de beden işlevselliği araştırmalarında "kapsayıcılık" çerçevesini sorgulamaktadır. Bu durum kısmen, her bir alanın beden çeşitliliğine kucak açmaya yönelik ortak değerlerimize ulaşmak için izlediği yollarla ilgili olabilir. Birçok beden imgesi araştırmacısı, yetersiz temsili ele almak için normatif olarak bedenlenmemiş daha fazla katılımcı getirerek kapsayıcı olmayı amaçlarken; feminist engellilik akademisyenleri farklılığı merkeze alarak normatif bilme ve var olma biçimlerine meydan okumaya çalışır. Dolayısıyla, farklılığın dahil edilmesi memnuniyetle karşılanırken, feminist materyalist bir engellilik perspektifi, normal kategorisinin kendisini de yapı bozuma uğratmaya çalışır. Bu amaç bizi, beden işlevselliği araştırmalarının hala istemeden de olsa mitsel normu yeniden üretip üretemeyeceğini ve dolayısıyla engelliliği/farklılığı örtük olarak eksiklikle ilişkilendiren bedensel kendini geliştirme zorunluluğunu ya da itkisini yeniden üretip üretemeyeceğini sorgulamaya çağırıyor. Örneğin, Bailey ve arkadaşlarının (2015) çalışmasında, omurilik yaralanması olan fiziksel olarak aktif kişiler, fonksiyon kazanımlarının genel olarak olumlu beden imajlarına katkıda bulunduğunu belirtmişlerdir. Bu çalışma, işlevsel kazanımların personel tarafından teşvik edilen ve katılımcılar tarafından onaylanan birincil hedef olduğu bir egzersiz tesisinde gerçekleştirilmiştir. Feminist materyalist bir bakış açısı, Bailey'in sonuçlarını, işlev kazanımlarını olumlu bir beden imajıyla eşitlemenin, genellikle rehabilitasyon ve egzersiz temelli bağlamlarda vurgulanan "iyi bir beden" ne olduğuna dair normatif varsayımlara dayandığı bilgisine karşı bağlamsallaştırmaya yardımcı olur.

Engelliliğe materyalist bir bakış açısı ise, engellerin bedenlerde değil, bedenler ve dünyalar arasındaki ilişkide bulunduğunu savunduğundan, bedenler ve çevreleri arasındaki uyum veya uyumsuzluğa daha yakından dikkat edilmesini gerektirir. Bu dikkat gösterilmediğinde araştırmacılar, engellilik ve farklılığın nasıl düzeltilecek sorunlar olarak değil de insan çeşitliliği olarak ve dolayısıyla araştırma hedeflerinin, süreçlerinin ve alanlarının yeniden tasarlanmasıyla kabul edilebilecek somutluklar olarak tasavvur edilebileceğini düşünme fırsatlarını kaçırmaktadır (Rice vd., 2015).

9. Çıkarımlar

Beden işlevselliği araştırmalarının, farklılığı merkeze alan ve olumlayıcı bir yaklaşım benimseyen, mitsel normlara meydan okuyan ve sorunu bireylerin bedenlerinden muktedir dünyamıza kaydıran feminist materyalist engellilik perspektifleriyle daha fazla etkileşime girerek geliştirilebileceğini ortaya koyduk. Bu son bölümde, kuramsallaştırmamızın beden işlevselliği alanındaki araştırma, uygulama ve teori için çıkarımlarını tartışıyoruz. Odak noktamız beden işlevselliği araştırması olduğu için çıkarımlarımız araştırmaya vurgu yapıyor, ancak uygulama ve teoride gelecekteki yönelimlere ilişkin öneriler de sunuyor.

