



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

sanat ve tasarım DERGİSİ | HAZİRAN 2024 SAYI: 33



G
S
F

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SD sanat ve tasarım DERGİSİ | HAZİRAN 2024 SAYI:33

Adres: Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75 Fax: (312) 425 34 10
E-posta: std@hbv.edu.tr Web Sitesi: www.hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. Mehmet Naci Bostancı
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Rektörü

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Prof. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

Editör

Dr. Öğr. Üyesi Nesli Tuğban Yaban
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Editör Yardımcısı

Doç. Dr. Sevgi Kayalıoğlu Kocaispir
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Yabancı Dil Editörü

Prof. Kağan Olguntürk
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Ön Okuma

Öğr. Gör. Deniz Hepdinç Hasgüler
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Redaksiyon/Son Okuma

Öğr. Gör. Deniz Hepdinç Hasgüler
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

İç Sayfa Tasarımı - Uygulama

ve Elektronik Yayın Görevlisi
Arş. Gör. Selin Nimet Aydın
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Kapak Tasarımı ve**İç Kapak Fotoğrafı**

Prof. Çiğdem Demir
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Bekir Eskici
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bülent Salderay

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ersin Karaman

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hakan Pehlivan

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Berna Çağlar Eryurt

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Bilim ve Danışma Kurulu

Ord. Prof. Dr. Arif Aziz
Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncəsənət
Üniversitesi (Bakü-Azərbaycan)

Prof. Dr. Adnan Tepecik
Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım
ve Mimarlık Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Alev Çakmakoğlu Kuru
Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi
(Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan
Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Muğla-Türkiye)

Prof. Dr. Aysun Altunöz
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Ayten Koç Aydın
Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi
(Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Canan Deliduman
KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve
Tasarım Fakültesi (Konya-Türkiye)

Prof. Emine Yıldız Doıran
Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve
Mimarlık Fakültesi (Düzce-Türkiye)

Prof. Dr. Fabio L. Grassi
Sapienza Üniversitesi (Roma-İtalya)

Prof. Dr. Fatih Başbuğ
Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Antalya-Türkiye)

Prof. Fevziye Eyigör Pelikoğlu
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Erzurum-Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Özkartal
Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Isparta-Türkiye)

Prof. Dr. Meltem Katıranıcı
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Muna Silav
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Raif Kalyoncu
Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi
(Trabzon-Türkiye)

Prof. Dr. Sevil Kerimova
Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncəsənət
Üniversitesi (Bakü-Azərbaycan)

Prof. Tevfik İnanç İlisulu
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Ankara-Türkiye)

Prof. Dr. Tuba Gültekin
Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim
Fakültesi (İzmir-Türkiye)

İletişim

std@hbv.edu.tr

hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi

dergipark.gov.tr/sanatvetasarim

Hakem Kurulu

Ord. Prof. Dr. Ömer Eldarov - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi
(Azerbaycan)

Prof. Dr. Abdullah Toğay - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Adile Feyza Özgündoğdu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Ahmet Albayrak - Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ahmet Çaycı - Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alaybey Karoğlu - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alev Çakmakçoğlu Kuru - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Dr. Ali Akın Akyol - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali Demir - İstanbul Teknik Üniversitesi Tekstil Teknolojileri ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alper Çalgüner - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Asu Beşgen - Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Attila Döl - Niğde Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Aydan Özsoy - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Aysen Soysaldı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayşe Okvuran - Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayşe Sağsöz - Antalya Bilim Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Ayşegül Koyuncu Okca - Pamukkale Üniversitesi Denizli Teknik Bilimler
Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Prof. Ayşe Sibel Kedik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Birnur Eraldemir - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Birsen Çeken - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Buğru Han Burak Kaptan - Eskişehir Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Canan Atalay Aktuğ- Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Candan Terviel - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Çiğdem Demir - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Deniz Onur Erman - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Dilek Akbulut - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Duygu Kahraman - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Emine Koca - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ersin Karaman - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Elif Çimen - Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Elvan Özkavruk Adanır - İzmir Ekonomi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Fatih Başbuğ - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Fatma Cânâ Bilsel - Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Fatma Öztürk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Ferhat Özgür - Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Dr. Filiz Şenkal Sezer - Bursa Uludağ Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Dr. Gül Erbay Aslıtürk - Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Turizm
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gülay Usta - İstanbul Kültür Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gülgün Köroğlu - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-
Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gültekin Akengin - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve
Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Gözen Güner Aktaş - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Günay Atalayer - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Dr. Günseli Bayraktutan - Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Hakan Pehlivan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hakan Poyraz - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hatice Demirbaş - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hayri Esmir - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hülya Bölükoğlu - TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Mimarlık ve
Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hüseyin Özgelik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hürrem Sinem Şanlı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve
Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Kaan Canduran - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Kadriye Didem Atış - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kasım İnce - Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Kerim Çetinkaya - Antalya Belek Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Lale Özgenel - Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Levent Bayraktar - Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Leyla Öğüt - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. M. Gözde Ramazanoğlu - Çukurova Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Lütfi Hidayetoğlu - Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mehmet Reşat Başar - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Meliha Demet Ulusoy - Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Melike Taşçıoğlu Vaughan - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Meltem Yılmaz - Hacettepe Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Milay Köktürk - Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Muna Silav - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mustafa Ağatekin - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Sever - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mine Tanaç Zeren - Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Müge Göker Paktaş - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Mümtaz Demirkalp - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Nadire Şule Atılğan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Dr. Naile Çevik - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Naile Rengin Oyman - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nazan Avcioğlu Kalebek - Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nazan Kırıcı - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Nureddin Gülaçtı - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Özden Pektaş Turgut - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Özkal Barış Öztürk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pelin Öztürk Göçmen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Pelin Yıldız - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pınar Savaş Yavuzçehre - Pamukkale Üniversitesi İktisadi ve İdari
Bilimler Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rabia Köse Doğan - Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Rahmi Atalay - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rahmi Karakuş - Sakarya Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Refa Emrali - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Remzi Savaş - Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rıdvan Coşkun - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rifat Şahiner - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ruşen Yamaçlı - Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Semra Arslan Selçuk - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Serdar Öztürk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Serdar Pehlivan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Serkan Güneş - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Sevil Saygı - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Sibel Kedik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Suat Karaaslan - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Şenay Özgür Yıldız- Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Şeniz Aksoy - Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Solmaz Bunulday - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tansel Türkdöğän - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tevfik Fikret Uçar - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tuğrul Emre Feyzoğlu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Turhan Çetin - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Ufuk Tolga Savaş - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yusuf Çetin- Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Zeynep Uludağ - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ziya Kenan Bilici - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Prof. Zeliha Akçaoğlu - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Zeynep Rüchan Şahinoğlu Altınel - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Aslı İğit - İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Asuman Aypek Arslan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Aydın Zor - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Ayşe Fıçıoğlu - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Ayşegül Türk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Banu Bulduk Türkmen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Bekir Keskin - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Betül Bilge Özdamar - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Burcu Nehir Halaçoğlu - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Burçin Ünal - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Canan Zöngür - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ceren Güneröz - Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çağdaş Emrah Çağlıyan - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Çağrı Gümüş - KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Çiçek Akçıl Harmankaya - İstanbul Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Çiğdem Taş Alicenap - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Çimen Bayburtlu - Marmara Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Deniz Demirarslan - Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dicle Öney - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Ebru Dede - Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Elif Ergen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Elif İlhan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim
Enstitüsü (Türkiye)

Doç. Engin Aslan - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Fatma Senem Güngör - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Filiz Sönmez - Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Funda Susamoğlu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Göktuğ Günkaya - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Gül Güney Zincir - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Hacı Mustafa Akkaya - Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Hakan Gürsu - Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Hakan Aşkan - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Halime Türkkkan - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Hasan Başkırkan - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hatice Tozun - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hayriye Hale Kozlu - Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Hüseyin Kurtuluş Özgen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. İbrahim Gökhan Ceylan - Sinop Üniversitesi Gerze Meslek
Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Dr. İlgül Kaya - Yozgat Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. İnci Türkoğlu - Pamukkale Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri
Fakültesi (Türkiye)

Doç. İsmail Tetikçi - Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Kenan Saatçioğlu - Çanakkale Onsekiz Mayıs Üniversitesi Güzel
Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Lütfi Özden - Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Mehmet Emin Kahraman - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Mehmet Top - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Dr. Mehtap Özden - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi
(Türkiye)

Doç. Merve Ersan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Muharrem Çeken - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Murat Aslan - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Mustafa Genç - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Müge Burcu Şen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Naime Didem Öz - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Nalan Okan Akın - Giresun Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Naz Ayşe Güzide Zehra Börekçi - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Nihan Canbakal Ataoğlu - Karadeniz Teknik Üniversitesi Trabzon Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Nilay Özsavaş Uluçay - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Önder Yağmur - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Pelin Avcı - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Pınar Toktaş - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Rasim Soylu - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Sabahattin Çalışkan - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Seniha Ünay Selçuk - Düzce Üniversitesi Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Serpil Özker - Işık Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ş. Ebru Okuyucu - Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Şenay Çabuk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Şeyda Eraslan Taşpınar - Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Tansel Çeber - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Umut Şumnu - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Üftade Muşkara - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Yılmaz Büktel - Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Doç. Zafer Lehimler - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Zeliha Kayahan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Zerrin Funda Ürük - İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Zeynep Pehlivan Baskın - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman Eren - Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Abdül Halim Varol - Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan Yılmaz - Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ali Kayaalp - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Banu Erşanlı Taş - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Bengi Yurtsever İkinci - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Cemalettin Sevim - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Cengiz Şahin - Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay Şumnu - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ece Nüket Öndoğan - Ege Üniversitesi Moda ve Tasarım Yüksekokulu (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ege Kaya Köse - Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Evrim Tekeli - Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Filiz Şenler - TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Funda Özbucak - İstanbul Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Bayraktar - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hale Gönül - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hülya Gücükö - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Yarkın Biçer - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi İpek Durukan - Mersin Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Köksal Bilirdönmez - Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Merve Şıvgın Önsoy - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Görür - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Onur Yumurtacı - Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Pınar Cartier - Yeditepe Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Rumeysa Işık Yayla - Ondokuz Mayıs Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Rüstem Bozer - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Saliha Özelmas - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Yılmaz - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Sinan Çakmak - Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Sinan Sayın - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Tamer Kavuran - Fırat Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Uğur Özcan - Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım

Dr. Öğr. Üyesi Umut Burcu Tasa Yurtsever - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Üftade Muşkara - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Vacit Ertan Yılmaz - Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zafer Kuyrukçu - Konya Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zehra Atabey - Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Ertuğrul - Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Fakültesi (Türkiye)

Dr. Hatice Özdoğan Türkyılmaz - Ondokuz Mayıs Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

SID



SD SANAT VE TASARIM DERGİSİ

Adres

Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75

Fax: (312) 425 34 10

E-posta: sanattasarim2017@gmail.com

Web Sitesi: www.hacibayram.edu.tr/sanatvetasarimdergisi

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim>

e-ISSN 2149 - 6595

Her hakkı saklıdır. Makalelerin hukuki ve etik sorumluluğu yazarlarına aittir.

TÜBİTAK - ULAKBİM Sosyal Bilimler Veri Tabanı (SBVT) tarafından taranmaktadır.

Yayın İlkeleri

A) Yazım Kuralları

1. Yazım Dili: Dergide yayımlanacak yazının dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi Editörü yayımlanacak yazıların dil bütünlüğünü koruma adına, içeriğinde değişiklik yapmaksızın, her türlü müdahaleyi yapabilir.

2. Özet: Makalenin başında 100-150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce (Times 9 punto) "Özet" bulunmalıdır. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve Abstract'ın üstünde gösterilmelidir. Özetlerin altında, konunun özünü doğrudan bağlantılı Türkçe ve İngilizce anahtar sözcükler (en fazla 5 kelime) bulunmalıdır.

3. Biçim: Yazılar, en çok 6000 kelime olmak üzere, Microsoft Word programında Times yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır.

4. Yayınlanması için gönderilecek makalelerde, Sanat ve Tasarım Dergisi'nde daha önce yayınlanmış yazılardan en az ikisine gönderme/atf yapmış olmak gerekir.

B) Görsel Kullanımı

* Görsel kelimesi makale içerisinde kullanılan Fotoğraf, Tablo, Şekil ve Çizim benzeri materyallere gönderme yapmaktadır.

1. Metinde görsel (fotoğraf, tablo, şekil ve çizim) sayısı en fazla 20 olarak düzenlenmelidir. Görseller, metnin içinde kullanılmasının yanı sıra ayrı dosya halinde de gönderilmelidir. Ayrı gönderilen görseller, metnin içindeki sıra numarasına göre numaralandırılmalıdır.

2. Görseller, 120 piksel/cm veya 304 piksel /inch çözünürlükte, tiff formatında ve çok temiz olmalıdır.

3. Metinde, görsel kullanılması durumunda, görsel künyesi (bilgi) görselin altında verilmelidir.

Sanat eseri için künye bilgisi aşağıdaki gibi olmalıdır:

Sanatçı adı, Yapıt adı (italik), tarih, malzeme/teknik, boyut (örneğe bkz.)

Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuvalle Yağlıboya, 244 x 234 cm.

C) Kaynakça

1. **Metin içindeki** göndermeler parantez içinde (soyadı, tarih: sayfa no) şeklinde belirtilmelidir. Örnek: (Turani, 1982: 192). Üç satırdan az doğrudan alıntılar, satır arasında ve tırnak içinde; üç satırdan uzun doğrudan alıntılar ise satırın sağından solundan ikişer santimetre içinde, blok halinde, 9 puntuyla, tek satır aralığıyla tırnaksız verilmelidir.

2. Metin içinde kullanılmak istenen **internet kaynakları** dipnot şeklinde verilmelidir. Bunun dışında dipnot **yalnızca açıklamalar** için kullanılmalıdır.

3. Metin Sonu kaynakçasında görsel kaynaklar ayrı başlık altında verilmelidir.

Kaynakça:

Görsel Kaynaklar:

4. Makalede kullanılacak olan İnternet Kaynağı, **Toplam Kaynak Listesinin %10'unu** geçmemelidir.

5. Kaynaklar, metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.

6. Metin içinde yararlanılan ve belirtilen kaynakların hepsi, metin sonundaki Kaynakçada da yer almalıdır. Metin içinde belirtilmeyen hiçbir kaynak Kaynakçada gösterilemez. Kaynakçada yazar ve eser aşağıdaki gibi gösterilir:

Kitap

Timur, T. (2000). Toplumsal Değişme ve Üniversiteler. Ankara: İmge Kitabevi.

Çok Yazarlı Kitap

Gülesin, M., Güllü, A., Avcı, Ö. ve Akdoğan, G. (2013). CNC Torna ve Frezelerin Programlanması. Türkiye: Asil Yayınevi

Çeviri Kitap

Hollingsworth, R. S. İlköğretimde Öğretim Yöntemleri (çev. S. Gürkan, E. Gökçen ve M. N. Güler) Gazi Üniversitesi Yayınları. No:214.

Bir Kurumun Yazarı ve Yayımcısı Olduğu Kitap

Devlet Planlama Teşkilatı. (2005). Ekonomik ve Sosyal Göstergeler (1950-2004). Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı.

Bir Editör (veya editörler) Tarafından Hazırlanmış Kitap

Sayan, F. ve Yıldız, Ş. (Editörler). (2006). Yaşam Boyu Öğrenme. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü ve Pegem A Yayıncılık.

Bilimsel Dergi Makalesi

Bulut, H. (2001). "Kitle iletişim araçları ve suskunluk sarmalı", Gazi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 32 (1-2), 1382-1385.

Kahraman R. C., Borman, C., Hanımgil, M., Özler, H., Perçin, D., ve Sergen, L. (1993). "Kroner kalp rahatsızlığının belirlenmesinde rol oynayan faktörler", Sağlık Psikolojisi, 12(2), 76- 80.

Yazarı Belli Olmayan Makale

Anonim.(Kasım 1994). "Çocukların yaşamında oyunun rolü", Eğitim ve Bilim,18 (92), 35-47.

Yayımlanmış Tez

Kirazoğlu, F. (2010). Metal-Yalıtkan-Yarıiletken Yapıların Elektrik Özelliklerinin Frekans ve Sıcaklığa Bağlı İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yayımlanmamış Tez

Küçükkebe, M. (2008). Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Söyleşi / Röportaj / Doğrudan İletişim

Güllü, A. (2012, 19 Aralık). Ferruh Bozbeyli ile Demokrasi Üzerine Söyleşi. Ferruh Bozbeyli'nin Evi, Ankara.

Ansiklopedi veya Sözlük

Türk Dil Kurumu. (1969). Türkçe Sözlük (Genişletilmiş Baskı). Ankara: TDK

Editörler Tarafından Yayına Hazırlanmış Bir Kitapta Makale ya da Bölüm

Gülmez, M. (2006). "Kesintisiz İnsan Hakları Öğretimi ve Eğitimi". F. Sayılan ve A. Yıldız. (Editörler). Yaşam Boyu Öğrenme. İkinci Baskı. Ankara. Eğitim Bilimleri Enstitüsü ve Pegem A Yayıncılık, s. 84-105. 35

Sempozyum Bildiri Metinleri

• Bildiri/Yayımlanmış

Köklü, N. (1996). "Üniversite öğrencilerinin istatistik kaygı puanlarına etki eden faktörler", A. Yıldız (Ed.).Devlet İstatistik Enstitüsü Araştırma Sempozyumu(ss. 73-84), Ankara.

• Yayımlanmamış

Köklü, N. (Kasım 1996). "Üniversite öğrencilerinin istatistik kaygı puanlarına etki eden faktörler", Devlet İstatistik Enstitüsü Araştırma Sempozyumu, Ankara.

İnternet Kaynağı

• Yazarı Belli Olan Makale

İnternet: Beach, D. (December, 2003). A Problem of Validity in Education Research. Qualitative Inquiry, Vol.9. Web: <http://qix.sagepub.com/cgi/reprint/9/6/859> adresinden 8 Ocak 2007'de alınmıştır.

• Yazarı Belli Olmayan

İnternet: From character to personality. (1999, Dec). APA Monitor, 30 (11). Web: <http://www.apa.org/monitor/dec99/ss9.html> 22 Ağustos 2000'de alınmıştır.

SID

Sunuş

Değerli Okurlarımız,

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisinin 2024 Haziran/33. sayısı, yeni tasarımıyla sizlerle buluşuyor. Dergimizin her sayısı için alanında uzman akademisyen, sanatçı ve araştırmacılarımızın dergimize gösterdikleri yoğun ilgiden dolayı memnuniyetimizi belirtmek istiyoruz. Bu ilgiye bağlı olarak artan bekleme sürelerinde gösterdikleri sabır ve anlayış için de tüm yazarlarımıza tekrar teşekkür ediyoruz.

Dergimizin bu sayısında, sanat tarihinden moda tasarımına, heykel sanatından sanat eserlerinin restorasyon ve konservasyon çalışmalarına, grafik tasarımdan mimariye, müzecilikten resim sanatına uzanan geniş bir sanat yelpazesıyla okurlarımızı buluşturuyoruz. Her biri çok değerli, alana katkı sağlayacağını umduğumuz on beş makalemizi siz değerli okurlarımıza, akademi ve sanat dünyamıza ulaştırmış olmanın mutluluğunu yaşıyoruz.

Sanat ve Tasarım Dergisi aracılığıyla, ülkemiz ve dünya literatürüne katkıları için yazarlarımıza, kısıtlı vakitlerini dergimiz için ayıran değerli hakemlerimize, her zaman olduğu gibi bu sayımızın hazırlanmasında emeği geçen fakültemiz akademik personeline ve Sanat ve Tasarım Dergisinde görev alan çalışma arkadaşlarıma özverili katkıları için sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum, keyifli okumalar diliyorum.

Dr. Nesli Tuğban YABAN
Editör



I Günümüz Sergileme Pratikleri Üzerine Bir Değerlendirme
An Evaluation On Today's Exhibition Practices
Zeliha KAYAHAN

17 Kuzey Karia'dan Uyuyan Eros Yontuları
Sleeping Eros Sculptures from Northern Caria
Umut KAPUCI

33 Orta Asya Göçebe Hayatı ve Sanata Yansımaları
Central Asian Nominal Life and Its Reflections on Art
Seda DİLAY

57 Grafik Tasarım Eğitiminde, Tipografi Alanında Yayınlanan Akademik Çalışmaların İncelenmesi: Bibliyometrik Bir Analiz
Review of Academic Studies Published in The Field of Typography in Graphic Design Education: A Bibliometric Analysis
Necati VARDAR, Çağrı GÜMÜŞ, Bülent BİNGÖL

73 Yerel Sanat Anlayışın Temsilcisi Turgut Zaim'in Eserlerinde Folklorik Öğeler Üzerine Çözümlenmeler
Analyzes on Folcloric Elements in The Works of Turgut Zaim, The Representative of The Local Art Approach
Muteber BURUNSUZ

93 Sürdürülebilir Moda Tasarımı Stratejisi Olarak "Döngüsel Moda Tasarımı" H&M İş Modeli Örneği
"Circular Fashion Design" as a Sustainable Fashion Design Strategy: Case of H&M Business Model
Esra ENES

119 Afrodisias Odeon (Opus Sectile) Taban Mozaiklerinin Onarım/ Koruma Ve Geometrik Algoritma Çalışması Türkiye
Restoration/Conservation and Geometrical Algorithm Study of Aphrodisias Odeon (Opus Sectile) Floor Mosaics Turkey
Ali Çetin İDİL

135 20. Yüzyıl'da Kadın Ceket Formu ve Tarzlarının Kronolojik Analizi
Chronological Analysis of Women's Jacket Form and Styles in The 20th Century
Cansu ÖZGÖREN SOLAK, Fatma KOÇ

161 Balatlar Örnekleriyle Avrupa'da Osmanlı Pazarı İçin Üretilen Porselenler
Porcelains Manufactured for The Ottoman Market in Europe with Examples of Balatlar
Deniz DEMİR

177 İsis'ten Günümüze Kutsalın Perdesi
The Image of The Veil From Goddess Isis to The Present
Gökçe Yüksel, Sevgi Yolgörmez

191 Sualtı Arkeolojik Kültür Varlıklarının In Situ Koruma Yöntemlerinin Değerlendirilmesi
Evaluation of In Situ Preservation Techniques of Underwater Archaeological Cultural Heritage
Hiranur GÜLTEKİN, Namık KILIÇ

215 Kars Coğrafyasına Yansıyan Rus Mirası: Yapı Tasarımında Uyumlu İttifak

Russian Heritage Reflected in The Geography of Kars: Harmonious Alliance in Building Design

Sezer Volkan ÖZTÜRK

233 Dijital Dönüşüm Çağında Değişen Paradigma ve Grafik Tasarım Süreci

Changing Paradigm and Graphic Design Process in The Age of Digital Transformation

Zahide İdil KANMAZ, Serdar PEHLİVAN

253 Mağaza Atmosferinin Mobilya Perakendesi Özelinde Müşteri Alışveriş Davranışı Üzerindeki Etkileri

Effects of Store Atmosphere on Customer Shopping Behaviors in Furniture Store Design

Zeynep TUNA ULTAV, Çisem OĞUZHAN

277 Geç Dönem Rus Ahşap Panelli İkonalarda Yapım Tekniği

Construction Technique on Late Russian Wooden Panel Icons

Hande KILIÇ

SID

GÜNÜMÜZ SERGİLEME PRATİKLERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

AN EVALUATION ON TODAY'S EXHIBITION PRACTICES

Doç. Dr. Zeliha Kayahan

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Temel Sanat Bilimi Bölümü
z.kayahan@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-9644-9715

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 9 Kasım 2023 • YAYIMA KABUL TARİHİ: 26 Nisan 2024

Öz

İlk defa bir sanat eserin sergilenmesi/halka arzı üzerinden yüzyıllar geçti. Bu geçen süre içerisinde sanatın anlamına dair değişimler, onun biçim ve teknik bakımından da değişiminin bir sonucudur. Geçmişten günümüze sergileme pratikleri sanatın geçirdiği değişimler ve dönüşümler doğrultusunda farklılaşmış ve giderek dikkat çekici olmasının yanı sıra yenilikçi çözümlere de olanak tanımıştır. Bu araştırma, geçmiş yıllardan günümüze uzanan iki boyutlu sanat eserlerinin sergileme pratikleri üzerine yapılan değerlendirmeler ile sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda, sanat tarihinin sergileme mantığı açısından en klasik uygulamaya sahip olduğu düşünülen iki boyutlu eserlerin günümüz sanat anlayışı içerisinde bilindik sergileme kalıplarının dışına çıkma süreci incelenmiştir. Araştırmanın sonucunda, geçmişteki sergilemelerin çoğunlukla sanat eserini göstermeye yönelik bir amaç taşıyan günümüz sergileme dilinin sanat eserine anlamsal katkı sağlayabilmesinin yanı sıra izleyicinin eserle daha bütünleşik bir ilişki içerisinde sokmayı amaçlayan bir anlayışı benimsediğini görmekteyiz. Bu doğrultuda küratöryal uygulamalar kapsamında sergilemelerin çağın koşulları doğrultusunda geliştiğini ve eserin etkili algılanması yönünde sergileme biçimlerinin önemli bir konumda olduğunu söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Çağdaş Sanat, Sergileme.

Abstract

Centuries have passed since the first time a work of art was exhibited/publicly presented. The changes in the meaning of art over this period are a result of its changes in terms of form and technique. From past to present, exhibition practices have differentiated in line with the changes and transformations that art has undergone and have become increasingly eye-catching as well as allowing innovative solutions. This research is limited to evaluations on the exhibition practices of two-dimensional works of art from past years to the present. In this context, the process of two-dimensional works, which are thought to have the most classical application in terms of exhibition logic in art history, going beyond the familiar exhibition patterns within today's understanding of art, has been examined. As a result of the research, we see that while exhibitions in the past mostly aimed to show the work of art, today's exhibition language has adopted an understanding that aims to put the viewer into a more integrated relationship with the work, as well as making a semantic contribution to the work of art. In this regard, it is possible to say that exhibitions within the scope of curatorial practices have developed in line with the conditions of the age and that exhibition styles have an important position in terms of effective perception of the work.

Key Words: Art, Contemporary Art, Exhibition.