9.1. Araştırmaları Bağlamsallaştırma

Açıkça ve kasıtlı olarak bedenleri çevreleyen ve bedenlerle etkileşime giren şeylere odaklanan çalışmalar tasarlamak, bedenlerin çeşitli ortamlara uyumunu ve uyumsuzluğunu bireysel değil sistemik meseleler olarak ön plana çıkarır. Beden imgesinin süreçsel olduğunu kabul ediyorsak, ontolojik dinamizmini ortaya çıkaran ve ortaya çıkan beden imgelerini dinamik olarak birlikte şekillendirmede aygıtın rolünü hesaba katan araştırmalar tasarlamamız gerekir. Bu, araştırmacıların güç ve farklılığın araştırma aygıtları boyunca nasıl akabileceğini daha kapsamlı bir şekilde düşünmelerini sağlayacaktır. Burada aygıt, kullanılan araçların ötesinde, araçlar ve ölçümler (örn. ölçekler, anketler, mülakat verileri), müdahaleler (örn. yazma yönergeleri), araştırma alanları (örn. çalışmanın yürütüldüğü laboratuvar, sınıf veya yerel ortamın özellikleri), kullanılan teknoloji, bilgi sistemleri (örn. baskın söylemler, araştırma paradigmaları, mevcut ampirik araştırmalar, teorik yönelimler) ve araştırmacıların ve katılımcıların somutlaştırmaları dahil olmak üzere araştırma tasarımının tüm yönlerine doğru uzanacak şekilde anlaşılmalıdır. Feminist materyalist bir bakış açısıyla, bu boyutların bulguları somut şekillerde etkilediği, katılımcıların anlık gerçekliklerini birlikte ürettiği ve dolayısıyla sonuçları etkilediği düşünülmektedir. Beden işlevselliği araştırmacılarını, çalışmalarına "aygıt ne fark yaratıyor?" sorusunu uygularken bu boyutları göz önünde bulundurmaya davet ediyoruz. Bu soruyu yanıtlamak, bulgularımızı, o anki koşullarda belirli bir demografik grup için beden işlevselliğinin nasıl oluşabileceğine dair bir resim olarak görmemizi sağlar. Bir araştırma çalışmasının bağlamına ilişkin bu tür ayrıntılar ve tartışmalar, araştırma protokolü yazılarına da dahil edilebilir. Araştırmanın bedenlere yönelik olasılıkların dinamik olarak birlikte şekillendirilmesindeki rolünü hesaba katmak, beden imajı alanındaki bulgular da dahil olmak üzere sosyal bilimsel söylemlerin bedenlerin yapabilecekleri olarak algılandıkları şeyleri nasıl etkilediğini ve bunun da gerçekte ne yaptıklarını etkilediğini kabul etmeyi gerektirir. Bu durum, aşırı kilolu veya obez olarak etiketlenen çocuklarla yapılan araştırmalarda açıkça görülmektedir. Bu durumda çocuklar, fiziksel kapasitelerine ilişkin beklentilerin azalmasına, yeme ve aktivitelerine ilişkin varsayımlara, bu beklentilere ve varsayımlara uyararak yanıt verebilirler (Rice, 2007, 2014, 2015). Araştırma bulgularının insanların yaşadıkları gerçeklikler üzerinde dalgalanma etkisi yaratması, ürettiğimiz bilgi ve bu bilgiyi ürettiğimiz süreçler baskıcı (örneğin, ableist-sağlamcı veya fathphobic-kilofobik) bir statükoyu destekliyor veya tersine çeviriyorsa, beden imajı araştırmaları için özel bir öneme sahiptir.

9.2. Engelliliğin ve Farklılığın Merkezileştirilmesi

Hem etik açıdan, mitsel normun yanlışlıkla yeniden üretilmesinden kaçınmak adına hem de pratik açıdan, genç, ince ve sağlam bedenlilere odaklanmanın, beden-zihin farklılığına dikkat eden araştırmalardan farklı bilme ve var olma biçimleri hakkında öğrenilebileceklerini gözden kaçırma olasılığı göz önüne alındığında, beden işlevselliği araştırmalarında engelliliği ve bedensel farklılığı merkeze almayı savunuyoruz. Böylece, araştırmacıları nicel ve nitel araştırma alanlarının ve araçlarının erişilebilirliğini ve sağlamcı, yaşçı ve diğer normları yeniden üretmemek için nasıl uygulamaya dökülmesi gerektiğini düşünmeye davet ediyoruz. Araştırmacılar, çalışmalarını kavramsallaştırırken, araştırmalarını farklı bedenlere sahip kişiler için daha erişilebilir kılmak amacıyla çevirmenlere, altyazılı ve sesli betimlemeli görüntülere, videolara ve iletişim uygulamalarına, mikrofonlara ve diğer erişilebilirlik araçlarına duyulan ihtiyacı da göz önünde bulundurabilirler. Bu tür eylemler beden imajı araştırmalarının erişilebilirliğini artırmak ve bu araştırmaların kapsamını genişletmek için oldukça önemlidir.

Bir kişinin bedeninin neler yapabileceğine ilişkin değerlendirmesinin, bir beden işlevselliği müdahalesine katılan normatif olarak bedenlenmemiş tek kişi olması ile aynı egzersizi normatif olarak bedenlenmemiş diğer kişilerle (araştırmacılar ve katılımcılar) birlikte farklılıkları onaylayan bir alanda tamamlaması durumunda farklılık gösterebileceğini varsaymak makul görünmektedir. Müdahaleler mitsel normların işlediği bağlamlarda gerçekleştiğinde, aksi yönde düşünmeye ve hissetmeye davet edilmedikleri sürece, katılımcıların farklılığı somutlaştırma konusunda utanç, korku ve tiksinti hissedeceklerini tahmin ediyoruz. Bu nedenle, katılımcılara bedenlenmelerini farklı şekilde deneyimlemeleri için açıkça izin vermenin kritik önem taşıdığını düşünüyoruz ve burada engelli, şişman ve farklılık olumlayıcı bir yaklaşım sunmanın, grubun araştırmaya katılmadan önce normatif olmayan bedenlenmeler hakkında farklı düşünmeye/hissetmeye hazırlandığı siyasallaştırılmış bir alan yaratmada yararlı olacağını düşünüyoruz.

Normal/anormal ikiliklerini yeniden üretmeyen, mitsel normu merkeze almayan veya engelliliği eksiklikle eşitlemeyen araştırma protokolleri geliştirmek, beden işlevi anlayışlarını iyileştirici yönde geliştirilebilir. Bu, farklı bedenlerinin potansiyellerine yönelen ölçekler ve müdahaleler tasarlamak, engelli ve diğer bedenlenmiş farklılıklara sahip insanların engellerinden bağımsız olarak dünyalarını nasıl farklı şekillerde deneyimlediklerini ve kendi yaratıcı alternatif duyusal algı/iletişim ve hareket biçimlerini nasıl kullandıklarını araştırmak anlamına gelir. Burada ayrıca, sistemik bir bakış açısına sahip olabilen veya çeşitli bedenlenmiş bilme ve var olma biçimlerine ayrıcalık tanıyan (Bradbury Huang, 2010) ve araştırma sürecinde deneyimsel bilgi alanları olarak beden-zihin farklılıklarını merkeze

alan yöntemler olarak nitel, katılımcı ve sanat temelli yaklaşımların potansiyelini vurguluyoruz. Örneğin, fotoses, dijital hikaye anlatımı ve video yapımı gibi sanat temelli müdahaleler de katılımcıları bedenlenmiş deneyimlerinin belirsizliğini ve karmaşıklığını yakalama potansiyeline sahiptir (Rice vd., 2018).

9.3. Teknolojinin Beden Üzerindeki Etkisi

Beden işlevselliğini tek başına bedenlerden ayıran araştırmaların bir diğer potansiyel yönü de teknolojilerin (örneğin işitme cihazları, mobilite cihazları) dünyaya erişmek için nasıl kullanıldığını ve insanların bedensel benlik duygusuna nasıl entegre edildiğini keşfetmeyi gerektirir. Schilder'in (1950) beden imajını, dış dünyaya uzanabilen, şekillendirilebilir bir yapı olarak erken dönem teorileştirmesi burada özellikle önem taşımaktadır. Eğer alan, bu şekillendirilebilirliği daha esaslı bir şekilde entegre ederse araştırmacılar, insanların işlevselliklerini artırmak için teknolojileri nasıl kullandıklarını ve bu tür cihazları bedenlerine nasıl dahil ettiklerini inceleyebilirler. Araştırmacılar, teknolojileri 'normalliğe yaklaşmak adına bedenden ayrı görmek yerine yeni fırsatlar sunacak şekilde düşünmeleri bu çalışmaları ileriye götürecektir. Örneğin, Changfoot ve Rice (2021) yaşlı kadınlarla yaptıkları sanat temelli bir araştırmada, felç, artrit ve diğer yaşlanma koşulları nedeniyle hareket kabiliyetlerinde meydana gelen azalmalarla çeşitli nesnelere (örneğin, işitme cihazları, yürüteçler ve hatta spor ayakkabılar ve diğer günlük nesnelere) bedenlenmiş varlıklarına dahil ederek, çevrelerindeki dünyalara erişim ve işlevsellik duygularını sürdürdüklerini/genişlettiklerini bulmuşlardır. İçsel (örn. omurilik yaralanması, sağırlık) ve dışsal (örn. konuşmadan metne teknolojileri, rampalı ortamlar, ASL hoparlörleri, işitme cihazları, kıyafetler) arasındaki gözeneklilik ve bulanıklığı kavramsallaştırmak, beden işlevselliğini ilişkisel ve bağlamsal olarak anlamak yoluyla olumlu beden imajını teşvik etmek için yeni yönler önermektedir. Bu öneri, "sorunun" farklılığın kendisinde değil, daha ziyade dahil edici ve hoşgörülü olmayan, muktedir dünyamızda yattığı yaygın fikre meydan okumayı da içermektedir.