Giriş

Sergiler bir toplumun kültürel zenginliğine; farklı bakış açıları sunarak, farklı tarihsel dönemlere, sosyal olaylara ve kültürel arka planlara pencere açarak katkıda bulunur. Ayrıca sergiler, sanatçılar açısından yaratıcı ifadelerini ortaya koymaları, izleyicilerle etkileşim kurmaları ve kültürel-sosyal söyleme katkıda bulunmaları için önemli eylemler bütünüdür. Hiçbir sanatçı, yalnızca kendisi için bir yapıt meydana getirmez; tersine o, yapıtının başkalarına görülmesi, okunması, dinlenmesi, şu veya bu biçimde alımlanmasını bekler. Bunun için de sanatçının yapıtının başkalarına iletilmesi gerekir (Soykan, 2009: 13). Sanatçılar sergiler aracılığıyla çalışmalarını sanat meraklıları, koleksiyonerler, eleştirmenler ve küratörler dahil olmak üzere geniş bir kitleye sunma fırsatı bulurlar.

Plastik alanlarda sergi, sanat eserlerinin galeri, müze, sanat fuarı veya halka açık bir mekân gibi fiziksel bir alanda sergilenmesi anlamına gelir. Sözlükte “Alıcının görmesi, seçmesi için dizilmiş şeylerin tümü ve bu nesnelerin serildiği yer; halkın gezip görmesi, tanınması için uygun biçimde yerleştirilmiş ürünlerin, sanat eserlerinin tümü” olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2005: 1734). Bu sergiler, bir veya birden fazla sanatçının sanatsal yaratımlarını sergilemek ve çalışmalarını halka, sanatseverlere, koleksiyonerlere ve eleştirmenlere sunmaları için bir platform sunmak üzere düzenlenmektedir. Sergiler, sanatçıları, sanat meraklılarını, küratörleri ve koleksiyonerleri bir araya getirerek sanat dünyasında topluluk duygusu geliştirir. Sanatın toplumun güçlü bir yansıması olmasını sağlayarak, çağdaş meselelerin ve duyguların anlık bir görüntüsünü sağlayabilmektedirler. Her dönemin eserleri ve onların sergileme biçimleri içinde bulunan döneme ait öznel özellikleri de içinde barındırır.

Bu çalışmasının amacı; çağdaş sergi pratiklerinin çok yönlü boyutlarını keşfetmek, etkilerini ve sanat dünyasına getirdiklerinin yanı sıra yeni paradigmaları da incelemeyi hedeflemektedir. Küratörlerin ve sanatçıların, izleyiciler için sürükleyici ve düşündürücü deneyimler yaratmak için sergi formatlarının sınırlarını nasıl zorladığını ve yenilikçi teknolojileri nasıl benimsediğini incelemeyi de amaçlamaktadır.

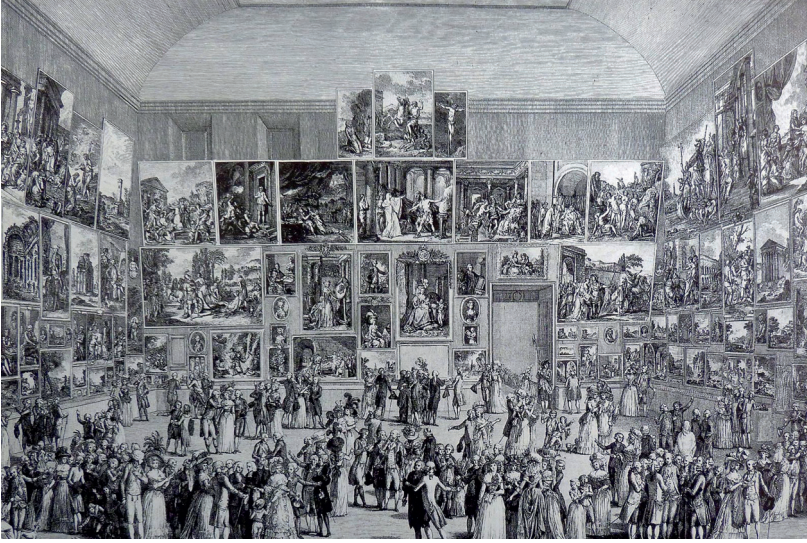
Sergilemenin Tarihi

Resimler, sanatsal üretimler olmanın yanı sıra yüzyıllar boyunca birer görsel kitle iletişim aracı olarak da insanlara hizmet etmişlerdir (Yaban, 2021: 118). Bir nesnenin sergileme fikrinin ortaya çıkması bir şey, bir eserin nasıl sergilenmesi gerektiği ise başka bir şeydir. Günümüzde sergilemenin nasıl yapılması gerektiğini sergi tasarımı kavramıyla açıklanmaktadır. Küçükerman (2002: 9)

sergileme tasarımı kavramının ilk olarak 1700'lü yıllarda Sanayi Devrimi döneminde ortaya çıktığını belirtirken Çetin (2015) çalışmasında sergileme tasarımının gelişimini, sergileme kavramının gelişimi ile paralel olarak ilerlediğini dile getirir. Bu bağlamda aynı çalışmada sergilemenin tarihini M.Ö. 3. yüzyıla kadar dayandırılabilirliğini ve hatta ilk sergileme mantığının pazar yerlerinde satılan ürünler olduğundan bahsedilmektedir.

Bir sanat eserinin halka arzı konusu ise çok daha uzun yıllar sonra gerçekleşmiştir. Rönesans sonrasında yaşanan gelişmeler koleksiyonculuğu artırmış olmasının yanı sıra galerilerin hatta müzelerin oluşmasının da zeminini hazırlamıştır. Sonrasında gelişen ticaret ile birlikte bilinçli koleksiyon sahibi tüccarların eserlerini sergileme isteği ile günümüz sergileme mantığının temelleri atılmış olur. 1581'de Floransa'da ressam Giorgio Vasari'nin Medici ailesinin özel koleksiyonunu sergilemesi için Uffizi Sarayı'nın ikinci katında düzenlediği mekân günümüzdeki anlamıyla bilinen ilk sergileme mekânıdır (Artun, 2009: 20). Sanat eserlerinin sergilenmesi fikri doğal olarak bir mekân ihtiyacını doğurmuştur. Bilinen ilk müze; Fransa Krallığı'nın sarayında toplanmış olan tarihi sanat eserleri koleksiyonunun halka gösterilmesi düşüncesi ile 1750 yılında Lüksemburg Müzesi adıyla kurulmuştur. Sonrasında Londra'da 1759'da British Museum, 1760'da Kassel Sanat Galerisi, 1764'de Hermitage Museum ve 1798'de Napoleon'un Sanat Merkez Müzesi halka açılmıştır. Bilinen ilk galeri ise bir kırtasiye dükkânının evrimleşmesi ile gerçekleşir. İlk modern sanat tüccarı olarak bilinen Paul Durand-Ruel, Paris'te ailesinden kalan ve resimlerin fırçalarla/boyalarla mübadele edilebildiği kırtasiye dükkânını zamanla, bir dükkân olmaktan çıkartarak 'tablo' satmak yerine, 'eser' sergileyen çağdaş bir mekân haline getirir. Mekân, sanatçıların eserleriyle birlikte, onların kendilerine özgü mizacının, dehasının, özgünlüğünün, yeniliğinin, aykırılığının da öne çıkarıldığı bir aura kazanır. Durand Ruel, Paris'in arkasından Londra (1870) ve New York galerilerini (1888) kurar (Artun, 2009; Tarıca, 2007; Wikipedia, 2021).

Sergi mekânlarına dair bu gelişmeler yaşanırken paralel bir anlayışla sergi tasarımına dair de dönüşümler yaşanmaya başlanır. En eski sergileme mantığının eserlerin mekân duvarına kalabalık bir şekilde yerleştiriliyor olduğudur. Jenks'e (1981:133) göre 1870'ler de bile Yunan-Roman galerileri düzenli bir sergi görünümü yerine, aşırı kalabalık ve iyi sınıflandırılmamış bir depo izlenimi yaratmaktadır. Müzelerin ve galerilerin artmasıyla birlikte sergilemede bazı noktalara dikkat edilmeye başlanmıştır. Eserlerin kronolojisi, konusu ya da teknik gibi ayrımlar sergileme mantığında değişimlere sebep olmuştur.



Görsel I. Pietro Antonio Martini, *Salon, 1787, Gravür, 36.2 x 52.7 cm.*

Bildiğimiz anlamdaki sanat sergilerinin en bilindik sergilenme şekli görsel I de yer alan gravürde resmedildiği gibi kalabalık bir görünümüdür. Eserde Louvre Müzesine ait ikonik Carre Salonu'nun 1787 tarihli görünümüdür. Aradan o kadar yıl geçmesine rağmen günümüz bazı müzelerde ve galerilerde bu şekilde sergileme biçimlerini gözlemlemek mümkündür. Bu durumun nedenini akademisyen/sanatçı Pekmezci şöyle açıklamaktadır;

Batı müzecilik anlayışında eser sergileme ve sunumunda iki eğilimin çokça uygulandığı görülür. Birincisi "bir obje, bir tablo müzenin deposunda duracağına, sunumda, göz önünde, duvarda dursun" gibi bir yaklaşımın geçerli olduğu müzeler. Bu nedenle mümkün olabildiğince çok sayıda eser-objenin sergilenmesi için çabalar harcanır. Çünkü depodaki obje, bir müze ziyaretçisi açısından "yok" hükmündedir. Görülmeyen, görsel, algısal bir ilişkiye girilemeyen şey "yok" sayılır (Pekmezci, 2017).

Karakeçili'ye (2020) göre 20. yüzyılın başlarında Avrupa galeri ve müzelerinde kronolojik olarak sergileme işlevinden uzaklaşarak estetik yönlerin ön plana alındığı bir sergileme dinamiği ortaya çıkmıştır. Minimal sanatın yalınlığı ve grafik tasarım alanındaki çalışmaların artması renk, hareket, ritim gibi öğelerin öne çıkması eser biçimlerindeki değişimin sergileme diline de yansımalarını bizlere göstermektedir. Günümüzde sergilemeye dair farklı açılardan kategorileştirme yapılmaktadır.

Uzun yıllar süren Dünya Savaşları'nın ardından, teknoloji ve bilimin hızlı gelişimi ile tüketim toplumunun ortaya çıkışından söz etmek mümkündür. Sanatta önemli olan, fikrini en basit ve yalın biçimde ortaya koyabilme endişesidir. Sanatçı için bu endişe, sanat eserinin, sanat olup olamama endişesinden daha büyüktür. Teknik sınırların tamamıyla aşılması, malzeme seçeneğinin sınırsız seçeneklere ulaşması ve Modern Dönem kıstaslarının kaldırılması, biçimsel sunumun sınırlarını da ortadan kaldırmıştır. 1960 sonrası sanatında sınır yoktur ve her şey mümkündür (Öztürk, 2011:14-21). 20. yüzyıl sanat anlayışının biçime önem veren anlayışı kaçınılmaz olarak eserlerin sergilenme şekillerini de etkilemiştir. 1960 sonrasında gelişen süreçte yapıtın sergilenmesinde; çerçevenin artık tercih edilmemesi, resim yüzeyinin sergi mekânının duvarlarıyla bir bütün oluşturması ve böylece galeri mekânının kendisinin resmi çerçeveleme işlevini yerine getirmesi önemli birer değişim olarak kabul edilir (Çolak, 2011: 44). Boyutları farklı, anlam ve içerik yönünden ilgisiz eserlerin aynı mekânda sergilenebilir olma durumu "Beyaz Küp" adı altında sergileme mekânlarını yaratsa da her bir eser kendi dinamiği içerisinde yeni sergileme biçimlerini ortaya koymuştur. "Beyaz Küp" olarak adlandırılan yeni galeri estetiği ile kare veya dikdörtgen biçiminde beyaz duvarlardan oluşan ve genellikle aydınlatma kaynağı tavanda bulunan mekânlar sergilemeler için kanvas haline gelmiştir. Bu durum sanatçının eser üretme sürecinde eserin sergilenme biçimini de sanatsal üretiminin sürecine dahil etmesi noktasına gelmesini sağlar. Böylece bütüncül bir yaklaşımla eser üretimi ve sergileme tasarımı sanatçının elinden çıkmaktadır ve bu durum izleyicinin eseri alımlamasındaki etkisine direk katkı sağlamaktadır. Avar (2019) sergileme tasarımındaki bu farklılaşmaları, 20. yüzyılın değişen toplumsal yapısının da etkisiyle ortaya çıkan rasyonellik, sadelik ve fonksiyonellik gibi kavramların öne çıkmasıyla başladığı görüşündedir.



Görsel 2. Halka açılmadan bir gün önce Picasso sergisinin özel gösterimi sırasında ziyaretçiler, Fotoğraf: Central Press/Getty Images, 1960, Tate Galerisi.

1960 yılında Tate Galerisi'nde açılan Picasso sergi tasarımındaki yalınlık etkisi dikkati eserin kendisine odaklamaktadır (Görsel 2). Çerçevesiz ya da ince bir çerçevenin yer aldığı bu sergiler sanat eserini bir nesne olmaktan çıkmasına da katkı sağlamaktadır. Kavramsal sanatın ortaya çıkmasının da aynı zamanlara denk gelmesi ile birlikte sanatçılar eserleriyle izleyicide yalnızca estetik bir etki değil aynı zamanda derinlikli bir anlam etkisi bırakmayı da hedeflemektedirler. Bu durum o dönem için sergilemeye dair değişimleri de beraberinde getirir. Estetik, yirminci yüzyılın başlarında modern sanatın artan soyutlamasına yanıt olarak tanıtılır. Renk ve ışığa önem veren De Stijl ve Bauhaus gibi grupların sanatçıları, dikkat dağınıklığını en aza indirmek amacıyla eserlerini beyaz duvarların önünde sergilemeyi tercih etmişlerdir. O dönemde, beyaz duvarların aynı zamanda bir fotoğrafın kenarları gibi bir çerçeve işlevi gördüğü de düşünülmüyordu (Tate Museum, 2023).

İdeal galeri mekânı, sanat yapıtının “sanat” olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır. Galeri mekânı bu yönüyle, belli değerler üzerine inşa edilen, birtakım kapalı sistem mekanizmalara benzer. Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarım buluştuğunda, benzersiz bir estetik mekân ortaya çıkar (O'Doherty, 2013: 30).

Modern müzelerde sergi mekânları, Eilean Hooper Greenhill'e göre “pozitivist”, “objektif”, “rasyonel”, “değer belirten”, “uzak” ve “gerçek dünyadan ayrı” olma halinin yanı sıra galerilerin temiz ve düzenli olma hali ile de disiplinli çalışmaları, şüpheye yer bırakmayan kapalı eğitsel kodları aracılığı bakımından izleyicilerin kendilerini içeriden disipline ederek temiz ve düzenli olmaya da teşvik etmektedir. Ancak iletilen materyalin çerçevesi soğuk, açık ve analiktir; objelere kısıtlı metinler eşlik eder, diğer medya türlerinden yararlanılmaz ve teşhir soğuk ve akılcı şekilde sunulur. Bu sunum şeklinde renk, doku ve ses sergilemeye dahil edilmez (Greenhill ve Özkal'dan Aktaran Avar, 2019: 14).

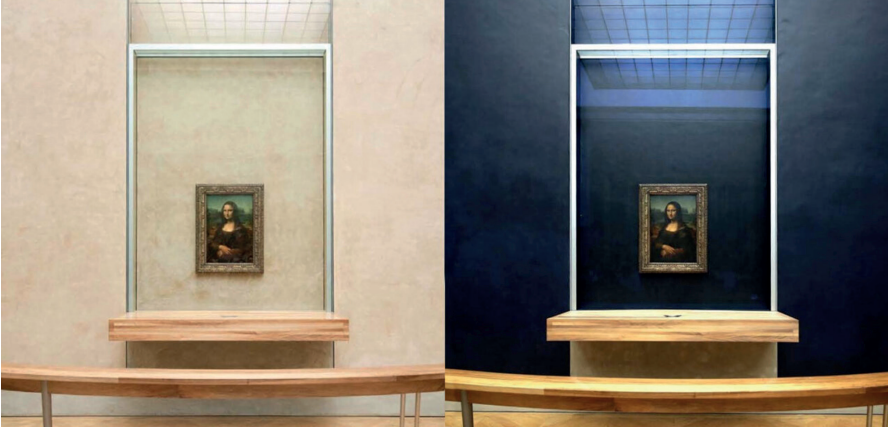


Görsel 3. Bermondsey Beyaz Küp, Fotoğraf: Paul Riddle, London.

Sergileme tasarımı 1960'lerden sonra tıpkı sanat akımlarının daha hızlı bir süreçte girerek sanat hareketlerine dönüşmesine benzer bir anlayışla çeşitlenmiştir. Bu durum sergi mekânlarındaki artış ve sergileme amaç farklılıklarından da kaynaklanmaktadır.

Sergiler, sürekli ya da geçici kullanımına, işlev ve içeriklerine göre sınıflandırılabilir (Karakeçili, 2020). Avar (2019) çalışmasında Louvre ve British Museum gibi tarihi mekânlar için üç adet önemli sergileme fikrinden söz etmektedir. Bunlar, Dolap Sergilemeleri (Cabinets), Yenilikçi Galeriler (Progressive Galleries) ve Dönem Odaları (Period Rooms)'dır. Dolap Sergilemeleri'nin amacı izleyiciyi sanat eserlerinden fiziksel olarak uzak tutmak ve güvenlik mesafesi kurmaktır. Yenilikçi Galeriler ise çapraz yerleşen sıralı odalar ile çok daha net ve temiz bir sergileme alanı olarak faaliyet göstermiştir. Dönem Odaları ise, aynı tarihi dönemde üretilmiş farklı eser sahiplerini ve türlerini (resim, heykel, mimari projeler, mobilyalar) bir araya getiren sergileme biçimleri olmuşlardır. Belcher (1991), sergileme yöntemlerini ziyaretçilerin bakış açısı dikkate alınarak belirlemiş ve altı madde altında toplamıştır. Bunlar; Hissi Sergileme, Öğretici/Eğitici Sergileme, Eğlendirici Sergileme, Koleksiyon Odaklı Sergileme, Bilgi ve Eğitim Odaklı Sergileme ve Etkileşimli Sergileme. Öztürk (2011) ise İç Mekânda Yeni Sergileme Tasarımları başlığı altında Vitrinleme ve Tek Mekânda Tek Eser başlığı altında incelemiştir. Dean tarafından ise; sergileme yöntemlerinin nesneye dayalı sergilemeler ile temaya dayalı sergilemeler şeklinde ikiye ayrıldığı da ifade edilmektedir (Dean'den Aktaran Özkan, 2019: 32). Sergileme tasarımlarına dair yapılan bu ayrımların tümü sanat eserinin bağlam içerisinde daha anlaşılır olması ile ilişkilidir.

Leonardo Da Vinci'ye ait 1503 tarihli Mona Lisa tablosu Paris'teki Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir. Sanat tarihinin ikonik eserleri arasında yer alan Mona Lisa eseri, birçok kez çalınma ve saldırıya maruz kalmıştır. Öztürk'ün (2011) *Tek Mekânda Tek Eser* başlığı altında değerlendirilebilecek tablo koruma amaçlı cam bir fanus arkasında sergilenmektedir.



Görsel 4. *Leonarda Da Vinci, Mona Lisa, 1503, 77×53 cm., Louvre Müzesi, Paris.*

Müzeler için vitrinler/sergi düzenlemeleri mühendisliği ve üretiminde önde gelen bir İtalyan şirketi olan Goppion, bu tabloyu mümkün olan en iyi şekilde korumak amacıyla mühendisler ve küratörler ile birlikte çalışmıştır. Leonardo'nun ünlü tablosunu korumak için özel olarak üretilen vitrin kurşungeçirmez özellikler taşımaktadır (Goppion.com, 2019). Mona Lisa eserine dair böyle bir sergileme şeklinin seçilmiş olmasının ilk sebebi koruma amaçlı olsa da bu sergileme tasarımında izleyici ile sanat eseri arasındaki ilişki de göz ardı edilmiş değildir. Avar'a (2019: 45) göre; Mona Lisa tablosuna "aura"yı veren, ziyaretçinin ona fiziksel olarak yakın olsa bile zamansal olarak uzak olmasıdır. Tablo her ne kadar ziyaretçiye yakın olsa da farklı bir uzay-zamanda var olmuştur. Orijinal olmayan bir Mona Lisa'nın önünde duran bir ziyaretçi, tablo birebir aynı güzellikte olsa da asla aynı "aura"yı hissedemeyecektir. Dolayısıyla objenin orijinalliği aurayı etkilemektedir. Orijinal Mona Lisa'yı görebilmek için insanlar saatlerce kuyrukta beklemeyi göze almaktadır. Bu bağlamda tek mekânda tek eser sergilemeleri eserlerin auratik alanları için önemli bir tasarım gibi görünmektedir. İzleyicinin görüntü alanına başka bir eser girmemesinin bir sonucu olarak izleyicinin esere dair ilgisinin daha uzun süre korunması da mümkündür. Bu ilgi korunması bağlamında değerlendirildiğinde, birçok müze kapısında insan yığınlarının büyük bir istekle görmeyi bekledikleri eserlerin çoğunun tek mekânda tek eser olarak sergileniyor olması bir tesadüf değildir.

Çok yönlü bir alan olan sanat, bireyi bilişsel, fiziksel ve ruhsal anlamda etkileyebilme özelliğine sahiptir. Günümüz sanatı kavramsal süreçte herhangi bir konu, malzeme, teknik, mekân vb. unsurları sınırlandırmayarak her alandan üretimine olanak sağlamaktadır (Kayahan ve Çevik, 2020: 536). Sergileme tasarımına dair yenilikler teknoloji ve teknolojiye dayalı malzeme çeşitliliği ile her geçen gün alanını genişletmektedir. Sanal gerçeklikler, tabletler, etkileşimli çalışma alanları ve yapay zekâ gibi güncel yenilikler sanat alanı içerisinde sıklıkla kullanılmaktadır. Sergilenen obje bir sahne içinde sunulduğunda hem anlam kazanır hem de ulaşılabilir/okunabilir olur. Bu durum izleyici tarafından da deneyimlenir. Objeye verilen aura, ziyaretçinin deneyimini ve hayal gücünü de açığa çıkarır (Avar, 2019: 44). Paris'te eski bir dökümhaneden dönüştürülmüş bir mekân olan Lumieres Atölyesi (Atelier des Lumieres), iki boyutlu eserlerin sergilenmesinde günümüz teknolojisini etkileyici ölçüde kullanmaktadır. Sergileme mekânı olarak tüm duvarların ve zeminin kullanılması söz konusudur. Projeksiyon yardımıyla oluşturulan bu görüntüler, izleyicinin sanat eseri içerisinde fiziksel olarak da bulunuyor olma yanılmasını kullanan dijital bir sergi önerisidir.



Görsel 5. Van Gogh'un Yıldızlı Gece Eseri, Lumieres Atölyesi, 2019, Paris.

22 Şubat 2019-31 Aralık 2019 tarihleri arasında gerçekleşen Van Gogh sergisinde sanatçının hayatına ve eserlerine odaklanılmıştır. Mektupları, otoportreleri, manzaraları ve natüremort resimleri duvarlara, sütunlara ve zeminlere yansıtılarak mevcut alanın her santimi animasyonlar aracılığı ile kaplanmıştır. Klasikten Blues'a, Hip-Hop'tan Pop'a kadar pek çok müzik türünün eşlik ettiği sergi sürükleyici bir deneyim yaşatmak adına özenle tasarlanmıştır (Lem-

min-Woolfrey, 2019). Mekanın bu değişen boyutu sanatçının üretimlerinde izleyiciyi fiilen veya pasif olarak kurgusal düzenlemelerin içine dahil etmiştir. Bu dahil olma ve katılım süreci izleyicinin bir anlamda mekanla daha çok bağ kurabildiği anlamına da gelebilmektedir. Sanatçı-mekan-izleyici arasındaki bu karşılıklı ve dinamik ilişki zihinsel, duygusal ve fiziksel sınırları/sınırlılıkları ortadan kaldırmaktadır (Çevik, 2018: 49). İlişkisel sanat ile birlikte izleyiciler sanat eserlerinin sürecine dahil edilmiştir. İzleyiciyi şaşırtma ve duygusal tecrübeler yaratma amaçlarıyla oluşturulan bu yeni sergiler ile izleyici yapılan çalışmalara dahil edilmekte ve onların tepkileri/tutumları sergi ile birlikte yapılan çalışmaların son aşaması olarak değerlendirilmektedir (Öztürk, 2011: 78).

Sergileme tasarımının hedefi izleyicinin tepkisi üzerinedir. Eserin kendi özelliklerinin dışında sergileme ile esere yapılan etki izleyicinin tepkisinde karşılık bulur. Bu açıdan değerlendirildiğinde, günümüz sanatçıları eserlerini üretirken onun sergilenme şeklini de üretim sürecine dahil ederler. Çünkü sergileme şekli eserin aurasına da etki eder. Bu etkinin sanatçının amacını destekler nitelikte olması durumu oldukça önemlidir. Geleneksel anlamda oluşturulan sergileme mantığı, teknolojiye gelen son nokta sayesinde “bilgiyi” farklı bir boyutta, sanat yapıtının farkını ortaya koyma çabalarıyla gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu bağlamda alışlagelmiş sergileme kavramına ait estetik tüm değerler yeniden yorumlanır hale gelmiştir. Dahası, modern dönemde, kendisinin farkına varan ve bu sayede yeni bir bakış açısı kazanan sanatçılar, günden güne, standartların dışına çıkan çağdaş sunumların da etkisiyle, sergilemelerde basmakalıp anlayışları reddedip kendi duruşlarını da ortaya koymaya başlamıştır (Çolak, 2011: 38-40).

Lisans eğitimini Biyoloji üzerine yapan Catherine Eaton Skinner, daha sonrasında resim eğitimleri alarak sanat dünyasına atılmıştır. 50 yılı aşkın mesleki kariyeri biyolojik illüstratör olarak başlamış olmasının yanı sıra 20 yıl boyunca deniz omurgasızları ve Pasifik Kıyısı alglerinin ekolojik entegrasyonu konusunda da uzmanlaşmıştır. Disiplinler arası bir sanatçı olarak resim, çini sanatı, fotoğraf, baskı resim, kitap yapımı, dökme cam ve bronz kullanarak eserler üreten sanatçı iki boyutlu eserlerinin sergilemesinde de farklı tasarımlara yönelmektedir (Wikipedia, 2023).

2022 tarihli Aydınlatmalar/Kuzgunlar isimli sergisinde sanatçı kuzgunlara ve kargalara odaklanmaktadır. Sergide yer alan Kuş Ekranı (Görsel 6) serisinde; Encaustiflex kâğıdı, mürekkep, balmumu, yağ çubuğu, kırmızı iplik ve bambu kullanılmıştır. Toplamda 11 panelin yer aldığı (üç bambu direğe asılı, 4 panel önde, 3 ortada, 4 panel arkada) eser sanatçının ortaya koymaya çalıştığı kuş sürüsü algısına hizmet eder bir sergileme tasarımı ile sunulmaktadır.