9.4. Uygulamaya Yönelik Çıkarımlar

Feminist materyalist bir yaklaşımla hareket eden engelliliği ve farklılığı olumlayıcı müdahaleler, insanların erişilebilirlik gereksinimlerini öngörür: işe alım materyallerinde farklı bedenlere sahip olarak tanımlanan kişileri açıkça karşılarlar; engelli hizmetleri, merkezleri ve kuruluşlarıyla iş birliği yaparlar; tüm süreçlere sesli betimleme, tekerlekli sandalye ve yardımcı cihazlara erişilebilir alanlarda çalışırlar. Bunu, bireysel uyuma odaklanan bir "onay kutusu" yaklaşımının ötesine geçerek, var olma ve yapma olasılıklarını açacak şekilde mekanlarla etkileşime giren bedenler hakkında düşünmemizi isteyen dönüşümsel bir yaklaşıma doğru geniş kapsamlı bir hareket olarak düşünmeliyiz. Bu şekilde üretilen deneyimsel bilginin hem engelli hem de engelli olmayan kişileri olumlu yönde etkilemesi muhtemeldir. Müdahaleleri yürütmek için pozitif bir yaklaşım kullanan müdahale araştırmacıları, gerçekliği biraz değiştirdiklerinde neler olduğunu deneyebilir ve bu değişimlerin katılımcıların işlevselliklerine ilişkin algılarını nasıl etkileyebileceğini haritalandırabilirler.

Açıkça farklılık konusunda pozitif bir çerçeve oluşturarak erişilebilirliği ve içermeyi hayata geçiren deneyimsel alanlar tasarlayabilirler. Bu, normatif olarak bedenlenmemiş kişileri araştırmaya katılmaya davet eden; katılım öncesinde kişilerin erişilebilirlik ihtiyaçlarını sorgulayan; mitsel normun farklılık deneyimleri üzerindeki etkilerini açıkça ortaya koyan; ortamdaki herkesin beden boyutlarını, şekillerini ve var olma ve hareket etme biçimlerini onaylayan; kullanılan her türlü materyalde farklı bedenlerin temsillerine yer veren ve başka bir şekilde araştırmaya farklılıkları olumlayıcı unsurlar dahil eden çalışmalar tasarlamak anlamına gelecektir. Araştırmacılar bu özellikleri içermeyen paralel çalışmalar yürütmeyi deneyebilir, erişilebilir alanların ve süreçlerin yarattığı farkı değerlendirmek için her iki yaklaşımı da denedikten sonra ölçekler uygulayabilir. Bu, bağlamsal güçlerin katılımcıların somutlaştırmalarını farklı şekillerde etkilemek için birlikte çalıştığı bazı yolları ortaya çıkarabilir.

Engelliliğin merkeze alınması, beden işlevselliği araştırmalarında ve olumlu beden imajı müdahalelerinde harekete geçirilen işlevsellik anlamlarının yeniden düşünülmesini gerektirmektedir. İşlevsellik, insanların işlevsel becerilerini (örneğin fiziksel, duysal ve bilişsel) nüfus normlarına göre ölçme ve "işlevsel durumlarını" iyileştirmek veya optimize etmek için müdahaleler geliştirme konusunda rehabilitasyon araştırmalarının önemli bir bileşeni olmaya devam etmektedir (Gibson, 2016:54). Bununla birlikte, engelli bireylerin işlevsel becerilerini yaşam kaliteleriyle eş tutmadıkları ve hatta ilişkilendirmedikleri göz önüne alındığında; işlevsellik, ilgili kişiler için olmasa bile sağlık kurumlarında sağlık, refah ve başarının bir ölçütü olarak işlev görebilir (Gibson, 2016). Bu perspektiften bakıldığında, "işlevin optimizasyonu... normalleşmenin farklı kıyafetler giymiş bir uzantısıdır" (54). Engelli ve farklılıklara sahip kişilerin deneyimlerini merkeze alarak buna karşı koymak mümkündür.

Feminist materyalist engellilik perspektifini uygulamaya entegre etmek, farklılık varsayımından yola çıkmayı gerektirdiği ve "tipik" uygulama yöntemlerini sorgulattığı için talep görmeyebilir. Ancak, feminist materyalist

engellilik çalışmaları perspektifinin uygulamaya sunabileceği önemli noktalardan biri beden imgesi çalışmalarının amaçlarını ele alma fırsatıdır. Tipik olarak beden imgesi müdahaleleri, tartıştığımız gibi beden imgesini "düzeltmeyi" amaçlar. Ancak, beden imgesinin her zaman değişim halinde olduğuna yeniden odaklanmak, kişinin bedeniyile, bağlamla ve başkalarıyla ilişkili olarak farklı varoluş biçimlerini keşfetmek için bir miktar özgürlük ve esneklik sunmak alan açıcı olacaktır. Mitsel norm bizi istikrarlı bir olumlu beden imajını ideal sonuç olarak hayal etmeye teşvik eder, bunun yerine, örneğin müdahale araştırmalarında beden imajı esnekliğini teşvik etmeyi, insanların sonraki olumlu ve olumsuz deneyimleri kucaklamalarını sağlamanın bir yolu olarak düşünebiliriz (Sandoz vd., 2013; Webb vd., 2015).

Birlikte tasarlanan ve uygulanan müdahaleler, katılımcıların kültürel ve çevresel ortamlarında (örneğin eğitim, sağlık hizmetleri, mahalleler, metro sistemleri, internet; Bailey vd., 2019; Larkin ve Rice, 2005, 2006; bir tartışma için bkz. LaMarre vd., 2017) ve ötesinde dönüştürücü bir değişim yaratma potansiyeli de sunmaktadır. Bu tür çalışmalar, olumlu bir beden imajı müdahalesi sonucunun ne olabileceğine dair tartışmalar başlatmaktadır. Amaç, bir beden nasıl işlediğine veya görüldüğüne dair sabit bir olumlu görüş sunmanın ötesine geçerek kişinin içinde bulunduğu bağlama uyan imgeler arasında hareket edebilme becerisi ve kişinin sosyal, söylemsel ve maddi bağlamlarını değiştirme becerisine odaklanma oldukça önemlidir.

9.5. Teoriye Yönelik Çıkarımlar

Beden imgesi alanında, modeller ve teoriler tipik olarak çok boyutludur (beden imgesinin tanımı gibi; Cash & Pruzinsky, 2011) ve beden imgesi deneyimlerine, öncüllerin (örneğin artan egzersiz davranışını öngören beden memnuniyetsizliği) aynı zamanda sonuçlar da olabileceği (örneğin artan egzersizin artan beden memnuniyetsizliğini öngörmesi; Grogan, 2017; Rice, 2014) karmaşık olgular olarak yaklaşılır. Çok boyutluluğun ve karmaşıklığın kabul edilmesi, bu alanı feminist materyalist engellilik çerçevesi içinde mevcut olan bireysel, sosyal ve maddi faktörlerin iç içe geçmesiyle ilgilenmek için çok uygun hale getirmektedir. Feminist materyalist engellilik perspektifi ayrıca alanı, iç ve dış etkilerin gerçekten ayrılabilir ve bağımsız değişkenler olup olmadığını sorgulamaya doğru itmektedir. Bu bağlamda, psikolog Kate Gleeson ve Hannah Frith'in (2006:79) beden imajını süreçsel çizgide, "beden imajı... bir üründen ziyade bir faaliyet" - kişinin sahip olduğu bir şey değil, daha ziyade yaptığı bir şey olarak yeniden düşünme argümanına katılabiliriz. Bu, beden imgesini öncelikle ya da yalnızca bireyin içinde düşünen bir yaklaşımın ötesine geçerek, beden imgesinin özelliklerinin ayrı ayrı değil, birbirleriyle ve bağlamla iç içe geçmiş olarak incelenip incelenemeyeceğini düşünmek anlamına gelebilir. Soru, sürekli değişen fiziksel bedenlerimiz, ruhlarımız ve sosyal ve maddi dünyalarımızın etkileşimleri yoluyla dinamik şekillerde oluşan ve dönüşen beden imajının duyuşal, duygusal ve ifade boyutlarının nasıl yakalanacağıdır. Bu, şu anda istikrarlı bir beden algısını ölçmek için çeşitli "faktörlerin" rolünü ayırtan araştırmalar için önemli bir zorluktur. Ancak dinamizmi dahil etmek için yeni nicel araştırma biçimleri hayal etmek için de bir imkan sağlamaktadır.

Bu metodolojik çalışma için bir yön, teori ve ampirik çalışmayı daha yakından birbirine bağlamak olabilir. Süreç olarak beden ile nesne olarak beden arasındaki kesin ayrımın yeniden gözden geçirilmesini ve süreç ile nesnenin her zaman ayrı olup olmadığını ve bireyin çevresinden ayrı olup olmadığını düşünülmesi gerekmektedir (örn. Vinoski Thomas vd., 2019). Feminist materyalist engellilik görüşüne uygun olarak, bu sorgulama hatları bizi beden işlevselliğinin bileşenlerini faktörlerden ziyade güçler, sabit nesnelere ziyade devam eden süreçler olarak görmeye davet ediyor. Bu sorgulama çizgisini benimsemek, bir beden kapasitelerinin dünyayla ilişkileri aracılığıyla nasıl devam eden şekillerde ortaya çıktığına bakarak işlevsellik literatürünün süreç yönelimini genişletmek anlamına gelir. Bu değişimi yapmak, araştırmacıları beden-zihinlerinin dinamizmine, gerçekliğin istikrar ve ayrılıktan ziyade değişim ve ilişkiselleşmeyle işaretlendiği fikrine yeniden yönlendirir. Ayrıca engelliliği bir eksiklik ya da bireyin psikolojisine bakarak düzeltilecek bir şey olarak değil, kısıtlamaları en aza indirmeye ve eylem kapasitelerini en üst düzeye çıkarmaya yönelerek daha dahil edici hale getirilebilecek bir dünyadaki insan çeşitliliğinin bir ifadesi olarak sunar. Feminist materyalist engellilik çalışmalarının mevcut beden imgesi kuram ve modelleriyle bütünleştirilmesi, beden-zihin farklılığını merkeze alarak beden imgesi literatürünün ilerlemesine yardımcı olacaktır. Farklılığı eksiklikten başka bir şey olarak ele almak, eleştirel bedenlenme teorisi, şişmanlık ve eleştirel obezite çalışmaları, yaşlanma çalışmaları gibi diğer farklılığı onaylayan teorilerle etkileşime girme fırsatı sunar. Araştırmalarda sağlamcı, kilo fobik veya yaşçı söylemlerden kaçınmanın yollarını sunar. Bu angajman, şişmanlık, yüz farklılığı, nöroçeşitlilik ve daha fazlası gibi normatif olmayan bedenlenme deneyimlerinin keşfedilmesini sağlayabilir ve bu deneyimleri istisnalar veya aykırı değerler olarak değil, daha kapsayıcı beden imajı ve işlevsellik modellerinin formüle edilmesine yardımcı olacak şekilde çerçeveyerek mitsel normu yerinden oynatabilir.