Görsel 6. Catherine Eaton Skinner, Kuş Ekranı V, 2021.

Yerleştirme sanatı, belirli bir mekân için/mekâna özgü sanat eserlerinin yaratılmasını içeren çağdaş bir sanat formudur. Bu sanat eserleri tipik olarak nesnelere, heykeller, görsel-işitsel bileşenler ve diğer materyaller gibi çeşitli unsurlardan oluşur. Eserle bütünleşen mekanlar sanatçının kurguladığı daha iyi ve daha ideal olanın tanımı niteliğindedir (Bingöl ve Çevik, 2020: 325). Bu durum, izleyicinin duysal algısını ve bilişsel deneyimini meşgul etmenin yanı sıra bunlara meydan okumak için kasıtlı ve çoğu zaman alışılmadık bir şekilde düzenlenmektedir. Bağlam kurma adına engin bir alan yaratan yerleştirme, sergileme tasarımı bağlamında izleyiciye çok farklı deneyimler sunmaktadır. Bunlardan en yaygını sıklıkla rastlanılan parçadan bütüne ulaşılan bir düzenleme ile duvar yerleştirmeleridir. Genç sanatçılardan Ramazan Can'ın Evvel Zaman İş (Görsel 7) isimli duvar yerleştirme bu tasarımın en belirgin örneklerinden birisini sunar.



Görsel 7. Ramazan Can, *Evel Zaman İşi*, 2018, Anna Laudel Galerisi, İstanbul.

Eserlerinde doğup büyüdüğü bölgeden, göçebe yaşamlardan, Şamanizm ve mitolojik imgelerden beslenen sanatçı resim ve heykellerden oluşan bir seriyi izleyiciye sunar. Sergi; ölüm ve yaşam, beden ve ruh, ritüeller ve totemler, Şamanlar ve Demonizm gibi konulara odaklanır (annalaudel.gallery, 2018). Yörük bir ailenin mensubu olmasından kaynaklı olarak göçebe Yörük kültürü ve Şamanizm gibi konulardan beslenen Can, Sanatsal üretimindeki derdini şu şekilde dile getirmiştir. Bugünün meselelerini eleştirmek iyileşmeye giden yolda ilk adım olarak düşünülebilir. Ancak eleştirdiğiniz şeyin yanında iyileşme için bir öneriniz yoksa bence eleştirinin hiçbir önemi yok (Can, 2023: 255).

Görsel 7 de tek bir duvarı kaplayan bir resim yerleşmesi görülmektedir. Bu serginin konsepti içerisinde bağlam kurulan boynuzların eşlik ettiği duvarda eserler, geleneksel çerçeveli portrelerden oluşmaktadır. Bu çoklu gösterimde amaç bütünsel bir etki yaratmaktır. Yerleştirme içerisinde her bir eser ayrı ayrı anlamlı iken sanatçının sunumdaki tasarım tercihi ile bütünsel bir anlam da hedeflenmektedir. Böylece izleyici bilinçli olarak geleneksel sergi izleme tutumunun dışına çıkarılmaktadır. Tavandan zemine kadar uzanan eserlerin göz hizası dışındaki yerleşimleri izleyiciyi parçadan bütüne uzanan bir izleme dinamiğine sürüklemektedir.

Bir eserin nerede ve nasıl sergileneceği, nasıl anlamlandırılacağı, kültüre nasıl bir etki yapacağı zaman içinde büyük değişimlere uğramıştır. İlk sergilemeler gösterme eylemine odaklanmışken günümüz sergileme mantığı daha kavramsal hatta duygusal bir süreci gözler önüne serer. Günümüzde sanatçı, sergile-

me tasarımıyla izleyicide bir duygu uyandırma (şaşırtma, eğlendirme, irkiltme vb.) amacı taşıyabilmektedir. Örnek olarak Görsel 1'deki Louvre Müzesine ait Carre Salonu'nu sergilemesi ve günümüz sergileme örneklerinden Görsel 7'deki Ramazan Can'a ait sergilemeyi karşılaştırabiliriz. Bu iki sergileme şeklinde eserlerin yerleşiminde benzerlikler bulunmaktadır. Buna rağmen, Carre Salonu sergilemesinde daha fazla eserin görünür olması en öncelikli amaçken Can'ın sergisinde eserlerin birlikteliğinden oluşan bir kavramsal anlamın izleyiciye iletilmesi durumu söz konusudur.

Sonuç ve Değerlendirmeler

Çağdaş sergi pratikleri üzerine odaklanan bu makale, sürekli gelişen sanat dünyasının kapsamlı ve anlayışlı bir keşfini sağlamayı amaçlamaktadır. Ayrıca bu makale hem sanat eserlerinin izleyici ile buluşma sürecini tarihsel bir yaklaşım ile incelenmiş hem de bir eserin sergilenme pratiğinin, onun genel anlatısına yaptığı katkılara da dikkat çekmiştir. Bu bağlamda, yıllar geçtikçe sergileme mantığının değişimi ve dönüşümü de sanatçı okumaları üzerinden yapılmıştır. Çağdaş sergiler kapsamında, sanatçı ve izleyici arasında kurulan bu anlamlı diyalog sayesinde sanatçı-mekân ve izleyici arasında derin bir bağ oluşmuştur.

Yenilikçi küratöryel seçimler, teknolojik gelişmeler ve sosyal etkiyi inceleyerek, kültürel söylemi şekillendirmede sergilerin dönüştürücü gücü oldukça belirgindir. Sanat eserlerinin sergilenmesi konusunda bir örneklem olarak seçilen iki boyutlu eserlerin sergilenmesi üzerine odaklanan bu çalışmada sanatçıların tutumlarına dair belirgin bazı özelliklere ulaşılmıştır. Bunlardan ilki, sanatçıların genellikle *belirli sergi alanını* göz önünde bulundurarak sanat eserleri yaratmaları üzerinedir. Eserlerini çevreye uyacak şekilde düzenleyen sanatçılar çevreyle veya sergideki diğer sanat eserleriyle etkileşime girerler. Bir diğer özellik ise *bağlam kurmadır*. Sergiler, sanatçıların çalışmalarını vizyonlarını tamamlayan veya zıtlık oluşturan diğer parçaların yanına yerleştirilerek fikirlerini ve kavramlarını daha etkili bir şekilde iletmelerine izin vererek sanat eserleri için bir bağlam sağlamaktadırlar. Bu durum diğer bir özellik olan *etkileşimi* de beraberinde getirmektedir. Bu sayede sanatçılar, izleyiciyle etkileşim kurma, geri bildirim alma ve yaratıcı süreçlerini tartışma fırsatı veren ortamlar da yaratmaktadırlar.

Bu araştırma kapsamında incelenen eserler ve ulaşılan sonuçlar şimdi ve şu anın bir durum tespitidir. Sergileme tasarımları sanatın her geçen gün değişip dönüştüğü hızla gelişmektedir. Genel olarak plastik sanatlar sergileri, sanatçılara hem sanatsal ifadeyi sunmada hem de izleyici ile geliştirdiği diyalogu teşvik etmede yaratıcılıklarını/fikirlerini dünya ile paylaşmaları açısından da bir platform sağlaması bakımından önemli bir rol oynamaktadır.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2009). Çağdaş sanat konuşmaları 4. L. Çalikoğlu Ed., Koleksiyon, koleksiyonerlik ve müzecilik (s.17-36), YKY.
- Avar, M. (2019). Sergileme tasarımında yeni yaklaşımlar: senografi ile anlatı mekanları ve kapsayıcı mekan deneyimleri yaratmak. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Belcher, M. (1991). Exhibitions in museums. London: Continuum International Publishing Group.
- Bingöl, M. ve Çevik, N. (2020). Çağdaş sanatta öznel bir deneyim; ütopyaların bireysel yansımaları. Sanat ve Tasarım Dergisi, (26), 309-328 .
- Can, R. (2023). 21. yüzyıl Çağdaş Türk Sanatında bir ifade aracı olarak halı ve kilim. Sanat ve Tasarım Dergisi, (31), 239-260.
- Çetin, İ. (2015). Ankara'da seçilmiş sanat galerilerinin sergileme olanaklarının incelenmesi ve bir uygulama çalışması [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Çevik, N. (2018). Çağdaş sanatlarda mekansal sınırları-sınırlılıkları aşan kurgusal düzenlemeler. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (78), 49-60.
- Çolak, B. (2011). Tarihsel süreç içerisinde müzelerle birlikte değişen sergileme mekânları; New York Modern Sanat Müzesi (MOMA) ve Frankfurt Modern Sanat Müzesi (MMK) örneği. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (30), 37-45.
- Jenkins, I. (1981). Archaeologist and aesthetes in the sculpture galleries of British Museum, 1800-1900, London: British Museum Publications.
- Karakeçili, E. (2020). Sanatın sergileme ve üretim mekanlarının tarihsel süreçleri ve güncel pratiklerde bir uygulama [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kayahan, Z. ve Çevik, N. (2020). Disiplinlerarası atölye çalışmalarına bir örnek: baskıresim-seramik yakınlaşmaları. Atatürk Üniversitesi GSED, 26 (45), 535-545.
- Küçükerman, Ö. (2002). Fuar stand tasarımı, İstanbul: Yapı - Endüstri Merkezi Yayınları.
- O'Doherty, B. (2013). Beyaz küpün içinde: galeri mekânının ideolojisi (2. Baskı). (A. Antmen, Çev.). Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2000'de yayımlandı).

Özkan, H. S. (2019). Sanat ve tasarım müzelerindeki sergileme tasarımının grafik tasarım açısından incelenmesi [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Öztürk, C. A. (2011). 1960 Sonrası heykelin sunumu ve sergileme tasarımları [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Soykan, Ö.N. (2009). Sanat sosyolojisi. İstanbul: Dönence.

Tarıca, S. (2007). Sanat dünyasına nasıl girdim? Ankara: Galeri Nev.

Türk Dil Kurumu (2005). Türkçe sözlük. (10. Baskı). Ankara: TDK.

Yaban, N. T. (2021). Bir kitle iletişim aracı olarak sanatta gazete imgesi. Social Sciences Development Journal, 6 (27), 116-126.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet: Pekmezci, H. (2017, Eylül). Sanat müzelerinde eser sunumu-sergileme yöntemleri. <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/hasan-pekmeczi/sanat-muzelerin-de-eser-sunumu-sergileme-yontemleri/1457/> 5 Ekim 2023'de alınmıştır.

İnternet: Goppion.com, (2019, Ekim). Mona Lisa, Goppion'un geliştirilmiş yüksek teknoloji ürünü vitriniyle "evine" geri dönüyor. <https://www.goppion.com/journal/mona-lisa-returns-to-her-home-in-an-improved-high-tech-display-case-by-goppion-1> 22 Ekim 2023'de alınmıştır.

İnternet: Tate Museum (2018, Aralık). White cube. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/white-cube> 5 Ekim 2023'de alınmıştır.

İnternet: Lemmin-Woolfrey, U. (2019). Paris'te sürükleyici dijital sanat deneyimi. <https://www.urbansider.com/sightseeing/atelier-des-lumieres/> 5 Ekim 2023'de alınmıştır.

İnternet: Wikipedia. (2021). Paul Durand-Ruel. https://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_Durand-Ruel 20 Eylül 2023'de alınmıştır.

İnternet: Wikipedia. (2023) Catherine Eaton Skinner. https://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_Eaton_Skinner 15 Ekim 2023'de alınmıştır.

İnternet: annaludel.gallery (2018, Nisan). Ramazan Can, Once upon a time...., <https://annaludel.gallery/exhibitions/ramazan-can-once-upon-a-time-march-1-april-13-2018/> 1 Kasım 2023'de alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKLARI

Görsel 1. [https://en.wikipedia.org/wiki/Salon_Carr%C3%A9#/media/File:Salon_du_Louvre_](https://en.wikipedia.org/wiki/Salon_Carr%C3%A9#/media/File:Salon_du_Louvre_1787.jpg)

[1787.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Salon_Carr%C3%A9#/media/File:Salon_du_Louvre_1787.jpg)

Görsel 2. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jan/29/picasso-tate-1960-art-block-buster>

Görsel 3. <https://cmk-architects.com/projects/white-cube-bermondsey/>

Görsel 4. <https://www.goppion.com/journal/mona-lisa-returns-to-her-home-in-an-improved-high-tech-display-case-by-goppion-1>

Görsel 5. <https://www.urbansider.com/sightseeing/atelier-des-lumieres/>

Görsel 6. <https://www.ceskiner.com/birds>

Görsel 7. <https://annaludel.gallery/exhibitions/ramazan-can-once-upon-a-time-march-1-april-13-2018/>

KUZEY KARIA'DAN UYUYAN EROS YONTULARI

SLEEPING EROS SCULPTURES FROM NORTHERN CARIA

Dr. Öğretim Üyesi Umut Kapuci

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Arkeoloji Bölümü
umut.kapuci@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-8550-6091

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 23 Ekim 2023 • YAYIMA KABUL TARİHİ: 26 Şubat 2024

Öz

Bu çalışma kapsamında Aydın Arkeoloji Müzesi'nde korunan ve 1982-1988 yıllarında müzeye satın alma yoluyla kazandırılan Uyuyan Eros yontuları ele alınmaktadır. Bu bağlamda Kuzey Karia Bölgesi'nin Roma İmparatorluk Dönemi heykeltıraşlık literatürüne katkıda bulunarak eserlerin bilim dünyasına sunulması amaçlanmaktadır. Her iki yontunun da arkeolojik kazı buluntusu olmaması ve buluntu durumları ile ilgili müze envanter kayıtlarında herhangi bir bilgi bulunmaması nedeniyle eserler genelde Batı Anadolu, özeldense Karia Bölgesi yerleşimlerinin Roma İmparatorluk Dönemi plastik eserleriyle karşılaştırılarak tarihlenebilmiştir. Bu bağlamda araştırma içeriğinde ele alınan, İstanbul ve Malibu tiplerine yeni replikler olarak literatüre kazandırılması amaçlanan Eros yontularında, Roma İmparatorluk Dönemi'nde İS. I. yüzyılın ikinci yarısının dönem özellikleri görülmektedir. Analogik değerlendirmeler sonucunda yontuların Tralleis ve Nysa antik kentlerine ait heykeltıraşlık eserlerinin stil unsurlarını yansıttığı belirlenmiştir.

Abstract

This study focuses on the sleeping Eros sculptures preserved in the Aydın Archaeological Museum, which were purchased by the museum between 1982 and 1988. In this context, it is intended to contribute to the sculpture literature of the Roman Imperial Period in Northern Caria and present the sculptures to the scientific world. Since neither of the sculptures were archaeologically excavated and there is no information about their status in the museum inventory records, the artifacts could be dated by comparing them with the Roman Imperial Period plastic artifacts of the settlements of western Anatolia in general and the Caria region in particular. In this context, the Eros sculptures, which were examined within the scope of this study and aimed to be added to the literature as new replicas to the İstanbul and Malibu types, show the period characteristics of the second half of the 1st century AD in the Roman Imperial Period. As a result of analogical evaluations, it was determined that the sculptures in question reflect the style characteristics of the sculpture works belonging to the ancient cities of Tralleis and Nysa.

Anahtar Kelimeler: Mezar Sanatı, Karia Bölgesi, Uyuyan Eros, Kabartma, Roma İmparatorluk Dönemi.

Key Words: Funerary Art, Caria Region, Sleeping Eros, Relief, Roman Imperial Period

I. Giriş

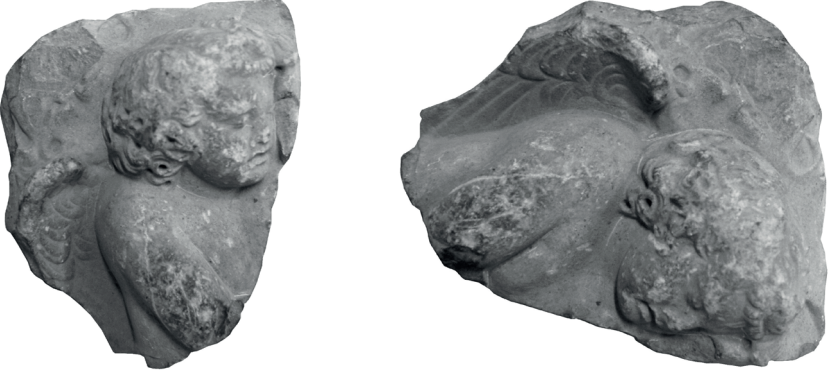
Eros, Helen mitolojisinde kanatlı erkek çocuk görünümünde, genellikle Aphrodite'ye eşlik eden ve etimolojik olarak yoğun, aşırı duyguları içeren sevgi ve tutku personifikasyonu olarak tanımlanmaktadır. Homerik metinlerde bir tanrı olarak görülmeyen Eros, şiddetli arzu ve istek duygudurumlarını ifade eden epithumia ve Platon tarafından güzellik ideasının temsili olarak yorumlanan kalos kavramlarını da kapsayan geniş bir perspektifle değerlendirilmektedir (Cummins, 1981, s.10). Helen kozmogonisinde Eros'un kaostan düzene uzanan ve varlıkların doğuşundaki etkin rolünün vurgulandığı tanrısal doğası (Aydın, 2013, s.48), Hesiodos tarafından tanrıların doğuşunu konu alan yapıtı Theogonia'da, "akıl ve istem gücünü elinde tutan tanrı" ifadeleriyle aktarılmaktadır (Hes. Th. 120-125). Dolayısıyla Eros, kozmogonik ve teogonik birleşimin temsili olarak görülmektedir (Aydın, 2013, s.50). Orphik görüş bağlamında androgyne olarak nitelendirilen ve hem eril hem de dişil cinsiyete sahip olduğu vurgulanan Eros, çift yönlü olarak; mutluluk ve hazza tezat biçimde acı ve kederi de temsil etmektedir (Aydın, 2013, s.51). Androgyne epitheti, doğumu Aphrodite ve Hermes'e dayandırılan ve çift cinsiyetin sembolü olan Hermaphrodite'nin kardeşi olmasıyla da vurgulanan Eros'un bu karşıtlığı plastik sanatlardaki ikonografisine de yansımaktadır. Değinen veriler ışığında tutku ve neşeden yas ve ölüm imgesine evrilen ikonografik dönüşümü, bu çalışma içeriğinde Uyuyan Eros tipolojisi bağlamında iki yontu üzerinden irdelenmektedir.

Söz konusu yontular 1982 ve 1988 yıllarında satın alma yoluyla Aydın Arkeoloji Müzesi'ne kazandırılmıştır. Çalışma kapsamında ele alınan ve dönem özelliklerinin yanı sıra tipolojik, ikonografik ve stilistik açıdan değerlendirilen eserlerin buluntu durumları belirsizdir. Yalnızca bir yontunun buluntu yeri bilinmektedir. Bu bağlamda müze envanter kayıtlarında Aydın ili, Nazilli ilçesi, Yıldıztepe mahallesi sınırlarında bulunduğu belirtilen Eros yontusu, Mastaura ad Khrysaorium buluntusu olarak değerlendirilmektedir.

Mastaura ad Khrysaorium antik kenti, Aydın ilinin Nazilli ilçesinde Eycelli ve Bozyurt mahallesinin sınırları arasında kalan alanı kapsamaktadır. Anılan kent hakkında oldukça az veri bulunmaktadır. Bu bağlamda Mastaura ad Khrysaorium ile ilgili ilk bilgiler antik yazarlar Strabon, Plinius ve Stephanos tarafından kentin lokalizasyonu, coğrafi özellikleri ve kuruluş öyküleri aktarılmış, 18. ve 19. yüzyıllarda ise Avrupalı seyyahlar tarafından kentte araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Günümüzde arkeolojik kazılar ve yüzey araştırmaları S. Akkurnaz başkanlığında sürdürülmektedir (Akkurnaz, 2020, s.41-62; Akkurnaz ve Çorbacioğlu, 2021, s.9-54; Akkurnaz, 2022a, s.151-170; Akkurnaz, 2022b, s.99-125; Akkurnaz ve Özver, 2023, s.293-310).

I Söz konusu antik yazarlar ve seyyahlar ile anılan araştırmacıların aktardıkları detaylı bilgiler için bkz. Akkurnaz, 2022, 103 vd.

Literatür taramalarını içeren araştırmalar sonucunda Mastaura ad Khrysaorium antik kentine ait plastik eserler ile ilgili herhangi bir çalışma bulunmadığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma içeriğinde ele alınan bir Eros yontusu (E.2), Mastaura antik kenti heykeltıraşlık eserlerinin temsili olarak sunulmaktadır.



Görsel 1. Uyuyan Eros Yontusu (E.1)

Görsel 2. Uyuyan Eros Yontusu (E.1)

2. Uyuyan Eros Yontusu (E.1)

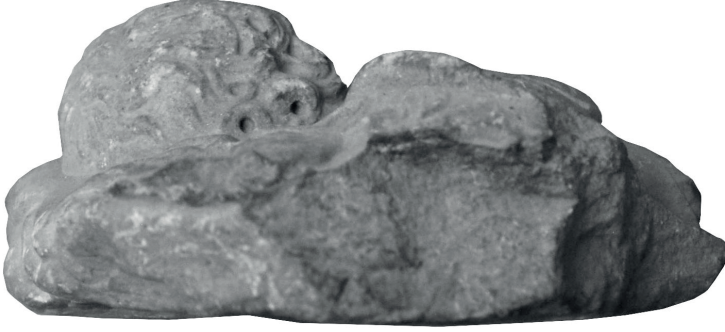
2.1. Tanımlama

Çalışma içeriğinde ele alınan ilk eser, Eros figürlü bir yüksek kabartma parçasıdır² (Görsel 1-3). Buluntu yeri belirsiz olan yontu 1982 yılında Aydın Arkeoloji Müzesi'ne satın alma yoluyla kazandırılmıştır. İnce grenli beyaz mermerden, bel hizasına kadar korunmuş, $\frac{3}{4}$ cepheden soluna dönük uyuyan kanatlı Eros figürünün sol omzundan belin sağına uzanan diyagonal bir parça kırık ve eksiktir. Baş ve üst gövde üzerinde yoğun patina görülmektedir.

Kabartma fonu olarak işlenen yüzeyin dalgalı formu, Uyuyan Eros yontularında sıkça karşılaşılan bir kaya üzerinde serili aslan postu belirteci olarak değerlendirilmektedir. Baş, soluna dönük, ensede spiral buklelerle sonlanan dalgalı, hareketli ve kalın bukleli plastik hatlı saçlar alnın sağından ayrılarak yanlarda sağ kulağı kapatırken, bir kısmı alın üzerinde, başın tepesinde toplanmıştır. Yüz, yuvarlak ve dolgun, alın geniş ve yüksek işlenmiştir. Gözler kapalı, üst göz kapakları etli ve ağırdır. Yanaklar geniş ve dolgun, elmacık kemikleri şişkin ve belirgindir. Burun kısa ve geniş yapıda, ağız küçük ve hafif aralı, dudaklar

² Ölçüler: Yük. 15 cm, Gen. 10 cm, Kab. Yük. 5 cm.

dolgun ve hareketlidir. Çene, kısa ve geniştir. Boyun kısa ve kalın verilirken, omuz dar ve yuvarlak hatlı, gövdeye paralel biçimde aşağı uzanan sağ kol ise kalın ve güçlü işlenmiştir. Başın sol tarafında ise üzerine uzandığı sol ele ait olduğu anlaşılan parmaklar korunmuştur. Sırt konturu yumuşak bir hatla belirginleştirilmiştir. Sağ kanat üzerinde betimlenen tüyler detaylı biçimde işlenmiştir. Korunan kısmı ile ele alındığında Eros, dolgun gövde hatlarına sahip ve sol kanadı üzerine dönük biçimde uzanarak uyuyan 3-4 yaşlarında bir erkek çocuğu olarak betimlenmiştir.



Görsel 3. *Uyuyan Eros Yontusu (E. I)*

2.2. Tipoloji

Soluna dönük biçimde uzanarak uyuyan Eros yontu grubu içerisinde yapılan analogik değerlendirmeler kapsamında, kırık ve eksik kısımları da dahil E. I numaralı eserin postür ve hareket özellikleri tanımlanabilmektedir. Bu bağlamda incelediğimiz figürün kaidesi, genellikle bir kaya üzerine serili aslan postu olarak betimlenmektedir (Mendel, 1914, No. 319-320; İnan, 1975, s.148; Sorabella, 2007, s.353 vd., Fig. 19.2-19.8).

Başın solunda yer alan parmak kalıntılarında da anlaşıldığı üzere figürün dirsekten bükülen sol eli hafifçe kaldırdığı başının altına sıkıştırılarak destek görevi görmektedir, vücuda paralel biçimde uzanan sağ kol ise karın üzerinde dirsekten bükülerek öne uzanmaktadır. Bu tipolojide tasvir edilen Eros örnekleri; incelediğimiz eserde kırık olan sağ elde haşhaş demeti tutmakta, bazı örneklerde ise gövdeye paralel biçimde uzanan bir meşale veya sadak taşımaktadır. Bu bağlamda tipolojik açıdan E. I numaralı örnek, M. Söldner'in kopyalar üzerinden sınıflandırdığı uzanarak uyuyan Eros yontu grubunda, İstanbul Tipi içerisinde yer almaktadır (Söldner, 1986, s.650).

2.3. Tarihleme

Eros yontusunun nispeten kabarık, gevşek ve dökümlü yapıda işlenen saç detaylarında ölçülü düzeyde kullanılan matkap, derine inmeyen ince ve çizgisel kanallarla ayrılan hafif hacimli, uçları sivrilen ve birbirine yakın düzenlenmiş sıkı buklelerin ortasının matkapla delinerek spiral form oluşturması; hareketle bağılı olarak yüzün sol tarafında vurgulanan asimetriye rağmen durağan ve geniş yüz yapısı, dolgun ve geniş yüzeyli yanaklar, keskin konturlu kaş yapısı, ince bir kanalla ayrılan dudaklar, ağız kenarlarından aşağıya sarkan çizgiler ile dolgun yapıda işlenen kısa ve geniş çene yapısı, Roma İmparatorluk Dönemi'nde İ. İ. yüzyılın ikinci yarısı -Flaviuslar Dönemi- portreciliğinin dönem modası özelliklerini yansıtmaktadır. Ayrıca yontunun korunan kısımlarından anlaşıldığı üzere normal boyutların altında küçük ölçekte işlenmesine rağmen proporsiyonunda herhangi bir bozulma görülmemekle birlikte Traianus ve Hadrianus dönemlerinin gergin, katı ve metalik dokusundan uzak yumuşak ve yuvarlatılmış hatların yanı sıra değinildiği üzere saç bukleleri dışında matkap kullanımına dair bir iz görülmemesi, önerilen tarihi desteklemektedir. E. I numaralı Eros figürünün tipolojik açıdan benzerleri arasında yer alan yakın coğrafya örneklerinden, özellikle Batı Anadolu ve Karia Bölgesi buluntuları ile analogik değerlendirme ve çıkarımlar yapmak mümkündür. Bu bağlamda İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde korunan ve Flaviuslar Dönemi'ne tarihlenen Tralleis buluntusu İstanbul Tipi Uyuyan Eros yontusu (Söldner, 1986, s.650, Kat. Nr. 100; Özgan, 1982, s.156, K 68; Özgan, 1995, s.106, Kat. Nr. TR 58); stilistik olarak kuru, sert ve metalik yapıdan uzak, yumuşak ve yuvarlatılmış hatları, basık burun ve burun kökünün vurgulu yapısı ile burun kanatlarının nasolabial hat üzerinden üst dudak hareketini izleyen eğimli yapısı ile çene ve burun arasındaki yüzeyin derin, kıvrımlı ve hareketli dokusunun yanı sıra tipolojik olarak ortaları delinmiş spiral buklelerle sonlanan saç düzenlemesi, yüksek ve geniş alın, dolgun ve geniş bir yüzey olarak formlanan yanaklar, kaş yapısında görülen sert ve keskin hatlar, dolgun ve hareketli dudaklar, ağız kenarlarından aşağıya sarkan çizgiler ile dolgun yapıda işlenen kısa ve geniş çene yapısı özellikleriyle E. I numaralı eserle benzerlik göstermektedir. İncelenen eserle stilistik ve tipolojik açıdan benzerlik gösteren diğer bir örnek Aydın Arkeoloji Müzesi'nde korunmaktadır. Flaviuslar Dönemi'ne tarihlenen Nysa buluntusu İstanbul Tipi Uyuyan Eros yontusu (Keskin, 2022, s.1701-1710); stilistik açıdan genele yansıyan yumuşak işçilik ve köşeli hatlardan uzak, yuvarlatılmış yumuşak gövde konturunun yanı sıra tipolojik olarak, baş ve üst gövdenin $\frac{3}{4}$ cepheden soluna dönüş açısı, ortaları matkapla delinen spiral buklelerle sonlanan saç düzenlemesi ile yuvarlak ve dolgun yüz hatları, E. I numaralı örnekle benzer özelliktedir.



Görsel 4. *Uyuyan Eros Yontusu (E.2)*



Görsel 5. *Uyuyan Eros Yontusu (E.2)*



Görsel 6. *Uyuyan Eros Yontusu (E.2)*

3. Uyuyan Eros Yontusu (E.2)

3.1. Tanımlama

Çalışma kapsamında ele alınan ikinci örnek, E.1 ile benzer biçimde Eros figürlü yüksek kabartma paçasıdır³ (Görsel 4-6). Müze envanter kayıtlarında buluntu yeri Aydın ili, Nazilli ilçesi Yıldıztepe mahallesi olarak yer alan ve 1988 tarihinde satın alma yoluyla Aydın Arkeoloji Müzesi'ne kazandırılan E.2 numaralı örnek, ince grenli beyaz mermerden, göğüs altına kadar korunmuş, uzanarak uyuyan Eros figürüdür. Alt gövdeyi kapsayan diğer kısımlar kırık ve eksiktir. Sağ kolun dirseğe kadar olan kısmı ile sol kol, omzun biraz altından itibaren kırık ve eksiktir. Saç ve gövde üzerinde aşınma ve yüzey geneline yayılan patina gözlenmektedir.

³ Ölçüler: Yük. 22,5 cm, Gen. 10 cm, Kab. Yük. 5 cm.

E.2 numaralı Eros yontusu, E.1 gibi dalgalı bir yüzey üzerinde uzanır biçimde betimlenmiştir. Hafif soluna dönük biçimde sırt üstü uzanan figürün, gövdeye oranla büyük ölçekte işlenen başı göğüs kısmına eğimli biçimde soluna dönük, alın üzerinde ikiye ayrılan ve kulakları kapatacak biçimde her iki yana yönlendirilen dalgalı ve hacimli saç bukleleri, arkada ve yanlarda ortası delinmiş helezonik spiral buklelerle sonlanmaktadır. Yüz yuvarlak ve dolgun, alın geniş ve yüksektir. Simetrik biçimde aynı düzlemde konumlandırılmış badem formu ve geniş yapıda işlenen gözler kapalı, yatay yönlü ince bir çizgi ile ayrılan göz kapakları etli ve ağır işlenmiştir. Geniş yüzeyli yanaklar dolgun, elmacık kemikleri şişkin ve belirgindir. Burun, küçük ve basık, ağız küçük ve kapalı, dudaklar dolgun ve hareketli verilirken çene küçük ve geniş yapıda işlenmiştir. Omuzlar dar, kollar kalın ve güçlü işlenmiştir. Sağ kol, gövdeye paralel biçimde baş hizasına kadar yükselir, dirsekten bükülerek başın arkasına uzanır ve elinde diyagonal yönlü uzanan dal benzeri bir obje tutmaktadır. Sol kol ise korunduğu kısımdan anlaşıldığı üzere omuz hizasında yükselerek yana uzanmaktadır. Sol kolun harekete bağlı dönüş açısı bağlamında proporsiyon bozukluğu görülmektedir. Üst gövde, çocuk anatomisine uygun biçimde dar yapıda işlenirken, göğüsler dolgun ve belirgindir. Sağ omuz üzerinden diyagonal biçimde gövdenin soluna uzanan bir kayış yer almaktadır. Geniş yüzeyli ve yumuşak sırtlı kumaş katı dokusunu yansıtan söz konusu kayış, sırtta yer alan bir sadağa ait olmalıdır. Korunan sol kanadın iç yüzeyinde yer alan tüyler, ayrıntısız biçimde konturları vurgulanarak, ana hatlarıyla işlenmiştir.

3.2. Tipoloji

Sırt üstü, hafif soluna dönük biçimde uzanarak uyuyan Eros yontu grubu kapsamında karşılaştırma örnekleri üzerinden (Reinach, 1906, s.442, Fig. 4; Wrede, 1981, s.128; Şahin, 2004, s.739-741) E.2 numaralı eserin, tahribata bağlı eksik kısımlarına rağmen tipolojik özellikleri belirlenmiştir. Bu bağlamda E.1 örneğinde de görüldüğü üzere figürün dalgalı bir zemin üzerinde konumlandırılmış olması, aslan postu serili kaya imgesini yansıtan kaide üzerinde yer aldığını göstermektedir. E.2 numaralı eserin sağ kolu baş hizasına kadar yükselmekte ve dirsekten bükülerek başın arka kısmında elinde dal benzeri bir obje tutmaktadır. Analogik değerlendirmelerde söz konusu objeler, haşhaş kapsüllerine ait dal parçaları olarak tanımlanmaktadır. Yine benzer örneklerde E.2 numaralı eserin büyük bir bölümünün kırık ve eksik olduğu sol kolun omuz hizasında yükselerek yana uzandığı ve elinde ucu aşağıya dönük meşale tuttuğu görülmektedir. Sağ omuz üzerinden gövdenin soluna diyagonal biçimde uzanan kayışın ise değinildiği üzere figürün sadak taşıdığını gösteren bir belirteç olarak yorumlanmaktadır. Tüm bu veriler ışığında E.2 numaralı Eros yontusu,

Söldner tarafından kategorize edilen Uyuyan Eros grubu kapsamında *Malibu Tipi* olarak sınıflandırılmaktadır (Söldner, 1986, s.623 vd.).

3.3. Tarihleme

E.2 örneği, E.1 numaralı yontu ile benzer biçimde normal boyutların altında küçük ölçekli işlenmiştir. Sol kol hareketi dışında vücut oranlarında görülen uyum ve kaide ile birlikte figürün geneline yansıyan köşeli hatlardan uzak, yumuşak dokunun yanı sıra saç düzenlemesinde gözlemlenen ölçülü matkap kullanımı, ince, uzun ve yüzeysel kanallarla birbirinden ayrılan plastik yapıdaki hacimli kalın buklelerin orta kısımlarının delinerek oluşturulan spiral form, yüz detaylarında izlenen simetri ve geniş yüz hatları, sert ve etli göz kapakları, alt göz kapaklarının cilt dokusundan kabaca ayrılan geniş yüzeyi, geniş ve dolgun yapıda işlenen yanaklar, küçük ve küt burun, küçük ağız yapısı ve dolgun dudaklar, dudakların her iki yanından sarkan çizgiler ile dolgun, küçük ve geniş çene yapısı Roma İmparatorluk Dönemi içerisinde İS. 1. yüzyılın ikinci yarısının -Flaviuslar Dönemi- portre özelliklerini yansıtmaktadır. E.2 numaralı Eros yontusunun tipolojik açıdan benzerleri ile yapılan karşılaştırmalar; E.1 örneğinde olduğu gibi uzak coğrafya buluntuları arasından değil, bölgesel açıdan olası etkileşimlere iz veren ekol ve stil unsurlarının kritiği için Batı Anadolu yerleşimlerinde yer alan buluntular üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda Yalvaç Arkeoloji Müzesi'nde korunan ve Flaviuslar Dönemi'ne tarihlenen Pisidia Antiokheiası buluntusu *Malibu Tipi* uyuyan Eros yontusu (Şahin, 2004, s.739-741); stilistik açıdan genel hatlarında izlenen sert ve keskin hatlardan uzak yumuşak geçişlerle oluşturulan baş ve üst gövde hatları ile tipolojik açıdan dolgun ve gergin gövde yapısı, gövdeye göre büyük ölçekte işlenen baş, ince kanallarla ayrılan hacimli buklelerin ortalarının matkapla delinerek oluşturulan içe döndürülmüş sarmal biçiminde spiral formu, dışa taşkın alın ile şişkin yanakların oluşturduğu geniş yüzey arasına konumlandırılan küçük burun ile ağız ve çene işlenişleriyle oluşturulan kontrast ve derinlik, belirgin göğüs işleniş, sağ omuzdan vücudun soluna uzanan sadak kayışının kendi içinde döndürülen bant biçiminde geniş yüzeyli ve yumuşak sırtlı kumaş kıvrımı dokusunu yansıtan plastik yapısı E.2 numaralı örnekle benzer özelliktedir. Çalışma kapsamında ele alınan ikinci yontu ile stilistik ve tipolojik açıdan yakınlık gösteren bir diğer örnek İzmir Tarih ve Sanat Müzesi'nde korunmaktadır. Erken İmparatorluk Dönemi'ne tarihlenen Ephesos buluntusu *Malibu Tipi* uyuyan Eros yontusu (Aurenhammer, 1990, s.93-95, Taf. 53 a-b; Aybek ve diğerleri, 2009, s.66, Nr. 48); stilistik açıdan genel hatlarında izlenen yumuşak iççilik ve uzuv geçişlerinde görülen keskin ve geometrik hatların aksine yumuşak ve yuvarlak konturlar ile tipolojik açıdan izleyiciye dönük olarak dolgun vücut hatlarının vurgulandığı

üst gövdenin $\frac{3}{4}$ cepheden soluna dönüş açısı, gövde hareketiyle uyumlu olarak başın hafifçe sola eğimi, hafif bir tebessüm ifadesinin hakim olduğu yuvarlak ve dolgun yüz hatları, geniş ve yüksek alın, dolgun yanaklar ile karşıt biçimde küçük ölçekli işlenen burun, ağız ve çene yapısının yanı sıra sergi ve teşhir konumu gözetilerek oluşturulan duruş ve konumlandırılma açısı nedeniyle oluşan sol kol proporsiyon bozukluğu E.2 numaralı Eros yontusuyla benzerlik göstermektedir.

4. Antik Çağ Heykeltıraşlığında Uyuyan Eros Tasvirleri: Köken ve İşlev

Serbest heykel olarak ilk kez Geç Klasik Dönem içerisinde İÖ. 4. yüzyılda ortaya çıkan (Smith, 2013, s.68), yüzyıl boyunca ergen erkek tipinde (Boardman, 2014, s.75), Hellenistik Dönem'de ise dolgun hatlı küçük bir çocuk-bebek (Boardman, 2014, s.54) tipolojisine dönüşen Eros tipleri (LIMC III, 1986, s.609-727) içerisinde; etli ve ağır üst göz kapaklarının kapalı biçimde verilmesiyle *Uyuyan Eros* tipinde betimlenen yontular (LIMC III, 1986, s.654), Roma İmparatorluk Dönemi mezar sanatında *stel*, *ostothek*, *lahit* ve *urne* kapaklarında ayakta, oturan ve uzanan biçimde farklı tipolojilerde görülmektedir (LIMC III, 1986, s.850 vd.; Keskin, 2022, s.1707). Eros figürlerinin genellikle kanatlı olarak betimlendiği bu tipolojide *apteros* örnekler de bulunmaktadır (Mansuelli, 1958, s.140 vd.).

Uzarak uyuyan Eros tipolojisinin arketipinin Anadolu kökenli ve Klasik Dönem'e tarihlenen Myrina terrakotta figürlerine uzandığı görüşüne (Şahin, 2004, s.736) karşın orijinalin Hellenistik Dönem yaratacılığı olduğuna yönelik önerilerde bulunulmakta (Richter, 1953, s.123 vd.; Koch & Wight, 1988, s.114), dolayısıyla literatürde bu konuda farklı görüşler yer almaktadır. Eros'un bir bebeğe dönüştüğü ve daha sonra Dionysos sahnelerinde kanatsız Putti olarak karşımıza çıkan (Smith, 2013, s.68) ve Rokoko stili içerisinde değerlendirilen (Bieber, 1981, s.145) söz konusu bronz heykeli B. S. Ridgway (Ridgway, 2001, s.326 vd.), B. Andreae (Andreae, 2001, s.105) ve M. Söldner (Söldner, 1986, s.23 vd.) Erken ve Yüksek Hellenistik Dönem'e tarihlenen W. Fuchs (Fuchs, 1983, s.320) Geç Hellenistik Dönem tarihini önermektedir. Bu bağlamda Metropolitan Müzesi'nde korunan ve Rhodos buluntusu olarak değerlendirilen bronz yontu (Richter, 1953, s.123 vd.; Bieber, 1981, s.145; Andreae, 2001, s.104 vd.) dışında orijinaline en yakın mermer kopya ise Capitolini Müzesi'nde yer almaktadır (Beazley & Ashmole, 1932, s.84; Helbig, 1966, Nr. 1461).

Arketipi için Geç Klasik ve Hellenistik Dönem önerilerinde bulunan Uyuyan Eros figürlerinin Roma İmparatorluk Dönemi'nde çok sayıda replik ve varyantla temsil edildiği ve Erken İmparatorluk Dönemi'nde -Julius Claudiuslar Dönemi'nden itibaren- mezar sanatının yanı sıra *nymphaeum* ve villa bahçelerinde dekoratif amaçlı kullanıldığı bilinmektedir (Dinç, 2015, s.66; Aristodemou,

2021, s.29-30). Hem kendi döneminde hem de Geç Antik Çağ'da spoliyen olarak *nymphaeum*, hamam ya da villa bahçelerinde yer alan havuzlar gibi su ile ilintili yapılarda kullanıldığı belirlenen örneklerde figür veya kaidesi üzerinde su geçişi için oluşturulan kanallar yer almaktadır.

Değinilen veriler ışığında E.1 ve E.2 yontularının korunan kısımlarında söz konusu su bağlantısına dair herhangi bir belirteç bulunmamaktadır. Ayrıca literatürde özellikle *uzanarak uyuyan* tipolojide betimlenen Eros figürlerinin daha çok çocuk mezarlarıyla ilişkilendirildiği görülmektedir (Koch & Wight, 1988, s.114). Bu bağlamda Batı Anadolu özelinde değerlendirildiğinde; Tralleis (Çekilmez, 2016, s.297-322), Nysa (Keskin, 2022, s.1701-1710) ve Pisidia Antiokheiası (Şahin, 2004, s.731-741) örneklerinde görüldüğü üzere söz konusu tipolojide betimlenen yontular daha çok mezar kontekstinden dolayısıyla *nekropolis* alanlarından bulunmuştur. Dolayısıyla bu araştırmada incelenen E.1 ve E.2 yontuları mezar sanatı dekorasyonunda kullanılan bir motif olarak değerlendirilmektedir.

5. Uyuyan Eros Yontularının İkonografik Açıdan Değerlendirilmesi

Buluntu yoğunluğu açısından Anadolu dışında Kıta Hellas'tan Kuzey Afrika'ya kadar geniş bir coğrafyada yayılım alanına sahip olan söz konusu motifin (Matusch, 1988, s.161 vd.) bilinen replik ve varyantlarında meşale ve haşhaş demeti gibi atribütler eklenmiş, bu nedenle bu figürler *Hypnos-Somnus* olarak adlandırılmıştır (Wrede, 1981, s.127 vd; Şahin, 2004, s.736; Sorabella, 2007, s.353).

İkonografik açıdan Uyuyan Eros imgesi literatürde daha çok erken ölüm (Frel, 1981, s.64) ve geçici uyku personifikasyonu (Richter, 1925, s.78) olarak ölümden sonraki yaşamı sembolize etmektedir. Aynı zamanda bu figürlerin mezar kültü bağlamında aileler tarafından ölen çocuklarının simgesi olarak yaptırıldığı yönünde görüşler bulunmaktadır (Sorabella, 2007, s.353). Değinilen haşhaş kapsülü eklentilerinin yakınlarının ölmediği, yalnızca derin bir uykuda olduğunun kabulü, bir anlamda tesellisi olduğu düşünülmektedir (Şahin, 2004, s.738). Plastik sanatlarda eskatolojik özellikleri vurgulanan Uyuyan Eros figürleri, insanların anlam dünyalarında öte dünya ile kurdukları bağlantının sembolik temsilcileri olarak değerlendirilmektedir (Aristodemou, 2021, s.39). Bu konuda diğer bir öneri ise atribütleri ile betimlenen örneklerin Herakles'in çocuk olarak betimlendiği heykel tipinin bir varyasyonu olarak tanımlanabileceği, dolayısıyla ölen kişinin heroize edildiği yönündedir (Woodford, 1989, s.200 vd.). Grup heykelleri bağlamında genellikle Aphrodite (İnan, 1975, No. 80, 81), Isis (Vierneisel Schlörb, 1979, s.300, 23a) ve Hygieia (Filges, 1999, s.377 vd.) ile

birlikte betimlenen Uyuyan Eros figürleri ise değinilen mezar ikonografisi dışında yorumlanmaktadır. Örneğin Hygieia ile birlikte betimlenen Uyuyan Eros figürlerinin ölüm uykusunun aksine sağlık uykusunu simgelediği düşünülmektedir (Şahin, 2004, s.737, Dn. 52).

Bu bağlamda ikonografik açıdan değerlendirildiğinde; E.1 örneğinde hafif aralı ağız yapısıyla, E.2 yontusunda ise yüz geneline yayılan hafif tebessüm ifadesiyle vurgulanan ve ölüm imgesini yansıtan derin uyku çağrışımı görülmektedir. Dolayısıyla anılan belirteçler doğrultusunda, E.1 ve E.2 yontuları mezar ikonografisi bağlamında değerlendirilmektedir.

6. Sonuç

Antik Çağ'da değişen koşullarla birlikte farklılaşan inanç sistemlerinin plastik sanatlara yansıyan paradigması aynı zamanda insanların anlam dünyalarında yaşanan dönemsel değişimleri göstermektedir. Bu bağlamda mitolojik bir figür olarak farklı konseptlerde çok sayıda örnekle temsil edilen Eros; Geç Klasik, Hellenistik ve Roma İmparatorluk Dönemi heykeltıraşlık sanatında karşıt kavramların bir temsili olarak neşe ve tutkudan yas ve kedere evrilen ikonografik dönüşümler geçirmiştir.

Bu araştırmada buluntu yeri belirsiz olan Eros yontuları; Geç Klasik Dönem'den Roma İmparatorluk Dönemi içerisinde Flaviuslar Dönemi'ne kadar olan süreçte ikonografik açıdan geçirdiği değişimle birlikte tipolojik ve stilistik açıdan ele alınmış ve heykeltıraşlık merkezleri üzerinden ekol ve tarihlleme önerileri sunulmuştur. Bu kapsamda ele alınan iki örneğin, uzanarak uyuyan Eros yontu grubu içerisinde, Roma İmparatorluk Dönemi kopyaları bağlamında *İstanbul* ve *Malibu* tiplerine yeni replikler olarak literatüre kazandırılması ve dolayısıyla Karia heykeltıraşlığına katkıda bulunulması amaçlanmıştır.

Bu bağlamda yapılan analogik değerlendirmeler sonucunda Flaviuslar Dönemi'ne tarihlenen E.1 ve E.2 numaralı yontular; stilistik açıdan İS 1. yüzyılın sonlarında görülen Tralleis yontuculuğunun özelliklerini yansıtmaktadır. İS 1. yüzyıl sonlarına tarihlenmesine rağmen arketipi Hellenistik Dönem'e uzanan E.1 ve E.2 yontuları için önerilen Tralleis ekolü, söz konusu kentin heykeltıraşlık geleneği ile desteklenebilmektedir. Bu bağlamda R. Özgan (Özgan, 1982, s.3, 165) ve H. P. Laubscher (Laubscher, 1966, s.127), Tralleis antik kentinin bölgesel açıdan bir ekol olarak heykeltıraşlık üretimini İS 1. yüzyıl sonlarına kadar sürdürdüğünü, plastik sanatlardaki egemenliğin bu dönemden sonra ekol olarak öncülünü oluşturduğu Aphrodisias'a geçtiğini aktarmaktadır. Dolayısıyla çalışma içeriğinde ele alınan eserler için önerilen Flaviuslar Dönemi, değinilen

araştırmacılar tarafından da vurgulandığı üzere Hellenistik Dönem etkili sanat anlayışına sahip Tralleis'in Karia Bölgesi kapsamında heykeltıraşlık üretiminde etki alanını sürdürdüğü bir dönem olarak görölmektedir. Ayrıca İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde korunan ve Flaviuslar Dönemi'ne tarihlenen, E. I ile benzer tipolojide betimlenen *İstanbul Tipi* Eros yontusunun Tralleis buluntusu olması, söz konusu kentte bu tipolojide betimlenen heykeltıraşlık eserlerinin üretimini göstermesi aēısından önemli bir veri olarak yorumlanmaktadır.

Sonuç olarak çalışma içeriğinde ele alınan ve buluntu durumları belirsiz olan iki yontu; Kuzey Karia Bölgesi'nde Roma İmparatorluk Dönemi içerisinde İS I. yüzyıl mezar sanatı bağlamında değerlendirilmektedir. İkonografik aēıdan ölümlle ilintili derin uyku çağrışımının, hafif aralı dudaklarla vurgulandığı E. I ve aynı imgenin yüz geneline yayılan hafif tebessüm ifadesiyle yansıtıldığı E.2 örnekleri; değinilen Karia kentleri buluntularıyla birlikte değerlendirildiğinde, *Uyuyan Eros* motiflerinin Flaviuslar Dönemi'nde bölgesel aēıdan yoğunluk gösteren bir mezar költürünü -*sepulkralkultur*- yansıttığı anlaşılmaktadır.

Teşekkür

Eserlerin izinleri hususunda Aydın Arkeoloji Müzesi Müdürlüğü'ne ve destekleri için Prof. Dr. Murat çekilmez'e, Dr. Funda Ertuğrul'a ve Dr. Emrah Özdemir'e teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

- Akkurnaz, S. (2020). Mastaura antik kenti. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, (165), 41-62.
- Akkurnaz, S. (2022a). 2020 Yılı Mastaura antik kenti arkeolojik yüzey araştırması. 2019-2020 Yılı yüzey araştırmaları, 3 (s. 151-170), Kùltür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Akkurnaz, S. (2022b). Mastaura Antik Kenti'nde yapılan arkeolojik çalışmalar. *Lycus Dergisi*, (6), 99-125.
- Akkurnaz, S. ve Çorbacıoğlu, Y. (2021). Aydın'daki antik yerleşimler. S. Akkurnaz ve Y. Çorbacıoğlu (Ed). *Nazilli ve çevresinin arkeolojik zenginlikleri* (s. 9-54). *Arkeoloji ve Sanat Yayınları*.
- Akkurnaz, S. ve Özver, A. (2023). 2021 Yılı Mastaura ve Orthosia antik kentleri arkeolojik yüzey araştırması. 38. Araştırma Sonuçları Toplantısı, (3), Türkiye, Ankara.
- Andrae, B. (2001). *Skulptur des Hellenismus*. München: Hirmer.
- Aristodemou, G. (2021). Eros figures in the iconography of death. Some notes on funerary monuments from Macedonia during the Roman Period. In L. Vives & F. Sánchez (Eds.) *Eternal sadness: Representations of death in visual culture from antiquity to the present time* (pp 25-42). *Eikon Imago* 10,
- Aurenhammer, M. (1990). *Die Skulpturen von Ephesos, Idealplastik I. Forschungen in Ephesos X/1*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Aybek, S., Tuna, M. ve Atıcı, M. (2009). İzmir Tarih ve Sanat Müzesi heykel katalogu. Kùltür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Aydın, H. (2013). *Mitos'tan Logos'a Eski Yunan felsefesinde aşk*. 7 Renk Basım Yayın.
- Beazley, J. D. & Ashmole, B. (1932). *Greek Sculpture and painting to the end of the Hellenistic Period*. Cambridge University Press.
- Bieber, M. (1981). *The Sculpture of the Hellenistic Age*. New York: Hacker Art Books, Inc.
- Boardman, J. (2014). *Yunan Heykeli Geç Klasik Dönem*. Homer Kitabevi ve Yayıncılık.
- Cummins, W. J. (1981). Eros, Epithumia, and Philia in Plato. *Apeiron*, 15 (1), 10-18.
- Çekilmez, M. (2016). Tralleis'ten bir Eros yontusu. *OLBA*, (XXIV), 297-322.
- Diñç, M. (2015). *Manisa Müzesi'ndeki Hellenistik-Roma Dönemi Heykelleri*. S.

Durugönül (Ed). Manisa Müzesi heykeltraşlık eserleri (s. 27-98). Kilikia Arkeolojisini Araştırma Merkezi Yayınları.