SONUÇ

Feminist materyalist engellilik teorisi, beden-işlevsellik literatürüne gelecekteki araştırmalar için heyecan verici yönler kazandırma potansiyeline sahiptir. "Bir bedenin neler yapabileceği" sorusuna yaklaşımı, pozitif beden imajı araştırmalarındaki mevcut işlevsellik kavramlarını değiştirmektedir. Süreçsel bir perspektife dayanan feminist materyalist engellilik yaklaşımı, farklılığı merkeze almanın ve olumlamanın, beden imgesini akışkan, dolaşık, dinamik bir oluş süreci olarak kavramsallaştırmanın ve mitsel normun yeniden üretilmesine karşı korunmanın önemini vurgular. Ayrıca, tıbbi modelin hakim olduğu normların, müdahale sonuçlarının akışkanlık, adaptasyon ve sosyal değişimi içerecek şekilde yeniden kavramsallaştırılması için yönergeler sunmakta ve mevcut yöntemlere ve ölçümlere meydan okuyarak, zaman içinde dinamik olarak etkileşime girerken iç ve dış olayların iç içe geçmişliğini yakalayan ölçeklerin ve müdahalelerin nasıl tasarlanacağına dair yaratıcı düşünmeye davet etmektedir. Kritik öneme sahip olarak, araştırmacılar farklılık "sorununu" bireyden insanların yaşadığı dünyalara kaydıran araçların ve müdahalelerin nasıl geliştirileceğini düşünmelerini ve tipik olarak beden imajı araştırmalarının katılımcıları olarak yapılandırılmayan kişilerle iş birliği içinde çalışmalarını istemektedir. Feminist materyalist bir engellilik yaklaşımını hayata geçirmenin diğer yolları, engelli kişileri araştırmayı kodlamaya davet etmek; araştırma aygıtı olarak sayılan şeyleri yukarıda özetlediğimiz şekillerde genişletmek ve bunları bulguları yorumlamak için kullanmak; oda konfigürasyonlarının erişilebilirliği, işe alım stratejileri ve araştırmacıların bedenlenmiş normları ile ilgili olarak çalışmaların sağlamcı olmayan organizasyonunu dikkate almaktır. Çalışmaları, engelliliği farklı şekilde merkeze alan farklı ortamlarda yürütmek; normatif olmayan düzenlemeleri öngörmek ve hoş karşılamak; ölçek bulgularını anlık görüntü olarak ele almak; daha geniş bir demografi yelpazesinde katılımcı havuzlarının bileşimi üzerine düşünmek; araştırma sorularını bireysel psikolojiyi "düzeltmekten" uzaklaştırarak "donanımları" dikkate alır hale getirmek yöntemsel olarak feminist materyalist engellilik modelinin alana katkılarıdır.

Bu haliyle, nitel ve nicel yöntemlerin yanı sıra geleneksel ve eleştirel psikolojik yaklaşımların verimli bir şekilde bir araya gelmesini temsil etmek beden işlevselliği ve beden imajı araştırmalarında önemli bir gelişmedir. Bu makale, bu tür iş birliklerinin daha da geliştirilmesi ve olumlayıcı beden imajı araştırmaları yaratmak için literatürün farklı alanlarına ulaşılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca bu çaba, beden imgesi ve beden işlevselliğinin dinamizmine ilişkin daha bağlamsal analizler geliştirmek amacıyla, yararlanılan araçları ve söylemleri, araştırma yürütülen alanları, örneklem büyüklükleri, özelliklerini ve ölçeklerini yeniden düşünmeye davet etmektedir.