Filges, A. (1999). Marmorstatuen aus Kleinasien. Zu ikonographie, funktion und produktion Antoninischer, Severischer und Späterer Idealplastik. *IstMitt*, (49), 377-430.

Frel, J. (1981). Roman portraits in the J. Paul Getty Museum. Philbrook Art Center and The J. Paul Getty Museum.

Fuchs, W. (1983). Die Skulptur der Griechen. München: Hirmer.

Helbig, W. (1966). Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom II. Tübingen: MV History.

Hes. Th.: Hesiodos, Theogonia (A. Erhat ve S. Eyüboğlu, Çev.). İş Bankası Kültür Yayınları (2016).

İnan, J. (1975). Side'nin Roma Devri Heykeltraşlığı. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Keskin, H. (2022). Uyuyan Eros kabartmalı urne kapaklarına Nysa kentinden bir örnek. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 12(3), 1701-1710.

Koch, G. & Wight, K. (1988). Roman funerary sculpture, catalogue of the collections. Malibu, California: J. Paul Getty Museum.

Laubscher, H. P. (1966). Skulpturen aus Tralles. Zu einem neuen zweifigurenrelief. *IstMitt*, (16), 115-129.

LIMC (1986). *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*. Zürich und München: Artemis Verlag.

Mansuelli, G. A. (1958). *Galleria degli Uffizi. Le Sculture I*. Roma: Istituto Poligrafico Dello Stato.

Mattusch, C. C. (1988). *Greek bronze statuary, From the beginnings through the fifth century B.C.*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Mendel, G. (1914). *Musees Imperiaux Ottomans. Catalogue des sculptures Grecques, Romaines et Byzantines II*, Constantinople.

Özgan, R. (1982). Yunan ve Roma Devri Tralleis Heykeltraşlığı. [Yayımlanmamış Doçentlik Tezi]. Selçuk Üniversitesi.

Özgan, R. (1995). *Die Griechischen und Römischen skulpturen aus Tralleis*. AMStud 15, Bonn: R. Habelt.

- Reinach, S. (1906). Repertoire de la statuaire Grecque et Romaine I. Paris.
- Richter, G. M. A. (1925). A Roman sarcophagus. *BMMA*, (20), 77-80.
- Richter, G. M. A. (1953). *The Metropolitan Museum of Art handbook of the Greek collection.*, Cambridge: Harvard University Press.
- Ridgway, B. S. (2001). *Hellenistic sculpture I, The styles of ca. 331-200 B.C.* University of Wisconsin Press.
- Smith, R.R.R. (2013). *Hellenistik heykel. Homer Kitabevi ve Yayıncılık.*
- Sorabella, J. (2007). Eros and the Lizard: Children, animals, and Roman funerary sculpture. *Hesperia Supp.* (41), 353-370.
- Söldner, M. (1986). *Untersuchungen zu liegenden Erosen der hellenisti-schen und römischen Kunst*, Frankfurt: Lang.
- Şahin, M. (2004). Pisidia Antiokhiası Erosu. T. Korkut (Ed.), 60. Yaşında Fahri Işık'a armağan. *Anadolu'da doğdu* (s. 731-741). Ege Yayınları.
- Woodford, S. (1989). Herakles attributes and their appropriation by Eros. *The Journal of Hellenic Studies*, (109), 200-204.
- Wrede, H. (1981). *Consecratio in Formam Deorum. Vergöttlichte privatpersonen in der Römischen Kaiserzeit.* Mainz: von Zabern.
- Vierneisel Schlörb, B. (1979). *Glyptothek München. Katalog der skulpturen II. Klassische skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* München: C. H. Beck.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1. Uyuyan Eros Yontusu E.1 [Aydın Arkeoloji Müzesi]

Görsel 2. Uyuyan Eros Yontusu E.1 [Aydın Arkeoloji Müzesi]

Görsel 3. Uyuyan Eros Yontusu E.1 [Aydın Arkeoloji Müzesi]

Görsel 4. Uyuyan Eros Yontusu E.2 [Aydın Arkeoloji Müzesi]

Görsel 5. Uyuyan Eros Yontusu E.2 [Aydın Arkeoloji Müzesi]

Görsel 6. Uyuyan Eros Yontusu E.2 [Aydın Arkeoloji Müzesi]

Bu metin içerisinde yer alan görsellerdeki eserler Aydın Arkeoloji Müzesi Müdürlüğü'nün izinleri doğrultusunda yazar tarafından fotoğraflanmıştır.

ORTA ASYA GÖÇEBE HAYATI VE SANATA YANSIMALARI

CENTRAL ASIAN NOMINAL LIFE AND ITS REFLECTIONS ON ART

Doç. Seda DİLAY

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi,
Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu,
Mimari Dekoratif Sanatlar Programı
sdilay@kmu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-5239-8589

Prof. Dr. Deniz ONUR ERMAN

Hacettepe Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
Seramik Bölümü
denizonur2005@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3613-5543

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 12 Mart 2023 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 22 Aralık 2023

Öz

Tarihsel süreçte dünyanın çeşitli bölgelerinde daha iyi yaşayabilmek arayışı, bazı topluluklarda yerleşme, bazılarında yer değiştirme şeklinde görülmektedir. Yerleşmeyi tercih edenlere yerleşik, yer değiştirenlere ise, göçebe denilmektedir. Farklı coğrafyalarda, zamanlarda ve kültürel özelliklerde göçebe topluluklar bulunmuştur. Örneğin, Paleolitik ve Neolitik Çağlardan itibaren bir yerden başka bir yere, beslenme ve barınma ihtiyaçları amacıyla hareket eden göçebe grupların; bölgesel, coğrafi ve doğal koşulların etkisiyle kendilerine ait tarih, kültür ve sanat anlayışı geliştirdikleri söylenebilir. Bu tür yaşam biçimi günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Bu çalışmada, Orta Asya'da yaşadıkları yerleri istemli ve gönüllü bir şekilde değiştiren göçebelerin kültür ve sanatları ele alınmıştır. Tarihsel gelişim içerisinde, bu kültürün günümüz sürdürülebilir sanatına olan olumlu katkıları ele alınmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda, zamana bağlı olmadan varlık göstermeye devam eden bu hayat tarzının; arkeolojik, sanatsal, bilimsel ve sosyal araştırmalarla diğer pek çok disiplinlere de ışık tuttuğu görülmüştür. Böylelikle Orta Asya'da yaşayan göçebe toplulukların kültürlerinin, çeşitli sanat alanlarına yansımaları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göçebelik, Orta Asya, kültür, göçebe sanatı.

Abstract

In the historical process, the search for a better life in various parts of the world is seen in the form of settlement in some communities and displacement in others. Those who prefer to settle down are called sedentary, while those who change places are called nomads. Nomadic communities have been found in different geographies, times and cultural characteristics. For example, it can be said that nomadic groups, who have been moving from one place to another since the Paleolithic and Neolithic Ages for the purpose of feeding and sheltering needs, have developed their own understanding of history, culture and art under the influence of regional, geographical and natural conditions. This way of life continues to exist today. In this study, the culture and arts of nomads who voluntarily and involuntarily changed the places they lived in Central Asia are discussed. Within the historical development, the positive contributions of this culture to today's sustainable art are discussed. As a result of the researches, it has been seen that this lifestyle, which continues to exist regardless of time, sheds light on many other disciplines through archaeological, artistic, scientific and social researches. Thus, the reflections of the cultures of nomadic communities living in Central Asia on various fields of art have been tried to be revealed.

Key Words: Nomadism, Central Asia, culture, nomadic art.

GİRİŞ

Tarih boyunca insan toplulukları çeşitli nedenlerle buldukları bölgeleri terk edip, başka yerlere göç etmişlerdir. Yaşadıkları bölgenin sosyo-politik durumu, coğrafi ve iklim koşulları bu göç hareketlerinin türünü şekillendirmiştir. Kimi zaman gönüllü ve istekli olarak, kimi zaman da zorunluluktan yer değiştirme gereksinimleri doğmuştur. Bu çalışmada, gönüllü ve istekli şekilde yer değiştiren göçebe adı verilen topluluklar ele alınmıştır. Genellikle aralarında kan bağı olan ve gruplar şeklinde yaşayan, sürekli hareket halinde olan insan gruplarına göçebe denilmektedir.

Göçebe toplulukların yer değiştirmelerindeki nedenlerin başında, daha iyi şartlarda beslenme ve barınma ihtiyacı gelmektedir. Hayatını devam ettirebilme çabası, onu avlanmaya ve toplamaya yöneltmiştir. Avcı-toplayıcı yaşam tarzının gerektirdiği hareketlilik, günlük yaşamı etkilerken, kültürel özelliklerin gelişimine de katkı sağlamaktadır. Bu yaşam tarzının, günümüz modern dünyasının önemli bir unsuru olduğu söylenebilir (Deniz, 2014). Sürekli hareket halindeki topluluklarda çevreyi algılama ve ihtiyaçlara çözüm bulabilme çabası, hızlı bir seyir izlemektedir (Şahin, 2016: 27).

Göçebelikte üretim, çoğunlukla temel ihtiyaçları karşılamaya yöneliktir (Kazanov, 2009: 121). Hareketli yaşamlarının imkânları ölçüsünde, özellikle beslenme ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik kurdukları üretim sistemleri, doğal kaynaklardan en verimli şekilde yararlanmaya yöneliktir. Bu tür bir üretim anlayışına sahip insan toplulukları, göçebe kültürünün aynasıdır. Belirli bir ekonomik faaliyet türüne ve kültür biçimine sahip olan, dünya genelinde yaklaşık 40 milyon civarında nüfusu bulunan göçebelerin; hareketli, kolay ve pratik hayatları bu durumu ispatlar niteliktedir (Kradin, 2018: 56).

Çeşitli koşullara bağlı olarak hayvanları ve tüm eşyalarıyla yer değiştiren, yerleşik olmayan insan grubu veya topluluğu şeklinde tanımlanan göçebeler; çoğunlukla çadırda yaşayıp, hayvan besleyen, çeşitli ilkel araçlarla sürekli yer değiştiren ve mesleklerini de yanlarında taşıyan bireylerden oluşmaktadır (Chaliand: 2001). Tamamıyla istemli ve gönüllü olan bu hareketliliklerinin, dünya genelinde iklimsel, coğrafi, ekonomik ve kültürel koşullarla ilişkili bir şekilde devam ettiği görülmektedir. Kendi iradelerine bağlı olarak yapılan bu yer değiştirme alışkanlıkları, geleneksel hale gelerek göçebe kültürünü oluşturmuştur. Göçebe kültüründe hareket biçimleri üzerinden gidildiğinde, iki türlü göçebelikten söz edilebilir (Aksoy, 2020: 199). Bu hareketlilikler, yatay ve dikey şekilde görülürken, yatay göçebeliliğin çöl bölgelerinde ve uzak mesafeler arasında, dikey göçebeliliğin ise, yazın dağlardan yaylalara, kışın ise kışlaqlara kısa göçler şeklinde ortaya çıkan göçebelik türü olduğu söylenebilir.

Yatay göçebelik; tam göçebelik olarak da tanımlanabilen, uzak mesafeler arasında gerçekleşen, çoğunlukla Arap Yarımadası ile Afrika'nın kuzeyindeki çöl bölgelerinde devcilikle geçinen, şehir ve kasabalara yakın yerlerde koyun yetiştiren topluluklarda görülen göçebeliktir (Aksoy, 2001: 94). Ayrıca Avrasya bozkırlarında yer alan geniş steplerde de yatay göçebelik hareketlerine rastlanmaktadır. Bu tür bir göçebelik, geniş alanlarda, uzun süren ve döngüsel bir göç hareketi şeklinde görülmektedir (Kutlu, 1992: 59-73) Dikey göçebelik ise, yazın yüksek dağlar üzerindeki yaylalara, otlaklara, kışın kışlaklara göçmek şeklinde ortaya çıkan göçebelik türüdür. Dağlık bölgelerde görülen dağ göçerliği olarak da tanımlanabilen bu göçebelik türü özellikle, Ön Asya'da oldukça yaygındır.

İster yatay ister dikey harekette olsun, her bölge farklı karakteristik özellikleri bulunan göçebe toplulukları barındırmaktadır. Bu duruma, Afrika'da Pigmeleler, Zulular, Avustralya'da Aborjinler, Avrupa'da Alentejo Çingene göçebelileri vb. örnek olarak verilebilir. Ayrıca Orta Asya'da, Türk aşiretlerinin önemli bir kısmı, İran'daki Kaşgaylar ve Türkmenler ile Anadolu'daki Yörüklerin büyük bir çoğunluğu, bu göçebelik modeline uymaktadır (Eröz, 1991: 72). Yapılan bilimsel araştırmalar, göçebe topluluklarının Orta Asya bölgesinde sadece geçmiş dönemlerde değil, günümüzde de bu tür yaşam tarzını sürdüren insan gruplarının bulunduğunu göstermektedir. Bu toplulukların varlığını sürdürebilmesi, büyük oranda ekonomik açıdan güçlü olmalarına bağlıdır. Özellikle ticaretin önemli ölçüde geliştiği büyük bir uygarlık merkezi konumunda olan Orta Asya; göçebe toplulukları, hayat tarzları ve tarihsel potansiyelleri ile yerleşikleri etkileyebilecek kadar kültürel birikime sahiptirler (İzgi, 2002: 463, 465). Bu nedenle Orta Asya, yüzyıllar boyunca bugünkü dünyanın biçimlenmesinde önemli roller üstlenmiş olan uygarlıkların, imparatorlukların ve dinlerin, buluşma yeri olmuştur. Böylece, evrenselleşmenin ilk adımlarının da Orta Asya'daki imparatorluklara dayandığını söylenebilir. Göçebe kültürüne sahip uygarlıkların Orta Asya'dan Anadolu'ya gelirken kültürlerini de getirmeleri, bu yaşam biçiminin yayılma eğilimi bir göstergesidir.

ORTA ASYA'DA GÖÇEBELİK

Varoluşundan itibaren insan toplulukları, farklı doğal ve coğrafi koşulların etkisi altında hayatını devam ettirmiştir. Yaşanılan bölgenin coğrafi koşulları, üzerinde bulunan insanları çeşitli açılardan yönlendirmiştir. Barınma mekânları, günlük kullanım eşyaları, giysileri takı ve aksesuarları bunların başında gelmektedir.

Dünyanın dört bir yanında yüzlerce yıldır süregelen göçebe yaşam tarzı, insan topluluklarının yaşadığı bölgeye göre nitelendirilmektedir. Geniş bir ana karaya

sahip olan Asya Kıtası da bunlardan biridir. Kıta; coğrafi ve iklimsel özellikler ile doğa koşulları nedeniyle kendi içinde çeşitli bölgesel özellikler barındırmaktadır. Bunlardan Kuzey Asya, Orta Asya, Güney Asya en bilinen bölgelerdir. Kurak ve bozkır alanlardaki yaşam ile daha güneyde bulunan sulak alanlardaki yaşam, önemli ölçüde birbirinden farklılık göstermektedir. Yerleşik kültür ile hareketli kültürün benzer ve farklı noktalarının bulunması, bazen yeni ortak kültürlerin oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Kültürel geçmişleri MÖ 5.000'lere kadar uzanan Orta Asya bozkırlarında zamanla oluşan Türk kültürü ise, kendisine ait toplumsal ve kültürel bir yapı geliştirmiştir (Üngör, 2016). Orta Asya'daki göçebe topluluklar, 3.000 yılı aşkın bir sürede toplumsal yapılarını kurup geliştirmişlerdir (Falay, 2017: 14). Orta Asya bozkırlarındaki göçebe topluluklarla, yerleşik halklar farklı hayat tarzlarına sahip olsalar da, aralarında ortak bazı ilişkiler bulunmaktadır (Yeşilyurt: 2021, 581). Göçebelik ve yerleşiklik kültürü, bütüncül boyutta ele alındığında evrensel dünya kültürünün gelişiminde önemli rol oynamaktadır (Özçamcı, 2007: 178). Özellikle, Orta Asya'dan Anadolu'ya yapılan göç, dünya genelinde görülen en büyük hareketlendendir (Kuban, 2017: 1). Zengin kültüre, tarım ve ticarete dayalı hayata sahip olan yerleşik Orta Asya halkları, diğer göçebe komşularıyla da ortak ilişkiler içerisinde olmuşlardır. Böylece, Orta Asya'da inanışların ve dillerin hareketliliği ile yeni kültürler ortaya çıkmıştır (Akar, 1996). Bölgede yaşayan bu topluluklar, genellikle ortak bir kültür anlayışına dayalı çeşitli gruplara ayrılmışlardır (Golden: 2014). Bu gruplarda gelişen hayvancılık, yaylak-kışlak yaşamının getirdiği hareketliliğin yanı sıra, uzak coğrafyaları keşfetme arzusunu da beraberinde getirmiştir (Golden, 2013: 21-30). Bu arzu; sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda fayda sağlamıştır (Görsel 1). Günümüzde de bu faydaların getirmiş olduğu imkânları kullanan topluluklara rastlamak mümkündür (Jdanko, 2007: 241). Halen Orta Asya'da Moğolistan'ın kuzey sınırlarında varlık gösteren Dukha Türkleri, 10 bin yıl önceki insanların yaşadığı şekliyle yaşamaktadırlar. Benzer yaşamsal faaliyetlerini, alışkanlıklarını ve sosyal kimliklerini koruma eğilimindedirler.



Görsel 1.Orta Asya göçebe hayatından kesitler.

<https://www.loc.gov/rr/amed/guide/nes-centralasia.html>

Orta Asya Türk göçebeliği, Anadolu Yörük kültürünün dayandığı tarihi bir temeldir. Eski dönemlerde Orta Asya’da yaşayan Türk topluluklarının yaşam tarzı, iklimsel ve coğrafi koşulları nedeniyle hayvancılığa dayalı ekonomik düzen kurulmasına imkân sağlamıştır. Bu nedenle Yörükler; günlük kullanım eşyalarını, kültürel özelliklerini ve alışkanlıklarını sanat eserlerine yansıtmışlardır. Konar-göçerlerin önemli bir geleneği olan çadır kültürü, göçebe kültürünün de en önemli tarihsel işlevine sahiptir. İlişkili olduğu diğer kültürleri de özellikle mimari açıdan etkilediği, barınmanın yanı sıra; çadırlarda toplantı, tören ve sosyal etkinliklerin de yapıldığı söylenebilir. Bu nedenle Göçebe Türklerin, Avrasya topluluklarıyla ortak kültür potansiyeline sahip olduğunun kabul edilmesiyle, Orta Asya Türklerinin kültürü, dünya sanat tarihi sahnesinde anlam kazanmıştır (Kuban, 1993: 50).

ORTA ASYA GÖÇEBE TÜRK KÜLTÜRÜNÜN SANATA YANSIMALARI

Orta Asya göçebe Türk kültürünün en önemli sanatsal yansımalarına, mezar ve kurganlarda rastlanmaktadır. Örneğin; Türkistan’da Esik nehri kıyısında, M.Ö. 5. ve 4. yüzyıllardan kalan bir mezarda, Göktürk alfabesi ile yazılmış bir yazıt bulunmuştur. Bu yazıt, Türk tarihinin bilinenden daha eski olduğu ihtimalini ortaya çıkarmaktadır. Türk kültürünün temelleri, atlı göçebe kültürünün başladığı M.Ö. 9. ve 8. yüzyıllara tarihlenmektedir (Çavuşoğlu, 2019:158) Yüzyıllar boyunca temel geçim kaynağı hayvancılık olan Orta Asya Türklerinin konar-göçer olmaları, ekonomilerinin de bu doğrultuda gelişmesine zemin hazırlamıştır. Kalıcı olmayan pazarlar, ticaretin geçici koşullarda da yapılabileceğini kanıtlamaktadır (Mandaloğlu, 2013). Ekonomik gelişmeler ve ticaret, üretime yön vermekte, sanat, zanaat ve kültürel ürünlerin oluşmasını hızlandırmaktadır. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde tüm diğer coğrafyalardaki göçebe topluluklarda olduğu gibi, Orta Asya göçebelerinde de kültürel ve sanatsal faaliyetler, ticari temelli gelişmiştir.

Çoğunlukla geçim kaynaklarının hayvancılık olduğu bilinen göçebe toplulukların, hayvancılığa dayalı ürünleri satıp, tarımsal ürünleri alan bir tür ticaret anlayışı geliştirdikleri bilinmektedir. Bu durum, göçebelerle yerleşiklerin iç içe yaşamalarından kaynaklanmaktadır. Göçebelerde yerleşik hayat benimsenmediği için, toprak edinme ve yerleşik mimari gelişmemiş, çadır yapımı ve mimarisi gelişmiştir. Orta Asya’ya özgü gelişim gösteren, çadırlarını geçeden yapan göçebe Türkler, dericilik, keçe dokuma ve boyama gibi alanlarda ticari anlamda gelişim göstermişlerdir. Bu nedenle kültürel ve sanatsal üretimlerinin bu malzemelere dayalı olması, son derece olağandır (Begiş, 2016: 49).

Doğa ile kurulan sıkı bağlarla Orta Asya’da yaşayan göçebelerin, yerleşik ve kalıcı eserler yerine, sözlü edebiyat geliştirdikleri görülmektedir. Bununla birlikte, hayvanlarını yanlarında gezdirerek evcilleştirme konusunda da ileri

adımlar atmışlardır. Özellikle atlarını evcilleştirerek, pek çok alanda egemenlik sürmüşlerdir. Gezgin, özgür, fetihçi ve savaşçı yönlerini geliştirmişlerdir. Atlı Göçebe Kültürü veya Bozkır Kültürü adı verilen kavram böylelikle doğmuştur. Orta Asya göçebeliliğinin kökeninde at biniciliğinin olduğu kabul edilmektedir. Böylece göçebelilik açısından hareketlilik, Avrasya toplumlarını dönüştüren, onlara sosyal ve kültürel üstünlük sağlayan bir olgudur. Ayrıca bir arada olmanın vermiş olduğu toplumsal dayanışma ile güçler birliği ve paylaşım duyguları öne çıkmıştır. Bu tutumsal davranışlar, göçebe Türk topluluklarına önemli vasıflar kazandırmıştır. Bir arada hareketli şekilde yaşayan bu insan toplulukları; dünyaya bakış açıları, gelenek ve görenekleri, inanışları, kültürleri, sahiplik ve aidiyet duyguları ile kendilerine özgü bir karakter ve kimlik kazanmaktadır. Böylece, doğayı içselleştirerek, bütüncül bir tutum sergilemektedirler. Bu topluluklar, çadırlarını gökyüzü ile ilişkilendirerek kendi dünyalarını kurup, yeni bir yuva anlayışı geliştirmişlerdir.

Göçebe hayatın gereksinimlerinden dolayı, iç mekân tasarımında oldukça hafif, taşınması kolay ve basit eşyalar üretme zorunluluğu, kültürel anlamda birbirine çok benzeyen göçebe toplulukların işlevsellik açısından temelde benzer ürünler ortaya çıkarmalarına neden olmuştur. Özellikle mezarlardan elde edilen bulgular bunu doğrular niteliktedir. Çadırlarını keçe, deri ve hayvan postlarından yaptıkları, iç mekân döşemelerinde ise dokumalı süslemeler kullandıkları görülmektedir. Çadır yaşamında günlük, pratik, kolay taşınabilen ürünlerin tercih edildiği örneklerden anlaşılmaktadır (Görsel 2) (Kuban, 1993: 56).



Görsel 2. Orta Asya göçebe çadırları ve iç mekân tasarımları

<https://www.theblacktentproject.com/different-types-of-nomadic-tents-in-turkey/>

Göçebeler yaşadıkları hayata uygun olarak; taşınması kolay kürkten, deriden, keçeden, yünden örtüler ve kıyafetler; ata binmeye yarayan çakşır, çizme, elbise, kaftan, börk gibi kıyafetler ile onların bezemeleri, kemer ve at koşumu

tokaları, insanların ve çadırların üzerinde taşındığı kağnılar; çadır takımları, savunma aletleri, silah gibi eşyalar yapmışlardır (Görsel 3). Tüm bu örnekler sanatsal açıdan ele alındığında, göçebelerin sürdürülebilir sanat ve kültür faaliyetlerine önemli katkılar sağladığı söylenebilir (Esin, 2002: 727).



Görsel 3. Orta Asya göçebelerinin günlük kullanım eşyaları

<https://www.sanatsal.gen.tr/orta-asya-turk-sanati/>

Orta Asya’da yaşayan göçebe toplulukların; tarım, hayvancılık ve ticaretin yanı sıra, el sanatları alanında da ustalaştığı günümüze kadar ulaşan örneklerden anlaşılmaktadır (Mandaloğlu, 2013: 129- 150). Göçebe topluluklar sahip oldukları kısıtlı imkânlar içerisinde bizzat sanatsal faaliyetlerde bulunmasalar bile, farklı sanat disiplinlerine çeşitli şekillerde esin kaynağı olabmişlerdir. Bu disiplinlerdeki sanatsal çalışmalarla, farkındalık yaratılarak, evrendeki çeşitliliği yansıtmaya çalıştıkları da görülmektedir. Günümüzde bilim insanları, sanatçılar, araştırmacılar ve gezginler binlerce kilometre yol kat edip, göçebe toplulukları ziyaret etmektedirler. Yaşam biçimlerini, sanatlarını, gelenek, göreneklerini ve ritüellerini ortaya koydukları sanat eserleriyle tüm dünyaya tanıttıkları görülmektedir. Eğer sanat olmasaydı, Moğolistan’ın uçsuz bucaksız çöllerinde, kendi başına yaşayan, tüm ihtiyaçlarını doğadan sağlayan, zaman zaman iklim ve gereksinimlerine göre yer değiştiren, dünya siyasetine, ekonomisine bir etkisi olmayan bu küçük toplulukları kimler tanıyabilirdi sorusu akıllara gelmektedir.

Sanat eserlerine yüklenen anlam, kültürlerin yanı sıra, sosyal açıdan da iletişim alanında kendini göstermektedir. Bu nedenle iletişim, toplulukların zamanlar arası geçişini sağlamaktadır. Bu bilgilere dayanarak, Orta Asya’daki göçebe Türk sanatının, sonraki zamanlarda gelişen Anadolu Türk Sanatı’nın ana ilkerlerini oluşturduğu ve onunla bazı biçimsel benzerliklerinin bulunduğu ifade edilebilir (Kuban, 1993: 28). Bu benzerlikler çerçevesinde, Orta Asya göçebe kültürünü yansıtan ve sanatını oluşturan belli bazı üsluplar yer almaktadır.

Hayatları savaş ve avcılıkla geçen göçebe sanatkârlar; inançları gereği kullandıkları totem niteliğindeki hayvan figürleri, at, keçi ve kuş gibi motifleri sıklıkla kullanmışlardır. Bazen, hayvansal motifler mitolojik şekilde tasvir edilirken, bazen de motiflerin, boy veya şahıs damgası olarak kullanıldıkları görülmektedir (Taşağıl, 2013: 343). Örneğin; M.Ö. 8. yüzyılda kullanılmış olan dağ keçisi motifinin Göktürk Kağan Sülâlesi'nin damgası olduğu (Görsel 4) Türk mitolojisinde de önemli bir yeri olan kuş motifinin ise Göktürk Kağan soyunun kuvvet ve kudret simgesi, Gök Tanrı'nın sembolü olarak ifade edildiği düşünülmektedir (Aral, 2012: 29) (Çoruhlu, 2000: 116).



Görsel 4. Orta Asya'da Kültigin Abidesi'ndeki kağanlık damgası olan dağ keçisi motifini
<http://www.turkbilimi.com/p-15999-wordpress/>

Objelerde kullandıkları imgelerin sadeleştirilip stilize edilmesinin, göçebelerin kullandığı sanat tekniklerinden birisi olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, renkli keçelerin birbirine eklenmesinde, halıcılıkta, tahta veya maden sanatlarında ise, motifleri basitleştirdikleri de görülmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. Orta Asya göçebelerinin kullandıkları hayvan motifleri
<https://arkeofli.com/islamiyet-onesi-turk-sanatinda-hayvan-sembolizmi/>

Orta Asya göçebe toplulukları, çoğunlukla günlük hayatın bir parçası olan objeler yapmışlar, hayvan başı şeklinde kabzası olan eğri kamaları ve madenî ayna yapımını öğrenmişlerdir (Esin, 2002: 727). Ayrıca, Orta Asya göçebe Türk halk kültürünün en önemli ögesi olan çadırın, göçebe meskeni olduğu söylenebilir. Çadır yapımında ve iç düzeninin kurgulanmasında güçlü estetik anlayış geliştirdi-

rilmiştir. Bu anlayış, çadır içerisinde kullanılan halı, kilim, keçe, sergi, döşek ve dokumalara da yansıtılmıştır. Kadınların çeşitli nakış desenleri ile işlediği dokumalar da bu estetik anlayışın örneğini teşkil etmektedir. Orta Asya sanatının göçebe yaşamı yansıtan biçimleri, günlük kullanım eşyalarının yaşamlarında oynadığı işlevsel ve sembolik rolü ifade etmektedir. Örneğin; 18.-19. yüzyılın başlarına ait saklama çantasının ön yüzündeki motifler Orta Asya sanatını yansıtmaktadır (Görsel 6) (<https://www.metmuseum.org/learn/educators/lesson-plans/the-nomads-of-central-asia>).



Görsel 6. 18.-19. Yüzyıl Orta Asya saklama çantası

<https://www.metmuseum.org/learn/educators/lesson-plans/the-nomads-of-central-asia>

Bu desenler, Türk kültür hayatının önde gelen değerlerinden olan, bereketi ve soyun sürdürülmesini ifade etmektedir. Orta Asya'da çadır yapımı ve iç dekorasyonlarını doğal ve yenilenebilir hammaddelerden üreten göçebe zanaatkarların, kültür taşıyıcıları oldukları söylenebilir. Göçebe kadınlar, dokuma, eğirme, örgü, keçe, nakış, dikiş ve diğer geleneksel el sanatları tekniklerini kullanarak, bitkisel veya geometrik desenlerle süslenmiş iç ve dış yüzeyleri dekorelamışlardır. Göçebe hayat ve çadır kültürü; ortak insani değerlere, yardımlaşmaya, işbirliğine ve sürdürülebilir kültürün gelişimine katkı sağlamıştır. Bu nedenle çadırlar, sadece barınma ihtiyacının basit bir biçimde karşılandığı mekânlar değil; kurulması, kullanımı ve iç mekân tasarımı ile belirli bir kültürel sürekliliğin dışavurumu olarak değerlendirilmelidir (Semi ve Tatlıcan, 2017: 336). Günümüzde bile bazı şenlikler, doğumlar, düğünler ve cenaze törenleri gibi etkinlikler, ortak yaşam alanı olan çadırlarda yapılmaktadır. Çadırlar, bir yandan Orta Asya göçebe Türk topluluklarının toplumsal kimliğini oluştururken, diğer yandan da, evrensel düzeyde kültür sembolüdür. Bu kültürün, 2014 yılında İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirasının Temsili Listesine girmiş olması, bunu durumu kanıtlamaktadır (<https://ich.unesco.org/en/RL/traditio->

nal-knowledge-and-skills-in-making-kyrgyz-and-kazakh-yurts-turkic-nomadic-dwellings-00998). UNESCO; Paris'te gerçekleştirilen toplantısında, Orta Asya'da günümüzde de halen kullanılan geleneksel ev olarak adlandırılan Bozüyü'ü koruma altına alarak, dünya kültür mirası listesine eklemiştir (<https://turkistanlilar.org/2014/12/05/kirgiz-cadiri-bozuyler-korumaya-alindi/>).

ORTA ASYA GÖÇEBE YAŞAMININ GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI

Göçebelik, yaşam şartlarının ve ekonomik kaynakların değişimiyle ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Göçebe toplulukların diğer topluluklar ile sürekli etkileşimde olmaları, kültürel gelişmelerine yön vererek, Orta Asya sanatının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Çağlar boyunca, Orta Asya'da gelişen bozkır sanatı, göçler ile birlikte batıya kayarak Orta Çağ'da Avrupa'yı sanatsal boyutta etkilemiştir. Diğer yandan, güneye doğru göç eden Türkler, İslam sanatlarını da derinden etkileyerek, Orta Asya kültür unsurlarının dünyanın farklı bölgelerine yayılmasını sağlamıştır (Diyarbakirli, 1972: 2). Bu kültürel unsurlar, sanatçıları farklı şekillerde etkilemektedir. Bazen kıyafetleri, takı ve aksesuarları, bazen çadırları ve çadırı oluşturan elemanlar, bazen de gösteri eğlence ve danslarında çeşitli şekillerde yansıtılmaktadır. (Görsel 7) (Öztürk, 2020: 678). Bu bilgilere dayanarak, Orta Asya göçebelik kültürünün günümüz sanat anlayışları için büyük bir miras niteliği taşıdığı söylenebilir. Binlerce yıllık göçebe yaşam biçimi, teknolojik ve dijital sunum imkânlarıyla ifade edildiğinde, zengin bir esin kaynağı olmaktadır. Bu durum göçebelik kültürünün ve buna bağlı gelişen sanatın sürdürülebilirliğini arttırmakta, aynı zamanda erişilebilirliğini de mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla göçebe kültürü, sanat eserleri sayesinde tarihsel kimliğinin ötesine geçerek, zamanlar arası bir düzeye ulaşmaktadır.

Genel anlamıyla göçebe sanatının, dünyadaki çeşitli kültürleri etkisi altına alan özüne has bir sanat alanı olduğu söylenebilir. Günümüz göçebe sanatında, tekstilden seramiğe, mücevherden aksesuara heykelden mimariye pek çok ürün çeşidi görülmektedir. Bu durum, göçebe sanatının günümüze dek gelen öneminin ve zaman içindeki gelişiminin göstergesidir. Bu sanat, yerleşik bir evi olmayan, bir yerden başka bir yere hareket eden toplulukların yaşam biçimini ve kültürlerini yansıtmaktadır (<https://www.dcat.kg/post/art-of-nomads>).

Orta Asya göçebe sanatında dikkat çekici olan en belirgin özellik, doğal dünya ile kurulan bağlantıdır. Moğollar, Kırgızlar, Kazaklar Orta Asya göçebelik unsurlarını günümüz sanatlarında etkin şekilde kullanmaktadırlar. Göçebe sanatının oluşumunda geleneksel olarak yün, deri, kemik ve bitki gibi doğal kaynaklardan yararlanılmaktadır. Moğol göçebelerinin sanatındaki çoban ve savaşçılar ve

yaşam tarzları için önemli olan at tasvirleri bunun en belirgin örneklerindedir.

Kazak yurtları olarak bilinen çadırlar, göçebe sanatının günümüze uyarlamalarının bir başka örneğini temsil etmektedir. Portatif konutlar olan bu Orta Asya göçebe çadırları, keçeden yapılmış renkli ve desenli tasarımlarla süslenmiştir. Günümüzde bu göçebe gruplar için pratik bir barınak olmasının dışında, kültür ve geleneklerini yaşatan bir sanat eseri niteliği taşımaktadır.

Orta Asya'da göçebe sanatını ve kültürünü devam ettiren diğer bir topluluk da Kırgızlardır. Göçebe yaşam tarzını, kültürel kimliğini ve manevi değerlerini ve inançlarını günümüzde de yansıtan Kırgızlar, oldukça zengin bir sanat geleneğine sahiptirler. Günümüzde de göçebe kültürünü koruyan Kırgız sanatı; tekstil, mücevher, metal işleri ile ahşap süslemeleriyle adından söz ettirmektedir.



Görsel 7. Kırgız Göçebe sanatının günlük hayata yansımaları.

<https://www.dcat.kg/post/art-of-nomads>

Moğol sanatçı Togmidshiev Enkhbold, 2009'dan bu yana kendisine has ürettiği, geleneksel bir Moğol göçebe çadırı olan Ger ile dünyanın her yerinde performans gösterilerinde bulunmuştur (<https://somethingcurated.com/2021/01/22/5-mongolian-contemporary-artists-you-should-know/>). Sanatçı, müzelerde, sahillerde, otoyollarda, durduğu her yerde Ger adı verilen çadır ile halkın arasına karışmıştır. Enkhbold Togmidshiev, çevreyle bağlantı kurmak amacıyla dış mekanlarda spontane gezi performansları sergilemiştir. Ger olarak adlandırılan, yurt formundan türetilmiş ve geleneksel Orta Asya göçebe kültürünü yansıtan bu çadırlarla ortaya konan performanslarla sanatçı, kişiselleştirilmiş bir üslup yaratmıştır. Ger kurmayı, manevi açıdan yuva kurmakla eşdeğer tuttuğu algısını yaratmaktadır. Bu tür spontane performansları

Moğolistan'ın donmuş bozkırlarında, çölde, deniz kenarında, otoyol kenarında, dünyanın farklı coğrafyalarında sokak ve meydanlarda gerçekleştirilmiştir.



Görsel 7. Enkhbold Togmidshiiev. Moğol göçebe çadırı ger ile performans sanatı.

<https://somethingcurated.com/2021/01/22/5-mongolian-contemporary-artists-you-should-know/>.

Günümüzde Orta Asya'nın çeşitli bölgelerimde yaşayan göçebe etnik gruplar bulunmaktadır. Bunlar kendi coğrafi özelliklerine has malzemelerden, taşınabilir, günlük, kolay kullanılabilen, hafif eşyalar üretmektedirler. İç Moğolistan Bölgesi'nde; sağlam ve su geçirmezlik özelliğine sahip huş ağacı kabuğu buna örnek verilebilir (Görsel 8). Huş ağacı kabuğundan; kutular, kâseler ve sepetlerin yanı sıra süs eşyaları, kap-kacak gibi ürünler yaptıkları bilinmektedir (<http://www.chinadaily.com.cn/m/innermongolia/folkarts.html>). Kullanılabilir hale gelebilmesi için öncelikle huş ağacının kabuğunu soyup kaynatılmakta, daha sonra kesme, dikme gibi şekillendirme işlemleri yapılarak üzeri geleneksel desenlerle süslenmektedir.



Görsel 8. İç Moğol Bölgesine ait huş ağacından yapılmış ürünler

<http://www.chinadaily.com.cn/m/innermongolia/folkarts.html>

Moğolistan'ın Ulaanbaatar kentindeki genç çağdaş sanatçıların hayatlarını gösteren ilk multi medya projesi üzerinde çalışan belgesel fotoğrafçısı Vanessa De Smet, günümüz genç sanatçıların eserlerini sanatseverlerle buluşturmaktadır (Görsel 9).



Görsel 9. Vanessa De Smet. Mongolian Contemporary Art.

<https://vanessadesmet.wordpress.com>

Moğolistan'ın Bu genç çağdaş sanatçılarından Enkhjargal Ganbat, "Nomad Wave Sanat Grubu"nun (Göçebe Dalgası) kurucusudur (<https://vanessadesmet.wordpress.com/eya-ganbat/>). Eğitimini 2005 yılında Ulaanbaatar Güzel Sanatlar Enstitüsü'nden resim bölümünde tamamlayan sanatçı, günümüzde performans ve enstalasyon çalışmalarıyla sanat dünyasına eserleriyle katkıda bulunmaktadır. Sanatçının 'Toprak Ana İçin Bir Ninni' isimli son performans çalışmasında, günümüz modern toplumlarının doğadan oldukça uzak oluşuna vurgu yapılmaktadır. Ayrıca, tüm insanların doğa ile bağ kurmasını ve doğa sevgisinin yeniden oluşmasını dile getirmeyi amaçlamıştır. (Görsel 10). Bu performans gösterisi, Moğolistan'ın çeşitli bölgelerini gezerek sanatseverlerle buluşmuştur. Bu gezerek sürdürülen sanat etkinliği, göçebelerin dinamik yaşamı ile bir bağlantı oluşturmakta olup, günümüz Orta Asya Sanatı için önemli bir adım sayılabilmektedir.



Görsel 10. Enkhjargal Ganbat. 'Toprak Ana için Bir Ninni'.

<https://vanessadesmet.wordpress.com/eya-ganbat/>

Moğollar; Orta Asya'da doğayla olan güçlü bağları ve doğaya dair derin bilgileriyle tanınmaktadırlar. Orta Asya'da günümüz genç sanatçılarından Dorjderem Davaa ise, Moğolistan'ın yeni nesil potansiyelini göstermektedir. Hayvancılıkla geçimini sağlayan göçebe toplulukların malzeme olarak kullandıkları, hayvanlardan elde edilen; deri, kürk ve boynuz gibi orijinal parçaları çalışmalarında kullanmaktadır (Görsel 11).

Sanatçı bu malzemelerdeki karakteristik şekiller, doğal doku ve esnekliğin tüm imkânlarından faydalanmaktadır. Eserlerinde kullandığı malzemelerin yanı sıra yansıttığı ifadelerde de doğadan izlere rastlanmaktadır. Görsel 11'de yer alan insan figürünün başındaki hayvan boynuzlarını anımsatan detaylar, doğa ve çevre ile kurulan bağlantının göstergesi niteliğindedir (<https://vanessadesmet.wordpress.com/dorjderem-davaa/>).



Görsel 11. Dorjderem Davaa. Devam Eden Çalışma. 2005.

<https://vanessadesmet.wordpress.com/dorjderem-davaa/>

Orta Asya Göçebe sanatının günümüze yansımalarından bir diğeri olan, Ağustos 2023 te sergilenen “Kırgız Göçebe Defilesi”, antik ve modern tasarımları birleştirmeyi amaçlamıştır (Görsel 12). Gösterişli Dünya Göçebe Moda Festivali’nin dördüncüsü olan bu etkinlik, Kırgızistan’da yapılmıştır. Defilede Kırgızistan’ın antik göçebe kültürüyle modern yansımalar kusursuz bir şekilde birleştirmeye çalışılmıştır. Kullanılan renkler, tasarımlarda gözlenen detaylar ve süsleme unsurları açısından ele alındığında göçebe kültürünün günümüze uyarlanmış şekli görülmektedir. Birçok uluslararası tasarımcının yer aldığı Dünya Göçebe Moda Festivali, Orta Asya’da göçebe medeniyetinin sesi duyuran ilk ve tek proje özelliğini kazanmıştır. Aynı zamanda Kırgızistan’ın moda endüstrisine de yön verdiği ve yol gösterdiği söylenebilir.



Görsel 12. Dünya Göçebe Moda Festivali. 2023.

<https://www.rferl.org/a/kyrgyz-fashion-mixes-ancient-modern-designs/32543643.html>

Son yıllarda gelişen etkinliklerden bir diğeri ise, Orta Asya göçebe kültürün izlerini taşıyan sahne sanatlarıdır. Örneğin; Moğolistan Gösteri Sanatlarında Göçebe Kültür Hazinesi olarak nitelendirilen ve bir Moğol dansı olan “Şarap İçin Şarkı Sunumu”, isimli gösteri 2007’de Altıncı Lotus Kupası Dans Yarışması’nda altın ödülü kazanmıştır (Görsel 13). Gösteri, Moğol çobanlarının sürekli yeni meralar aramak için hareket edişini canlandırmaktadır. İnsanların ruhlarında ve vücut dilinde anlam kazanmakta olan hareketlerin, göçebe kültürün özünü oluşturduğu ifade edilmektedir. Moğol dans sanatının, yaşam ritminin en iyi yorumu olduğuna inanılmaktadır. Moğol dansları; göçebe yaşam biçimi, kurban ve dini ritüellerdeki inançlarıyla ilişkilendirilmektedir (Yulin ve Xiaoyan, 2012: 30).

Göçebe kültüründe; doğal yaşamdan, günlük hayata, dini inançlardan, eğlenceye kadar her alanda kendilerine özgü karakteristik özelliklere rastlanmaktadır.



Görsel 13. Moğolistan Gösteri Sanatları: Göçebe Kültürün Hazinesi, 2007, (Fotoğraf, Bayin) (http://www.chinadaily.com.cn/m/innermongolia/201401/27/content_17260300.htm)

Görsel 14. 16yy. Moğolistan Gösteri Sanatları: Göçebe Kültürün Hazinesi, 2007 (<https://www.asianstudies.org/publications/ea/archives/performing-arts-of-mongolia-treasure-of-a-nomadic-culture/>)

Göçebe kültüründe, erkek- kadın ayrımı yapılmadığı için kadın, sosyal hayatın içindedir. Erkek, çobanlıkla uğraşırken; kadın, evin idaresi ve el sanatları ile meşguldür (Zafer, 2018: 105-115). Göçebe yaşam, çobanların günlük hayatı, kıyafetleri ve aksesuarları sanatsal faaliyetlerin kaynağını oluşturmaktadır. Giysilerindeki renk ve desenler; danslarındaki sert, güçlü ve çevik ifadeleri yansıtan hareketler, göçebe hayat tarzıyla örtüşmektedir (http://www.chinadaily.com.cn/m/innermongolia/2014-02/03/content_17260300.htm). Hem kadınların hem de erkeklerin farklı dans figürleri, kendi kültürel yansımalarını ifade etmektedir (Görsel 8).

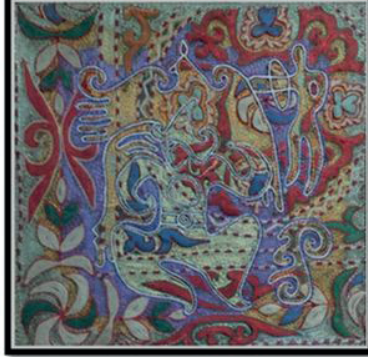
Yüzyıllar boyunca kendine özgü bir duruş sergileyen göçebe kültürü, zengin içeriği ile çağlar boyunca çeşitli sanat alanlarına ilham kaynağı olmuştur. Günümüz heykel sanatçısı Ufuk Güneş Taşkın, üretim-tüketim ekonomisinin şekillendirdiği modern çağda, insanın sahip olduğu inanış, kültür, gelenek, estetik, güzellik gibi yargıların sıradanlaştığını ve değerlerini kaybettiğini ifade etmektedir. Sanatın, insanın var olduğu andan itibaren bir ayna görevi gördüğünü, yaşadığı toplumun tüm özelliklerini yansıtarak, insan-toplum ve sanat ilişkisini sorgulama ve değiştirme sürecine girdiğini belirtmektedir (Taşkın, 2018: 1). Sanatçının, yuvasını ve valizini beraberinde götürmeleri betimlediği, “Göçebe” isimli çalışması 23x60x20 cm ölçülerinde, metal plaka, metal tel, karışık tekniikle şekillendirdiği metal bir heykeldir (<https://www.sanatabiyer.com/is-de-tay/21305/gocebe>) (Görsel 15).



Görsel 15. Ufuk Güneş TAŞKIN, 'Göçebe" 2021, metal heykel, 64 x 22 x 17 cm.
<https://www.sanatabiyer.com/is-detay/21305/gocebe>

Göçebe bir yaşam süren toplulukların günümüze dek gelebilen sanat eserleri, genel olarak ortak bir kültürü yansıtmaktadır. Bu kültür varlıkları pratik, kullanışlı ve kolay taşınabilir özellikleri sahip olup, göçebe sanatını yerleşik kültür sanatından daha üstün kıldığı söylenebilir. Üstün teknik ve malzeme hâkimiyeti, estetik değerlerin kullanışlılık özelliğiyle harmanlanması, doğadan edinilen tecrübe, tarihsel bilgi birikimi süsleme zenginliği sağlamaktadır. Göçebe kültüründe süslemelerin amacı estetik görünüm kazandırmasının yanı sıra, asıl olarak arka planda önemli bilgiler vermek ve anlamlar yüklemektir.

Ortak simgesel dille toplumun tüm üyeleri rahatlıkla iletişim sağlayabilmekteydi. Öyle ki; Selçuklu Dönemi insan tasvirlerinde görülen giyim-kuşam geleneğinin Orta Asya göçebe kültüründen geldiği de ifade edilmektedir (İskenderzade, 2008: 46). Orta Asya göçebelik kültürünün zengin alt yapısı, tarihsel etkileşimde büyük rol oynamaktadır. Bu kültürün izlerini taşıyan eserler geleneğin geleceğe taşındığının en önemli kültürel varlıklar arasındadır. Orta Asya göçebe kültür geleneğini günümüzde eserlerine taşıyan Zeynelkhan Mukhamedzhanuly isimli Kazak sanatçı, Orta Asya kültürünün önemli bir mirası olan süzeni nakışı sürdürülebilirliğe katkı sağlamaktadır. Bu işleme sanatı Orta Asya kültürüne bir renk katarak anlamlı ve kalıcı bir el sanatı olarak varlık göstermektedir. Mukhamedzhanuly, geleneksel Kazak Suzeni nakşını ülkesinde geleneksel sanatlardan olan Suzeni tekniğini bozmadan yorumlayarak gelenekselden moderne ulaştırmıştır (Görsel 16). Kazakların Bozkırlarında geçen tarihi ve mitolojik olayların konu alındığı eserlerde, işleme tekniği Suzeni ile kumaş, iğne ve pamuk veya ipek iplikler kullanarak yapılmaktadır (Gürcüm ve ark., 2019: 230). 20. yüzyılın sonuna kadar bir süsleme unsuru olarak önemini sürdürmüş olan Suzeni nakışı, Kazakistan'da geleneğin devam ettirilmesi amacıyla belirli yörelerde el sanatı ustaları tarafından sürdürülen sanat dalı haline dönüşmüştür.



Görsel 16. Zeynelkhan Mukhamedzhanuly, “Kartal eğitici” süzeni pano, 60x60, 2018.
(Gürüm ve ark., 2019)

Orta Asya göçebe kültür geleneğini günümüzde de sürdüren bu kültürel mirası, modern sanat anlayışıyla birleştiren diğer bir sanatçı Rauf Tuncer'dir. Sanatçı eserlerinde kendine özgü yorumlarıyla dikkat çekmektedir (Görsel 17). Evrenselliğin enerjisini yerellikten, geleceğin gücünü ise, geçmişten aldığı ifade eden sanatçı, tarihsel simgeleri, mitolojik betimlemelerle birleştirerek tuval üzerine akrilik boyalarla yaptığı çok renkli ve büyük boyutlu eserlerine yansıtılmaktadır (https://www.zeytinburnukultursanat.com/media/brochures/10_GELENE%C4%9EE_%C3%87A%C4%9EDA%C5%9E_YORUMLAR_-_RAUF_TUNCER.pdf).



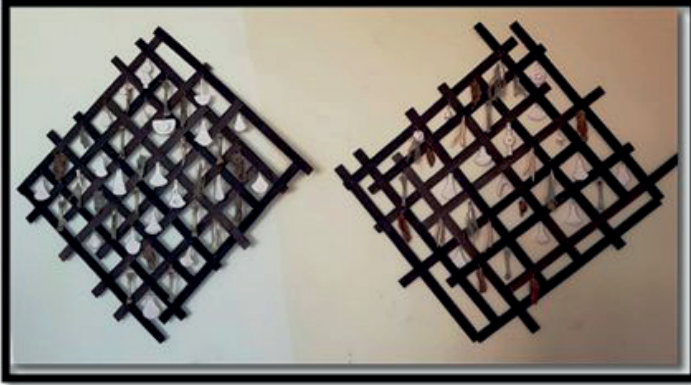
Görsel 17. Rauf Tuncer, Gelenekten Çağdaş'a Resim Sergisi, Tuval üzerine akrilik, 130cmx130cm, 2013.
(https://www.zeytinburnukultursanat.com/media/brochures/10_GELENE%C4%9EE_%C3%87A%C4%9EDA%C5%9E_YORUMLAR_-_RAUF_TUNCER.pdf)

Orta Asya göçebe toplulukları, hareket edebilme kolaylığı sağlayan sert iklim koşullarına dayanıklı olan günlük eşyaları, aksesuarları ve barınma mekânları sanatçıları farklı yönlerden etkilemektedir. Orta Asya göçebe kültürü gelenek-

sel izlerini günümüze ve geleceğe taşınması, bu kültürel değerlerin sürdürülebilirliğini sağlamaktadır.

Orta Asya göçebe kültürü günümüzde çeşitli sanatçılar tarafından farklı bakış açıları, sanat dalları, teknik ve malzeme ile eserlerde varlık göstermektedir. Diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi seramik sanatında da kişisel yorumlarla günümüze taşınmaktadır. Ancak resim, dokuma v.b. disiplinlerden farklı olarak fiziki özelliklerinden ötürü seramik sanatı, göçebe toplumlarda nispeten daha az gelişmiştir. Bu nedenle yerleşik düzene geçmemiş toplumlarda seramik sanatının gelişimini izlemek zordur (Erman, 2012: 22).