KAYNAKÇA

- Abbott, B. D., Barber, B. L. (2010). Embodied Image: Gender Differences In Functional And Aesthetic Body Image Among Australian Adolescents. *Body Image*, 7(1): 22-31.
- Aksoy, C. S. (2010). Antropolojide Beden Sorunsalına Bedenileşme Teorisinin Katkısı. *Antropoloji*, (24): 69-93.
- Alleva, J. M., Diedrichs, P. C., Halliwell, E., Martijn, C., Stuijzand, B. G., TrenemanEvans, G., Rumsey, N. (2018). A Randomised-Controlled Trial Investigating Potential Underlying Mechanisms Of A Functionality-Based Approach To Improving Women's Body Image. *Body Image*, 25: 85-96.
- Alleva, J. M., Diedrichs, P. C., Halliwell, E., Peters, M. L., Dures, E., Stuijzand, B. G., Rumsey, N. (2018). More Than My RA: A Randomized Trial Investigating Body Image Improvement Among Women With Rheumatoid Arthritis Using A Functionality-Focused Intervention Program. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 86(8): 666-676.
- Alleva, J. M., Gattario, K. H., Martijn, C., Lunde, C. (2019). What Can My Body Do Vs. How Does It Look?: A Qualitative Analysis Of Young Women And Men's Descriptions Of Their Body Functionality Or Physical Appearance. *Body Image*, 31: 71-80.
- Alleva, J. M., Martijn, C., Van Breukelen, G. J. P., Jansen, A., Karos, K. (2015). Expand Your Horizon: A Programme That Improves Body Image And Reduces Self- Objectification By Training Women To Focus On Body Functionality. *Body Image*, 15: 81-89.
- Alleva, J. M., Tylka, T. L., van Oorsouw, K., Montanaro, E., Perey, I., Bolle, C., Boselie, J., Peters, M., Webb, J. B. (2020). The Effects Of Yoga On Functionality Appreciation And Additional Facets Of Positive Body Image. *Body Image*, 34: 184-195.
- Bailey, K. A., Gammage, K. L., van Ingen, C. (2019). Designing And Implementing A Positive Body Image Program: Uncharted Territory With A Diverse Team Of Participants. *Action Research*, 17(2): 146-161.
- Bailey, K. A., Gammage, K. L. (2020). Applying Action Research In A Mixed Methods Positive Body Image Program Assessment With Older Adults And People With Physical Disability And Chronic Illness. *Journal of Mixed Methods Research*, 14(2): 248-267.
- Bourdieu, Pierre (2006) Pratik Nedenler, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Hil Yayınları.
- Bradbury Huang, H. (2010). What Is Good Action Research? *Action Research*, 8: 93-109
- Cash, T. F., Pruzinsky, T. (2011). *Body Image: A Handbook Of Theory, Research, And Clinical Practice*. New York: Guilford Press.
- Deleuze, G. (1992). *What can a body do? In Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Çev.M. Joughin. New York: Zone Books.
- Douglas, P., Rice, C., Siddiqui, A. (2020). Living Dis/Artfully With And In Illness. *Journal of Medical Humanities*, 41: 395-410.
- Douglas, P., Rice, C., Runswick-Cole, K., Easton, A., Gibson, M., Gruson-Wood, J., Klar, E., R. Shields (2019). Restoring autism: A body becoming disability studies in education approach. *Journal of Inclusive Education*. 1-18.
- Dunn, D., Andrews, E. (2015). Person-First And Identity-First Language: Developing Psychologists' Cultural Competence Using Disability Language. *American Psychologist*, 70(3): 255-264.
- Kafer, A. (2013). *Feminist, Queer, Crip*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kumari-Campbell, F. (2009). *Contours Of Ableism: The Production Of Disability And Aabledness*. London: Palgrave Macmillan.
- Peers, D., Spencer-Cavaliere, N., Eales, L. (2014). Say What You Mean: Rethinking Disability Language In Adapted Physical Activity Quarterly. *Adapted Physical Activity Quarterly*, 31(3): 265-282.
- Rice, C., LaMarre, A., Changfoot, N., Douglas, P. (2020). Making Spaces: Multimedia Storytelling As Reflexive, Creative Praxis. *Qualitative Research in Psychology* 17(2): 222-239.
- Rogers, E. (2020). UC Berkeley Allocates Space For Disability Cultural Center In Hearst Field Annex. *Daily Californian*.
- Sandoz, E., Wilson, K. G., Merwin, R. M., Kellum, K. K. (2013). Assessment Of Body Image Flexibility: The Body Image-Acceptance And Action Questionnaire. *Journal of Contextual Behavioral Science*, 2(1-2): 39-48.
- Schilder, P. (1950). *The Image And Appearance Of The Human Body*. Madison: International Universities Press.
- Tylka, T. L., Annuziati, R. A., Burgard, D., Danielsdottir, S., Shuman, E., Davis, C., Calogero, R. M. (2014). The Weight-Inclusive Versus Weight-Normative Approach To Health: Evaluating Evidence For Prioritizing Well-Being Over Weight Loss. *Journal of Obesity*, ID 983495.
- Wood-Barcalow, N. L., Tylka, T. L., Augustus-Horvath, C. L. (2010). "But I like my body": Positive Body Image Characteristics And A Holistic Model For Youngadult Women. *Body Image*, 7(2): 106-116.
- Young, I. M. (1980). Throwing Like A Girl: A Phenomenology Of Feminine Body Compartment Motility And Spatiality. *Human Studies*, 3(1): 137-156.