Günümüzde Orta Asya göçebe kültürünü eserlerine taşıyan sanatçılardan Seda Dilay, bu toplulukların kullandıkları objeleri, aksesuarları, barınma amacıyla kullandıkların çadırlardaki detayları, kişisel yorumlamalarıyla aktarmıştır (Görsel 18). Çalışmanın arka planını çadır iskeleti olan ve ger olarak adlandırılan bir düzeneğin oluşturduğu görülmektedir. Üzerinde kemik, deri, ağaç kabukları ve doğal parçaların yanı sıra, Orta Asya göçebe kültüründeki süsleme unsurlarının bulunduğu seramik ürünler yer almaktadır. (Dilay, 2022: 360).



Görsel 18. Seda Dilay, Orta Asya Göçebe Kültürü, 110cmx100cm, 2021.

(Kişisel arşiv)

SONUÇ

Hayvancılık ekonomisine bağlı olarak geçimlerini sürdüren Orta Asya göçebe toplulukları, hareket edebilme kolaylığı sağlayan sert iklim koşullarına dayanaklı çadırları mesken edinmişlerdir. Çadırlar, bu hayatın gerektirdiği imkânlar çerçevesinde; sosyal konumlarını, ekonomik düzeylerini, iklimsel ve doğal koşullara bağlı olarak insanların barınma anlayışını, gelenek, görenek ve yaşam tarzlarını yansıtan, kültürel bir miras olarak karşımıza çıkmıştır. Nesiller arası bir bağ kuran bu miras tüm özellikleri ile evrensel sanat tarihine büyük bir

zenginlik sunmaktadır. Orta Asya göçebe Türk toplulukları, kendilerine özgü kültürel değerlerini, yeni oluşan farklı kültürel değerlerle harmanlayarak, günümüz kültür dünyasını yaratmıştır (Tülbasıyeva, 2004:1).

Bu çalışmayla, dünyanın çeşitli coğrafyalarında olduğu gibi Orta Asya'da da bulunan göçebe toplulukların, kendilerine özgü sıra dışı yaşam biçimleri, kültürel potansiyelleri ve sanatsal üretimleri ortaya konulmuştur. Göçebe toplulukları; çadırları, günlük kullanım eşyaları, dokumaları ve estetik anlayışları incelendiğinde, sanata, kültüre, mimari anlayışa ve tasarıma önemli katkılar sağladığı sonucuna varılmıştır. Buradan hareketle, kültürel kimliklerinin, sanat anlayışlarının ve zengin estetik değerlerinin, sürekliliği ve sürdürülebilirliği açısından göçebe toplulukların hayat anlayışları korunmalı, zamanlar arası bağlarla geleceğe aktarımının sağlanmasına özen gösterilmelidir. Geçmişin saygın kültürel tecrübelerini geleceğin teknolojik gelişimlerine teslim ederek, evrensel sanat tarihi yaşatılmalıdır.

Aralarında kan bağı bulunan, hayvanları için daha verimli otlaklar arayan ve bu otlaklar arasında sürekli göç ederek yaşamını geçiren göçebeler, kültürlerini sert doğa koşulları ve hayvancılık üzerine kurmuşlardır. Bu durum, onların kültür ve sanatlarının göç ettikleri yerlere yayılmasına neden olmuştur. Bununla birlikte göçebelerin yaşam tarzlarına bağlı olarak gelişim gösteren el sanatları, göçebe yaşamını istemli şekilde deneyimlemek isteyenlere, doğal ortamda yaşamayı tercih edenlere ve doğal şartların sağladığı konfor ile yetinebilenlere cazip imkânlar sunmaktadır.

Aslında, sadece sosyolojik temelli bir kavram olmayan göçebeliğin, durağanlıktan uzak, dinamizmi sembolize eden, doğal gelişime ivme kazandıran özellikleri, günümüz sanat eserlerinde de sıklıkla görülmektedir. Yaşamsal dinamiklerini sürekli canlı tutmaları, göçebe toplulukların yüzyıllar boyunca varlık göstermelerinin en önemli nedeni olmuştur. Göçebelikteki hareket anlayışının getirdiği canlılık ile sanatsal üretim sürecinin, zamansal ve mekânsal dinamizminin eser üretimde olumlu katkılar sağladığı mevcut örneklerden anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

Akar, M. (1996). Göçebe Türkmenlerde Deve Güreşi ve Sosyo-Kültürel Boyutu. I. Türk Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyumu Bildirileri-Halk Edebiyatı, Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence, Gelenek, Görenek, İnançlar (22-23 Aralık 1994), 2, 17-19.

Aksoy, E. (2001). Yörük ve Türkmenlerin Sosyo-Kültürel Yapısı (Kırıkkale Karakeçili Aşireti örneği). (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Aksoy, B. (2020). Anadolu Arkeolojisinde Göçebeler ve Görünürlükleri. Anadolu, (46), 187-213.

Aral, B. (2012). Kültigin'in Heykel Başındaki Yırtıcı Kuş Tasvirinin Mahiyeti Hakkında. MSGSÜ Sosyal Bilimler, (5), 29-38. Retrieved from

Bartholo, W., (2004). Orta Asya Türk Tarihi Dersleri, (Yay. haz. Hüseyin Dağ), İstanbul, Çağlar Yayınları.

Begić, H. N. (2016). Orta Asya'dan Küçük Asya'ya Geleneksel Bir Sembol; "Kepenek". Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7(2), 44-62.

Chaliand, G. (2001). Göçebe İmparatorluklar: Moğolistan'dan Tuna'ya. İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Çavuşoğlu, R. (2019). Atlı Göçebe Kavimlerin Urartu Sanatına Etkileri. Uluslararası Türkoloji Araştırmaları Sempozyumu, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Yayın No: 70 e-ISBN: 978-975-7616-70-2

Çoruhlu, Y. (2000). Göktürk Sanatında Dinî Nitelikli Heykeller ve Tasvirler. Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten, 48(2000), 95-146.

Dilay, S. (2022). Göçebelik kavramının çadır formunda güncel seramik uygulamalara yansımaları. (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi/ Lisanasüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.

Diyarbakırlı, N. (1972). Hun Sanatı. MEB, Devlet Kitapları.

Erman, D. O. (2012). Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı. ActaTurcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi Yıl IV, (1).

Eröz, M. (1991). Yörükler, Türk Dünyası Araştırmalar Vakfı Yay., İstanbul 1991, s. 71-72.

Esin, E. (2001). Türk Kozmolojisine Giriş, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Eycil, A., & Ünzile, U. S. (2019). İslamiyet Öncesi Türk Tarihinde Sanatı Etkileyen Unsurlar. *Asia Minor Studies*, 7(1), 81-94.

Falay, N. (2017). Asya'da Eski Türklerin Ortaçağdaki Sosyo-Ekonomik Yapıları ve Yaşamları. *Maliye Araştırma Merkezi Konferansları*, (62), 1-43.

Golden, P. B. (2013). *Türk Halkları Tarihine Giriş*, trc. Osman Karatay, Ötüken Yayınevi, İstanbul.

Golden, P. (2014). *Dünya Tarihinde Orta Asya*. Çev.: Yahya Kemal Taştan, Ankara: Ötüken Yayınları.

Gürcüm, B. H., Baykasoğlu, N., & Yerdenova, A. (2019). Bir Suzeni Sanatçısı Zeynelkhan Mukhamedzhanuly. *Art-Sanat Dergisi*, (11), 225-239.

İskenderzade, L. (2010). *Anadolu Selçuklu Saray Çinilerinde İnsan Figürü.*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı Doktora Tezi.

İzgi, Ö. (2002). Orta Asya'nın En Eski Kültürleri ve Çin Medeniyeti ile İlişkiler. *Genel Türk Tarihi*, 1, Yeni Türkiye Yayınları 423-448.

Jdanko, T. A. (2007). Orta Asya ve Kazakistan'da Yarı Göçebelik. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 22(1), 239-248.

Khazanov, A. M. (2009). Specific characteristics of Chalcolithic and Bronze Age Pastoralism in The Near East. *Nomads, Tribes, and The State In The Ancient Near East: Cross-Disciplinary Perspectives*, s. 119-127.

Kradin, N. (2018). *Ancient Steppe Nomad Societies*. In *Oxford Research Encyclopedia of Asian History*.

Kuban, D. (1993). *Bati'ya Göçün Sanatsal Evreleri: Anadolu'dan Önce Türklerin Sanat Ortaklıkları*. Cem Yayınevi.

Kutlu, M. (1992). Yaşayan Bir Alt Kültür Geleneği: Anadolu Göçer Kültürü. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Bildirileri, Kültür Bakanlığı Halk Kütüphanelerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yay, 164, s. 59-73.

Mandaloğlu, M. (2013). Eski Türklerde Sanayi, Ticaret ve Maliyenin Ekonomik Açısından Değerlendirilmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 2(2), s. 129-150.

Özçamca, S. (2007). Türklerin Göçebeliliği Hakkında Bir Kaç Not. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, (7), s. 177-184.

Öztürk, E. (2020). Keregü, Keregüçi Hoca, Geregü. *Kesit Akademi Dergisi*, 6(25), s. 675-684.

Sayılır, S. B. (2012). Göçebelik, Konar-Göçerlik Meselesi ve Coğrafi Bakımdan Konar-Göçerlerin Farklılaşması. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 12(1), 563-580.

Sembi, N., & Tatlıcan, N. (2017). Kökşetav Yöresi Keçe Çadırları (kiyiz üyler). *Journal of International Social Research*, 10(50).

Şahin, A. Ç., (2016). Türk Çadırı Üzerine. Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi Sayı: 16, s. 25-39, Muğla.

Taşagül, A. (2014). Göktürkler I-II-III. Ankara.

Taşkın, U. G. (2018). Heykel Sanatında Hazır Nesne Kullanımı (Doctoral Dissertation, Anadolu University (Turkey).

Tülbasıyeva, L. (2004). Kazakların Yaşam Estetiği. Türk Tarih Kurumu Yayını.

Üngör, İ. (2016). Orta Asya'dan Anadolu'ya Kayalara Yazılan Türk Kültürü. Dereçi Kaya Resimleri. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 1(39), 357-370.

Yeşilyurt, H. N. (2021). Dünya Tarihinde Orta Asya. Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi, 3(6), 581-584.

Yulin, L., ve Xiaoyan, S., (2012). Performing Arts of Mongolia: Treasure of a Nomadic Culture, *Asian Visual and Performing Arts*, Part I, Vol. 17:1 page: 30-34.

Zafer, C. (2018). Türkiye'de Konargöçer Kültürü. *Muhakeme Dergisi*, 1(2), s. 105-115.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/orta-asyada-varligini-surduren-turk-kavmi-61849.html> (Erişim tarihi: 12.02.2022)

<https://www.loc.gov/rr/amed/guide/nes-centralasia.html> (Erişim tarihi: 14.02.2022)

<https://ich.unesco.org/en/RL/traditional-knowledge-and-skills-in-making-kyrgyz-and-kazakh-yurts-turkic-nomadic-dwellings-00998> (Erişim tarihi: 02.03.2022)

<http://www.turkbilimi.com/p-15999-wordpress/> (Erişim tarihi: 19.03.2022)

<http://galeri.genelturktarihi.net/bilge-kagan-hazinesi/kultegin> (Erişim tarihi: 06.02.2022)

<https://www.theblacktentproject.com/different-types-of-nomadic-tents-in-turkey/> (Erişim tarihi: 25.04.2022)

<https://www.metmuseum.org/learn/educators/lesson-plans/the-nomads-of-central-asia> (Erişim tarihi: 12.02.2022)

(<https://turkistanlilar.org/2014/12/05/kirgiz-cadiri-bozuylar-korumaya-alindi/> (Erişim tarihi: 17.03.2022)

<https://www.dcat.kg/post/art-of-nomads> (Erişim tarihi: 19.02.2022)

<https://www.rferl.org/a/kyrgyz-fashion-mixes-ancient-modern-designs/32543643.html>

<https://vanessadesmet.wordpress.com/dorjderem-davaa/>

<https://somethingcurated.com/2021/01/22/5-mongolian-contemporary-artists-you-should-know/>

GRAFİK TASARIM EĞİTİMİNDE, TİPOGRAFI ALANINDA YAYINLANAN AKADEMİK ÇALIŞMALARIN İNCELENMESİ: BİBLİYOMETRİK BİR ANALİZ

REVIEW OF ACADEMIC STUDIES PUBLISHED IN THE FIELD OF TYPOGRAPHY IN GRAPHIC DESIGN EDUCATION: A BIBLIOMETRIC ANALYSIS

Dr. Öğr. Üyesi Necati VARDAR

KTO Karatay Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi, Metalürji ve Malzeme Mühendisliği Bölümü
necati.vardar@karatay.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-5017-9788

Doç. Dr. Çağrı GÜMÜŞ

KTO Karatay Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
cagri.gumus@karatay.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-5901-9708

Dr. Öğr. Üyesi Bülent BİNGÖL

KTO Karatay Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İletişim ve Tasarım Bölümü
bulent.bingol@karatay.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-3366-0078

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 11 Kasım 2023 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 26 Nisan 2024

Öz

Tipografi Yunanca'da biçim yazı anlamına gelen "typos" ve "graphia" üretilmiştir ve uygun bir biçimde yazmak anlamına gelmektedir. Yazı karakteri, boyutu, satır uzunluğu, boşluklama vb. unsurlarla oluşturulan tipografi, bu unsurlarla okuyucuyla iletişim kuran görsel ve işlevsel bir düzenleme, tasarım dili olarak tanımlanır. Tipografi, yazınsal ve görsel iletişimin temel bir unsuru olup, metinlerin okunaklılığını artırarak mesajın anlaşılmasını kolaylaştırırken, yazılı metinlerin de etkili iletişimi kurmasında önemli bir rol oynar. Tipografi, yazının biçimsel ve estetik yönünü vurgularken, aynı zamanda işlevsel bir amacı da üstlenir. Mesajın hedef kitleye ulaşmasını kolaylaştıran yazılar, hedef kitleye verilmek istenen mesajı anlamalarını kolaylaştırırken, iletişimi de daha kolay hale getirir. Bu çalışmada, grafik tasarım eğitiminde tipografiyle ilgili yayımlanan bilimsel/akademik çalışmaların bibliyometrik analiz yöntemi kullanılarak incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırma kapsamında, nitel araştırma desenlerinden vaka/durum çalışması (case study) kullanılmıştır. Analizler VOSviewer programı ile yapılmış olup tipografi alanına dair son yıllara ait eğilimleri yansıtmaktadır.

Abstract

Typography is produced from the Greek "typos" and "graphia", which means form writing, and means writing in an appropriate way. Typography, which is created with elements such as typeface, size, line length, spacing, etc., can be defined as a visual and functional arrangement and design language that communicates with the reader with these elements. Typography is a basic element of literary and visual communication, and while it facilitates the understanding of the message by increasing the legibility of the texts, it also plays an important role in the effective communication of written texts. While typography emphasises the formal and aesthetic aspect of writing, it also fulfils a functional purpose. The texts that facilitate the message to reach the target audience make it easier for the target audience to understand the message to be given, while making communication easier. In this study, it is aimed to examine the scientific/academic studies published on typography in graphic design education by using bibliometric analysis method. Within the scope of the research, case study, one of the qualitative research designs, was used. The analyses were made with the VOSviewer programme and the trends in the field of typography in recent years were shown.

Anahtar Kelimeler: Tipografi, Grafik Tasarım, Okunabilirlik, Kolaylıkla Okunabilirlik, Tasarım.

Key Words: Typography, Graphic Design, Legibility, Readability, Design

GİRİŞ

Tipografi, mesajı görünür kılmak için ortaya çıkan yazı düzenleme sanatı ve tekniğidir (Pipes, 1997: 166). Tipografi, harf biçimleri, yazı karakterleri ve mi-zanpajda pratik yazı seçimi ve uygulaması çalışmaları için kullanılan bir şemsiye terimdir”. Yazıyı hassas bir şekilde seçme ve uygulama becerisi, bir tasarımcının harf biçimlerinin iletişimsel karmaşıklığı hakkında zeki bir bilgiye sahip olmasını gerektiren bir sanat biçimidir. (Koch, 2012: 208). Tipografi Yunancada biçim yazı anlamına gelen “typos” ve “graphia” kelimelerinden türetilmiştir ve uygun bir biçimde yazmak anlamına gelmektedir. Yazı karakteri, boyutu, satır uzunluğu boşluklama vb. unsurlarla oluşturulan tipografi, bu unsurlarla okuyucuyla iletişim kuran görsel ve işlevsel bir düzenleme, tasarım dilidir (Walker, 2014: 17). Tasarım aracılığıyla okuyucuya verilmek istenen mesajı ileten tipografi aynı zamanda ikna edici bir unsurdur (Clair vd., 2012: 77). Son yıllarda tipografi bazılarında göre sanatken bazılarında göre de yazının hedef kitlesi tarafından okunmasını sağlayan fonksiyonel ve görsel bir tasarım unsuru olarak görülmektedir (Vasileva, 2021: 84). Haley, tipografiyi bir sanat olarak görmekte ve görüşünü şu şekilde ifade etmektedir: “Tipografi, tasarımın temel unsurlarını, ilkelerini ve niteliklerini anlayarak harfleri, sayıları, sembolleri ve şekilleri mekanik olarak üretme sanatıdır”. Tipografik uygulamaların tam olarak anlaşılması, tasarımcıyı bir mesajı ifade etmek ve iletmek için uygun bir yazı karakteri seçmeye yönlendirmektedir (Warde, 2000: 47). Her yazı karakterinin, harf biçimlerinin görsel özelliklerinden de anlaşılacağı üzere, kendine özgü estetik ve ifade edici nitelikleri bulunmaktadır. Her yazı karakteri, tırnaklı, tırnaksız oluşu, oranı, ağırlıkları, genişliği ve eğimleri gibi özellikleri bağlamında kendi içinde bir geometriye sahiptir. Bu geometrik yapı her yazı karakterinin hangi amaçla kullanılması gerektiğini göstermektedir (Bringhurst, 2004: 143). Doğru bir geometriyle tasarlanmış ve bir araya getirilmiş yazı karakteri biçimleri tasarımın yapısını şekillendirmekte ve tasarıma bir uyum getirmektedir. Bu geometrik yapı doğrultusunda yazı karakterini sınıflandırmak tasarımcının mesajını iletmek için kullanacağı tasarıma uygun tipografiyi bulmasında önemli bir araçtır (Swanson, 2000: 117).

Tipografi kullanımı, tipografide etkileyici iletişim için fikirleri ve mesajları sunmanın birincil unsurudur. Bu doğrultuda tipografinin tasarımda iki önemli rolü olduğu söylenebilir: bir kavramı anlatmak ve bunu görsel yolla aktarmaktır. Burada ortaya çıkan anlam ve görsel yolla oluşturulan biçimin etkileşimi hem anlamı kuvvetlendirmekte hem de tasarımda dengenin ön planda olduğu bir uyumu ortaya çıkarmaktadır. Tipografinin bir form olarak sergilenmesi, bir harf formunun kendine has özelliklerinin ve soyut sunumunun hissedilmesini sağlamaktadır (Jury, 2004: 63). Tipografide yazı karakteri, fiziksel biçimi, anlamı yorumlayabilmenin ve hikâyelere rehberlik edebilmenin yanı sıra kendi

ifade edici kişiliğine de sahiptir (White, 1999: 82). Yazı karakterinin açık ya da koyu, yuvarlak ya da kare, kısa ya da uzun, geniş ya da dar gibi biçimleri onu diğer yazı karakterlerinden farklılaştırmaktadır. Her yazı karakteri, güçlü kişiliği aracılığıyla kendi ifade edici anlamını temsil etmektedir. Harfler yazıdan ayırdır; kelime veya cümle olarak birleştirildikleri anda anlam kazanmaktadırlar (Craig vd., 2006: 64). Bir tasarımda tipografiyi kullanma biçimi ve tarzı, kurgulanan mesajın zihinde nasıl algılandığını doğrudan etkilemektedir. Yazıyı oluşturan karakterler güçlü iletişim araçlarıdır, çünkü bilişsel figürler görsel unsurlardan çok farklı boyutlarda anlamlar içermektedir (Febvre vd., 1997: 212).

Yazı karakterlerinin tasarımı başta olmak üzere düzenlenmesi, yazı karakterlerinin ve metinlerin nasıl daha etkili bir şekilde tasarlanabileceğiyle de ilgilenen tipografi alanındaki çalışmaların gelişmelerini izlemek, hangi akademik çalışmaların ön plana çıktığını anlamak ve gelecekteki araştırma eğilimlerini tahmin etmek, bunun yanı sıra tipografi alanında hangi konuların daha fazla ilgi ve araştırma gerektirdiğini belirlemek için bu alanda bibliyometrik analiz çalışmalarına ihtiyaç duyulmaktadır.

Bibliyometrik analiz, yayınların konu, yıl, anahtar kelime, yazar – referans – alıntı sayıları vb. özelliklerini incelemeye olanak sağlamaktadır (Pritchard, 1969, 348 & Yalçın, 2010, 205). Literatürde, grafik tasarım alanında tipografi çalışmalarıyla ilgili akademik/bilimsel araştırmaların bibliyometrik özellikleri bakımından değerlendirildiği detaylı bir çalışmaya ise rastlanılmamıştır. Çalışmadaki amaç, grafik tasarımın önemli öğelerinden biri olan tipografiye yönelik olarak yapılan bilimsel/akademik çalışmaların belirlenerek, bibliyometrik özelliklerinin incelenmesidir. Değerlendirmeler sonucunda, araştırmaya konusuna ait katkı sağlanmakla birlikte, araştırmaların tekrarının önüne geçilmiş olacaktır. Belirlenen amaç doğrultusunda, çalışma yapılan alana yönelik makalelerin yer aldığı Web of Science (WoS) veri tabanında bulunan, 1976- 2024 yılları arasında tipografi alanıyla ilgili yapılmış olan toplam (herhangi bir filtreleme işlemi yapılmaksızın) 1764 adet akademik yayın, bibliyometrik göstergelere göre incelenerek gruplandırılmış, tipografi alanına dair son yıllardaki çalışmalar listelenmiştir. Elde edilen sonuçların daha sonra yapılacak olan akademik çalışmalara yol göstereceği düşüncesi, yapılan çalışmanın sonuçlarına olan önemi artıracaktır. Bu açıdan yapılan çalışmanın, araştırmacılara yol göstereceği düşünülmektedir. WoS veri tabanı yardımıyla oluşturulan veri setlerine göre yapılan analizler, Türkiye’de TÜBİTAK ULAKBİM, YÖK Tez Arşivi ve Scopus gibi veri tabanları ile çevrimiçi dolaşıma girmemiş olan kaynakların dahil edilmemiş olması ise çalışmanın sınırını oluştururken bu veri tabanlarının kullanılarak benzer çalışmaların yapılabileceğinin de önüne açmıştır.

Araştırmanın alan yazına önemli katkı sağlayacağı düşüncesiyle aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranmıştır:

- Tipografi kelimesini içeren bilimsel çalışmaların yıllara göre sayısal dağılımı nasıldır?
- Tipografi kelimesini içeren bilimsel çalışmaların yayın dili dağılımı nasıldır?
- Tipografi kelimesini içeren bilimsel çalışmaların yayın türüne göre nasıl bir dağılım göstermektedir?
- Tipografi kelimesini içeren en çok ortak çalışma yürüten yazarlar arasındaki iş birliği nedir?
- Tipografi kelimesini içeren en çok ortak çalışma yürüten yazarların kurumları arasındaki iş birliği nedir?
- Tipografi kelimesini içeren bilimsel çalışmaların yapıldığı ülkelerin ve ülke-rarası iş birliğinin dağılımı nasıldır?
- Tipografi kelimesini içeren bilimsel çalışmaların almış olduğu atıf sayıları nedir?
- Tipografi kelimesini içeren bilimsel çalışmaların anahtar kelime ağ durumu nedir?
- Tipografi kelimesini içeren bilimsel çalışmaların referans ortak atıf ağ dağılımı nasıldır?

YÖNTEM

Araştırma Deseni

Araştırmada, sosyal bilimlerde yaygın bir araştırma yöntemi olan ve nitel araştırma desenlerinden biri olan vaka/durum çalışması kullanılmıştır. İlgili araştırma deseni, güncel bir olguyu kendi gerçek yaşam çerçevesi içinde çalışan, olgu ve içinde bulunduğu içerik arasındaki sınırların kesin hatlarıyla belirgin olmadığı ve birden fazla kanıt veya veri kaynağının mevcut olduğu durumlarda kullanılan, ampirik bir araştırma yöntemidir (Yıldırım A, 2005: 70). Durum seçimi, veri toplama, analiz, bulguların yorumlanması ve raporlama gibi temel bilişenlerden oluşan vaka/durum çalışması disiplinler arası bir yaklaşımı desteklerken, araştırmacılara da detayları bir iç görü sunmaktadır. Bu araştırmada, grafik tasarım alanında tipografiyle ilgili akademik araştırmalar bibliyometrik parametreler açısından incelenmiş olup mevcut çalışmalara ait güncel durum ortaya koyulmak istendiği için durum çalışması deseni benimsenmiştir (Aytaçlı, 2012: 1 & Yin, 2018: 14).

Verilerin Toplanması ve Analizi

07.03.2024 tarihinde gerçekleştirilen çalışmada, “typography” anahtar kelimesi esas alınmış olup tüm inceleme Web of Science (WoS) veri tabanı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bilimsel araştırmaların değerlendirilmesi, izlenmesi ve keşfedilmesi için kullanılan WoS veri tabanı, Clarivate Analytics (önceki adıyla Thomson Reuters) tarafından yönetilmektedir. Science Citation Index Expanded (SCI), Social Sciences Citation Index (SSCI), Arts & Humanities Citation Index (AHCI), Emerging Sources Citation Index (ESCI) ve Conference Proceedings Citation Index (CPCI) vb. temel bileşenlerinden oluşan WoS, araştırmacı ve akademisyenler için akademik çalışmaları bulma, takip etme ve analiz etmeye yardımcı olan güçlü bir araç olarak öne çıkmaktadır. Çalışmada, WoS veri tabanında “typography” anahtar kelimesi kullanılarak arama yapılmış olup yapılan arama sorgusu aşağıdaki şekildedir.