DÜZELTME

Dergimizin 2021 yılı 14. Sayısında yayınlanan “Görenek, G. (2021). Modern Dönem’den Günümüze Resim Sanatında Masa – II. *Akademik Sanat* (14):12-26, DOI: 10.34189/asd.2021.14.002” referanslı makalede sorumlu yazar tarafından yapılan geri dönüş üzerine aşağıdaki şekilde düzeltme yapılmıştır.

Makale Linki: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/issue/67882/931022>

Makale Başlığı: Dergipark makale sayfasında Türkçe “Modern Dönem’den Günümüze Resim Sanatında Masa – II”, makale metninde Türkçe “MODERN DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE RESİM SANATINDA MASA ve ANLATIMLARI – II” ve İngilizce “Table And Its Expressions In Painting From The Modern Period To The Present – II” olan makale başlığı, Türkçe “MODERN SANATTAN GÜNÜMÜZE RESİMDE MASA VE ANLATIMLARI – II” ve İngilizce “In Painting From Modern Art to the Present Table and Explanations – II” olarak değiştirilmiştir.

Özet: Özette yer alan dönem ifadesi makale başlığına uygun bir şekilde sanata çevrilerek şu şekilde düzeltilmiştir

“... Çalışma, Rönesans’tan Modern sanata ve Modern sanattan Günümüz sanatına olmak üzere resim sanatında masa, iki ayrı makaleden oluşmaktadır. İkincisi olan bu çalışma, Modern sanattan Günümüz sanatına Batı resim sanatına yön veren ve masa objesinin gündelik kullanımındaki bir objeden kendi başına var olan bir sanat objesine dönüşüm sürecine katkı sağlayan sanatçı ve eserleri seçilmiştir. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.”

Abstract: İngilizce özet de başlığa uygun şekilde değiştirilmiştir.

“... The study consists of two separate articles on painting, from the Renaissance to Modern art and from Modern art to contemporary art. In this second study, the artists and their works that shaped Western painting from Modern art to Contemporary art and contributed to the transformation process of the table object from an object in daily use to an art object that exists on its own were selected. Qualitative research method was used in the research.”

Sonuç: Sonuç bölümünün 2. Ve 3. Cümleleri “Masa objesinin resim yüzeyindeki varoluş biçimi, Modern Dönemden günümüze kadar akım ya da sanatçı üsluplarına dair önemli ip uçları vermiştir. Bu bağlamda sanatta Modern Dönem ile gelen sanat için sanat söylemi, Renoir’ın “Moulin de la Galette’de Dans” resminde de izlenmeye devam edilmiştir.” başlıkla uyumlu olarak şu şekilde değiştirilmiştir.

“Modern sanattan Günümüz sanatına olan süreçte akımlar ya da sanatçı üsluplarına dair önemli ip uçları vermiştir. Bu bağlamda sanatta Modern sanat ile gelen sanat için sanat söylemi, Renoir’ın “Moulin de la Galette’de Dans” resminde de izlenmeye devam edilmiştir.”

DÜZELTME

Dergimizin 2022 tarihli 16. Sayısında yayınlanan “Karakuş, G. (2022). Sanat ve Mitoloji Bağlamında Elma İmgesi. *Akademik Sanat*(16), 32-47, DOI: 10.34189/asd.2022.16.003” referanslı makalede sorumlu yazar tarafından yapılan geri dönüş üzerine aşağıdaki şekilde düzeltme yapılmıştır.

Makale linki: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/issue/72452/1027313>

***Sanat ve Mitoloji Bağlamında Elma İmgesi* başlıklı makalenin 38. sayfasının son üç satırında;**

“Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar.” Şeklinde yapılan alıntının yapıldığı kaynak kitap (Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma, (İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları, 2001), 4.) kaynakçada mevcut olmasına rağmen metin içerisindeki atıf kısmı eksik kalmıştır.

İlgili bölüm şu şekilde düzeltilmiştir:

“Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar” (Kutsal Kitap, 2001: 4).