ALL FIELDS (“typography”) AND (LIMIT-TO (LANGUAGE , “English”))

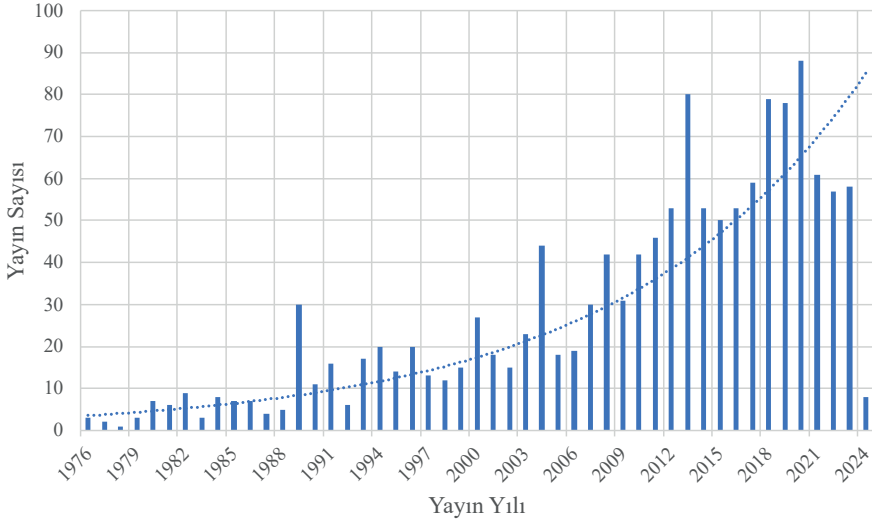
Tüm alanlar esas alınarak gerçekleştirilen çalışmanın veri seti ‘.txt’ formatında alınmış olup araştırmada 1371 adet çalışmaya ulaşılmıştır. Yıllara göre en eski 1976 ve en yeni 2024 yılına ait olmak üzere farklı disiplinlerden/alandan makale, bildiri, kitap vb. yazıya ulaşılmış olup bulgular kısmında Şekil 1’de verilmiştir. Elde edilen veri seti yazar, atıf, dergi, ülke, kurum, anahtar kelime ve özet üzerinden incelenmiştir.

BULGULAR

Tipografi alanındaki çalışmaların incelendiği bu çalışmada, WoS veri tabanındaki çalışmalar temel kaynak olarak ele alınmış olup 1976 yılından 2024 yılına ait toplam 1371 adet bilimsel makale incelenmiştir. Şekil 1’de tipografi alanında yapılan akademik çalışmaların yıllara göre sayısal dağılımı gösterilmiştir. 1976-2024 yılları arasında tipografi alanında yapılan çalışmaların üstel bir şekilde arttığı görülmektedir. Yıllara göre yayın sayısında meydana gelen bu üstel artış, ilgili alandaki çalışmaların arttığını ve bu alana olan ilginin arttığını göstermekle birlikte;

- Araştırmacıların daha fazla bilgiye ve derinlemesine analizlere ihtiyaç duyduğunu,
- Konuyla ilgili yeniliklerin ve gelişmelerin bu yıllarda meydana geldiğini,
- Alana olan ilginin ve büyümenin devam ettiğini ve ilgili alana yönelik gelecekteki eğilimlerin bu kapsamda kolayca tahmin edilebileceğini,
- Farklı disiplinlerden gelen araştırmacıların iş birliği yapma eğiliminde

olduğunu ve ilgili alan etrafında farklı bakış açılarında çalışmalar yapılacağını sonucunu bizlere vermektedir. Ayrıca, yayın sayısındaki üstel artışı göz önüne alarak, bu artışın ilgili alandaki kalite, yöntem ve etki hakkında herhangi bir bilgi vermediğini de unutmamak gerekir.



Şekil 1: Yayınların Yıllara Göre Sayısal Dağılımı

Tipografi alanında yapılan çalışmaların herhangi kısıtlama uygulanmadan yayın dili açısından değerlendirmesi yapıldığında Fransızca İspanyolca, Almanca, İngilizce ve İtalyanca dillerinde yapılan yayınların ilk 5 sırada yer almaktadır (Tablo 1.). Çalışmaların farklı dillerde yapılması, ilgili konunun uluslararası ve çok kültürlü olduğunu göstermektedir. Farklı dillerde yapılan çalışmalar, konunun kültürel çeşitliliğini göstermekle birlikte, uluslararası iş birliği ve bilimsel iletişimde bu alanda arttığı görülür. Ayrıca, farklı dillerde aynı alanda yapılan çalışmalarla, bilimsel bulguların daha geniş bir kitleye erişimi sağlanmış olur. Ayrıca yapılan yayınların yayın türüne göre değerlendirmesi yapıldığında Article (Makale), Proceeding Paper (Bildiri), Book Review (Kitap İncelemesi), Early Access (Erken Erişim) ve Book Chapters (Kitap Bölümü) ilk 5 sırada yer almaktadır. Yapılan yayınların yayın türüne göre farklılık göstermesi, alan içindeki çalışmaların çeşitliliğini ve derinliğini göstermekle birlikte araştırmaların farklı yönlerini de ortaya koymaktadır.

Yayın Dili	Yayın Sayısı
İngilizce	1371
İspanyolca	118
Fransızca	65
Almanca	47
İtalyanca	44
Rusça	35
Portekizce	29
Türkçe	10
Lehçe	7
Hırvatça	6
Çekçe	6
Flemenkçe	4
Bugarca	3
Slovakça	3
Belirtilmemiş	3
Katalanca	2
Çince	2
Sırpça	2
Ukraynaca	2
Malayca	2
Litvanca	1
Slovençe	1
Letonca	1

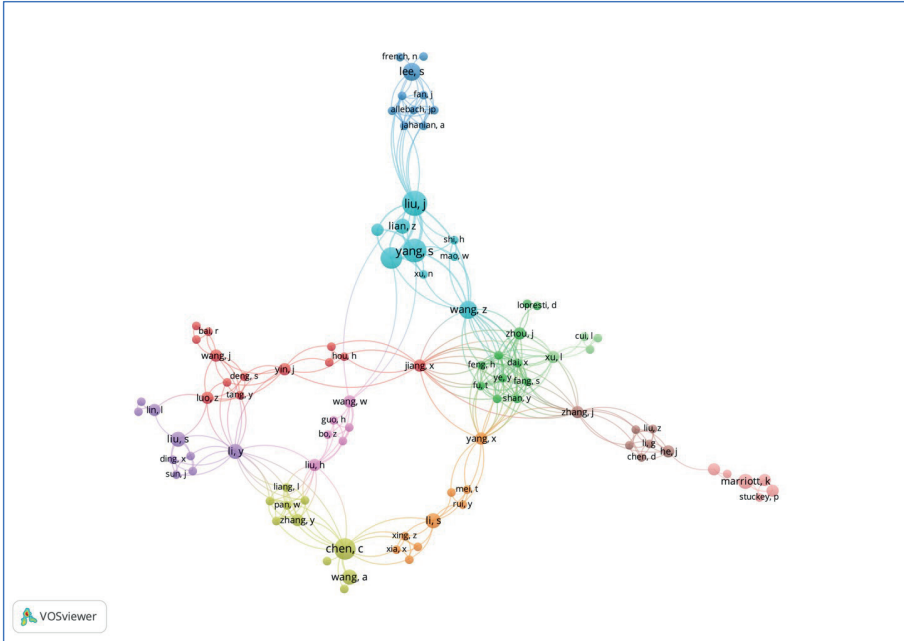
Tablo 1. *Tipografi Çalışmalarının Yayın Dili Dağılımı*

Son yıllarda önem kazanan ortak yazarlık analizi, akademik alandaki ortaklaşa çalışmanın en önemli göstergelerinden biridir. Tipografi alanında çalışma yürüten yazarların analizi VOSviewer programı ile yapılmış olup yazarın en az bir çalışma yürütmüş olduğu, atıf sayısının da en az bir olduğu durumlar çalışmaya dahil edilmiştir. Bu kriterler göz önüne alındığında, 2201 yazardan 1364'ünün belirlenen eşik değer üzerinde olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Şekil 2'de ortak yazar analizinin yazar açısından ağ haritası detaylı olarak gösterilmiştir. Ortak yazar analizi sonucuna göre Yazar (Author), Yayın Sayısı (Documents), Atıf Sayısı (Citations) ve Toplam Bağlantı Gücü (Total Link Strength) değerleri verilmiş olup sıralama toplam bağlantı gücüne göre yapılmış olup toplam bağlantı gücü 20 nin üzerinde olan akademisyen listelenmiştir (Tablo 2). Benzer çalışmada Jocelyn Chanussot, Hong Danfeng, Naoto Yokoya, ve Xiao Xiang Zhu'nin en çok atıf alan (598 adet) çalışmalara sahip olduğu ama bu çalışmaların toplam bağlantı gücünün 3 olduğu görülmüştür. Şekil 2'den de görüleceği üzere en

çok ortak çalışma yürüten yazarların Liu, J., Yang, S., Wang, Z., Chen, C. ve Lee, S. etrafında yoğunlaştığı görülmektedir.

Yazar	Yayın Sayısı	Atıf Sayısı	Toplam Bağlantı Gücü
Dobres, J.	9	110	47
Liu, J.	8	116	31
Sawyer B, D.	5	26	30
Chahine, N.	7	95	29
Reimer, B.	7	95	29
Mozina, K.	15	67	24
Yang, S.	7	111	23
Bylinskii, Z.	3	15	22
Huang, J.	3	15	22
Wallace, S.	3	15	22
Wang, Z.	4	48	21

Tablo 2. Ortak Yazar Analizi Sonucuna Göre Yazarların Yayın Sayısı, Atıf Sayısı ve Toplam Bağlantı Gücü



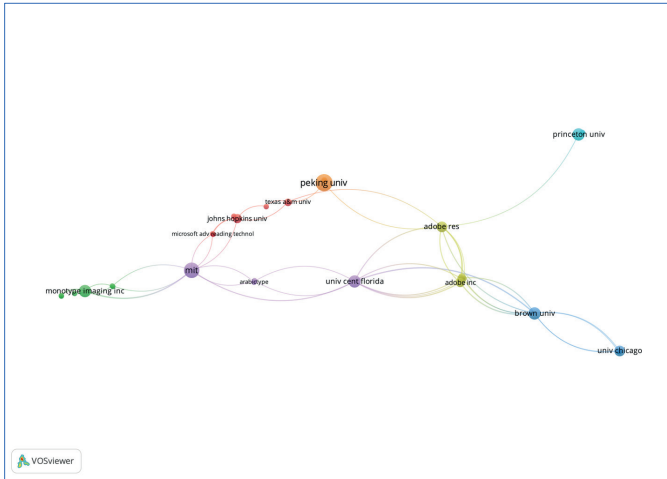
Şekil 2: Ortak Yazarlık Analizi Yazar Açısından Ağ Haritası

Tablo 3'te tipografi ile ilgili en çok çalışma yapan yazarların çalıştıkları kurumlara ilişkin veriler sunulmuştur. Tablo 3'ten Saint Andrews, Ljubljana ve Reading Üniversitelerinin tipografi alanında en çok yayın yapan üniversiteler olarak ön plana çıktığı görülmektedir. Tablo 3, üniversitelerin yayın sayılarına göre sıralanmış olup en çok yayına sahip ilk 10 üniversite listelenmiştir. Türkiye'den Anadolu Üniversitesi yapmış oldukları 7 adet yayına almış oldukları atıflar ile sıralamanın 10. Sırasında yer almıştır.

Kurum Adı	Yayın Sayısı	Atıf Sayısı	Toplam Bağlantı Gücü
Saint Andrews Üniversitesi	40	19	0
Ljubljana Üniversitesi	17	99	8
Reading Üniversitesi	15	106	4
Pekin Üniversitesi	10	118	4
Massachusetts Teknoloji Enstitüsü	8	59	12
Zagreb Üniversitesi	8	14	5
Coimbra Üniversitesi	8	21	1
Toronto Üniversitesi	7	96	3
University College London	7	37	2
Anadolu Üniversitesi	7	7	0

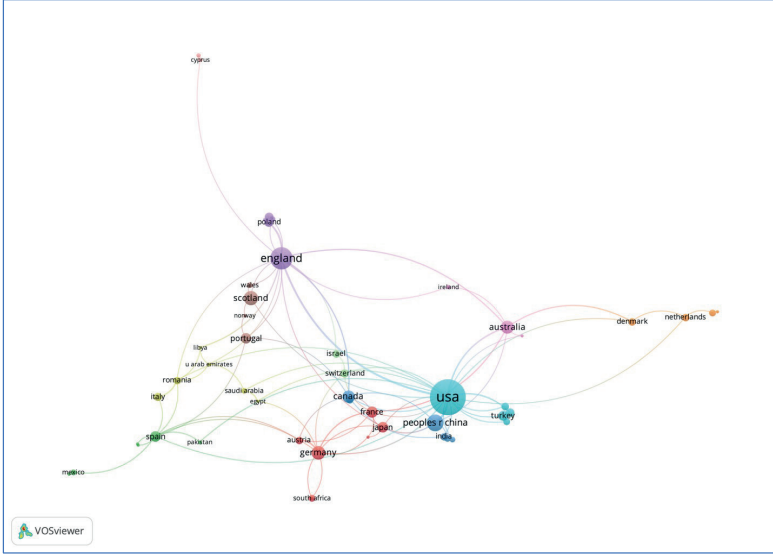
Tablo 3. Ortak Yazar Analizi Sonucuna Göre Yazarların Kurumlarına Göre Yayın Sayısı, Atıf Sayısı ve Toplam Bağlantı Gücü

Şekil 3'te ortak yazarlık analizinin kurum açısından ağ haritası verilmiştir. Tipografi alanında ortak yazarlık analiz sonucuna göre kurum analizinde 949 kurum listelemiş olup en az bir yayına ve en az bir atıf sayısına sahip çalışması olan kurumlar listeye dâhil edildiğinde 622 kurumun eşik üstünde olduğu görülmüştür. Brown Üniversitesi, 5 adet yayın ve bu yayınlarına yapılan 118 atıfla en yüksek toplam bağlantı gücüne sahipken, bu üniversiteyi sırasıyla University of Central Florida ve Adobe Systems Incorporated şirketi takip etmektedir.



Şekil 3: Ortak Yazarlık Analizi Kurum Açısından Ağ Haritası

Şekil 4'te ülkeler açısından ortak yazarlık analizi ağ haritası verilmiştir. Bu kapsamda toplam 72 ülke listelenmiş olup eşik değerin (en az bir yayın ve atfı olan) bir olarak belirlenmesi sonucu toplam ülke sayısı 64'e düşmüştür. En çok yayına sahip ilk 5 ülke sırasıyla Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Çin, İskoçya ve Almanya olurken en çok atıf alan ilk 5 ülke ise sırasıyla Amerika Birleşik Devletleri, Avustralya, Almanya, Fransa ve Japonya olarak sıralanmaktadır (Tablo 4).



Şekil 4: Ortak Yazarlık Analizi Ülke Açısından Ağ Haritası

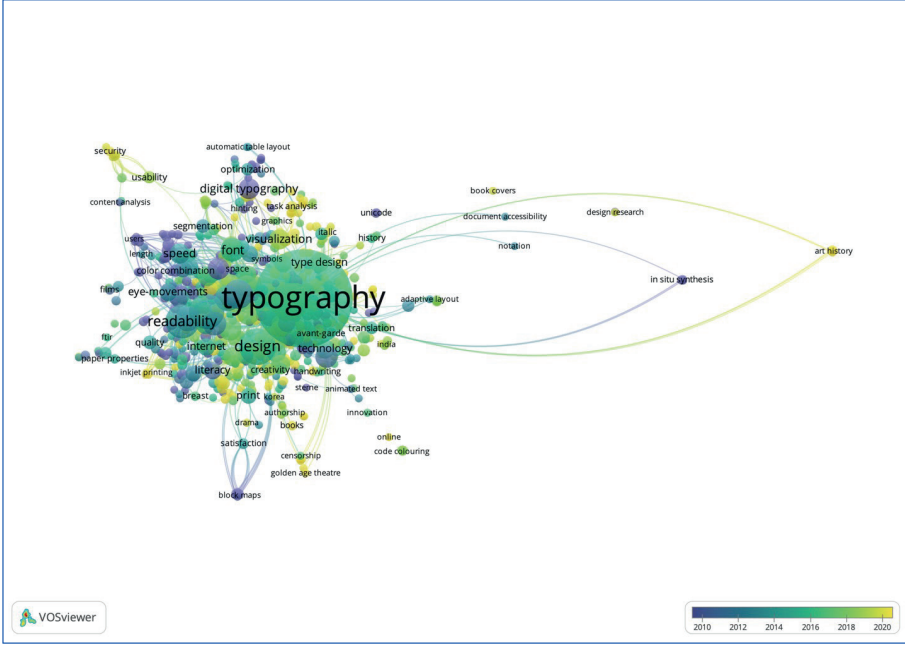
Ülke Adı	Yayın Sayısı	Atıf Sayısı	Toplam Bağlantı Gücü
Amerika Birleşik Devletleri	292	2462	36
Avustralya	41	1147	12
Almanya	44	807	14
Fransa	30	795	10
Japonya	25	688	7

Tablo 4. Ortak Yazar Analizi Sonucuna Göre Yazarların Ülkelerine Göre Yayın Sayısı, Atıf Sayısı ve Toplam Bağlantı Gücü

Ortak Anahtar Kelime analizi, yapılan bilimsel/akademik çalışmalarda kullanılan kelimeler arasındaki bağlantıyı ve gücü göstermektedir. Çalışmada öncelikle ortak anahtar kelime analizi tüm anahtar kelimeler (All keywords) üzerinden analiz edilmiştir. Bilimsel/akademik çalışmalarda kullanılan ortak anahtar kelimeler, bu alanda çalışma yürüten araştırmacıların çalışma odağını anlamak açısından önem taşımaktadır. Çalışmada ayrıca, eşik değerler seçilirken;

- Bir anahtar kelimenin en az kullanılma sayısı : 2

olacak şekilde bir eşik değeri belirlenmiştir. Analizin yapıldığı veri setinde toplam 3757 adet anahtar kelime bulunurken, eşik değeri karşılayan anahtar kelime sayısı ise 630 olarak belirlenmiştir. VOSviewer analiz programı kullanılarak görselleştirilen anahtar kelime analizi Şekil 5'te verilmiştir.

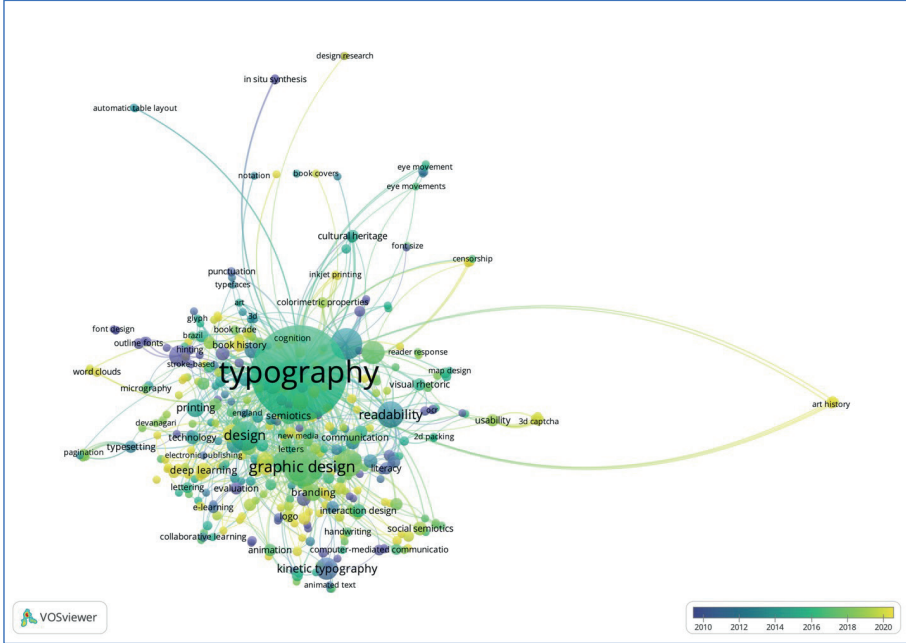


Şekil 5: Anahtar Kelime Analizi (Co-Occurrence - All Keywords)

Anahtar Kelimeler	Anahtar Kelimelerin Türkçe Karşılıkları	Tekrarlanma Sayısı	Toplam Bağlantı Gücü
Typography	Tipografi	303	930
Graphic Design	Grafik Tasarım	44	137
Design	Tasarım	42	172
Legibility	Okunabilirlik	40	204
Readability	Kolaylıkla Okunabilirlik	36	186
Text	Metin	27	148
Multimodality	Çoklu Modluluk	22	49
Perception	Algı	21	104
Information	Bilgi	19	118
Comprehension	Anlama	18	115
Font	Yazı Tipi	18	70
Reading	Okuma	17	100
Color	Renk	16	82
Typeface	Yazı Karakteri	16	74
Kinetic Typography	Kinematik Tipografi	16	22

Tablo 5. Tipografi Çalışmalarında Tekrarlanma Sayısına Göre En Çok Kullanılan Anahtar Kelimeler (All Keywords)

Tablo 5’te tipografi çalışmalarında tekrarlanma sayısına göre en çok kullanılan anahtar kelimeler verilmiştir. Bu alanda yayımlanan bilimsel/akademik çalışmalarda kullanılan anahtar kelimeler tekrarlanma sayısına göre incelendiğinde; *Tipografi*, *Grafik Tasarım*, *Tasarım* ve *Okunabilirlik* gibi kavramların ilk sıralarda yer aldığı görülürken tipografi anahtar kelimesi de en yüksek bağlantı gücüne sahip kavram olarak öne çıkmaktadır.



Şekil 6: Anahtar Kelime Analizi (Co-Occurrence - Author Keywords)

Anahtar Kelimeler	Anahtar Kelimelerin Türkçe Karşılıkları	Tekrarlanma Sayısı	Toplam Bağlantı Gücü
Typography	Tipografi	286	580
Graphic Design	Grafik Tasarım	44	109
Legibility	Okunabilirlik	32	77
Design	Tasarım	27	77
Readability	Kolaylıkla Okunabilirlik	22	58

Tablo 6. *Tipografi Çalışmalarında Tekrarlanma Sayısına Göre En Çok Kullanılan Anahtar Kelimeler (Author Keywords)*

Veri seti üzerinden (eşik değerler aynı kalacak şekilde) benzer çalışma sadece yazarların çalışmalarındaki ana konuları belirtmek için kendileri tarafından belirlenen kelimeler ya da ifadeler üzerinden yapıldığında, 3022 adet anahtar kelime bulunurken, eşik değeri karşılayan anahtar kelime sayısı ise 422 olarak

belirlenmiştir. Tipografi, Grafik Tasarım ve Okunabilirlik anahtar kelimeleri en çok tekrarlanan kelimeler arasında yer alırken, Tipografi ve Grafik Tasarım en yüksek bağlantı gücüne sahip anahtar kelimeler olmuştur (Tablo 6).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Vaka/Durum çalışması, belirli bir sistemin işleyişi ve faaliyetleri hakkında ayrıntılı bilgi toplamak amacıyla çeşitli veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, sistemi derinlemesine inceleyen metodolojik bir yaklaşımdır. Çalışmada, tipografiye ilişkin akademik çalışmaların VOSviewer programı kullanılarak bibliyometrik analizi yapılmış olup son 48 yılda tipografi alanındaki çalışmalarında durumları nitel araştırma desenlerinden vaka/durum çalışmasıyla detaylı bir şekilde incelenmiştir. Sanatsal ve bilimsel bir alan olarak kabul görmüş tipografi, yazı karakterlerinin biçimlendirilmesi, okunabilirlik, estetik ve iletişim etkisi gibi konular üzerine yapılan araştırmalarda öne çıkmaktadır. Tipografinin, geniş bir disiplin alanını kapsamaması, grafik tasarım, iletişim, yazıbilim ve diğer ilgili konularla da doğrudan ilişkilendiriliyor olmasından dolayı “tipografi” alanı seçilmiş ve bibliyometrik analiz çalışmaları bu alanda gerçekleştirilmiştir. Yapılan çalışmada, tipografi ile ilgili çalışmalar sınıflandırılıp, görselleştirilerek, yorumlanmıştır.

Bibliyometrik araştırmalar, bir araştırma alanının yapısını, öncü çalışmalarını, kullanılan teoriler ve yaklaşımlar arasındaki ilişkileri, alanı şekillendiren yazarlar ve dergiler arasındaki ilişkileri belirlemek amacıyla kullanılmış olup bu kapsamda 1976-2024 yılları arasında (belirlenen eşik değerlere göre) en çok yayına sahip yazarın 38 adet dokümanla Andrew Pettegree olmasına rağmen en çok atıf alan yazarın Jocelyn Chanussot olduğu görülmüştür. Bu tür araştırmalar, alana ilişkin bir harita oluşturarak, daha detaylı ve derinlemesine incelenmesi gereken araştırma konularını belirlemede önemli bir rol oynamaktadır. Bu harita, alandaki bilimsel etkileşimleri ve gelişmeleri anlamak için bir temel sağlarken ve araştırmacılara gelecekteki çalışmalarını yönlendirmede yardımcı olmaktadır. Fransızca, İngilizce, Almanca, İspanyolca ve İtalyanca gibi çeşitli dillerde yapılan çalışmaların öne çıktığı tipografi çalışmaları, tipografinin uluslararası ve kültürel bir konu olduğunu bizlere göstermekteyken, makale, bildiri, kitap incelemesi başta olmak üzere farklı kategorilerde pek çok çalışma türünün oluşu ise alanda farklı bakış açılarının ve araştırma yöntemlerinin kullanıldığını göstermekle birlikte aynı zamanda alan içindeki çeşitliliği ve derinliği de ortaya koymaktadır. Farklı araştırmacıların bir araya gelerek yapmış oldukları çalışmalar, alandaki iş birliğinin artmasına ve araştırma kalitesinin de buna bağlı olarak geliştiğini bizlere göstermektedir. Bu çalışma, araştırmacılara tipografi alanında yapacakları gelecekteki çalışmalarını yönlendirmede ve önceliklerini belirlemede rehberlik ederken, belirli bir araştırma konusunda daha derinlemesine

inceleme gerektiren alanları belirleme, yeni araştırma sorularının ve yöntemlerinin geliştirilmesine de katkıda bulunmaktadır. Son olarak, VOSviewer analiz programı dışındaki SciMAT, Bibliometrix vb. programlar yardımıyla da karşılaştırmalı analizlerin yapılması da çalışılan alana değerli katkılar sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Aytaçlı, B. (2012). Durum Çalışmasına Ayrıntılı Bir Bakış. Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 3(1), 1-9.
- Bringhurst, R. (2004). "The Elements of Typographic Style" (3rd ed.), Point Roberts, WA: Hartley & Marks, ISBN 978-0-88179-133-4.
- Kate C., Busic-Snyder C. (2012). A Typographic Workbook: A Primer to History, Techniques, and Artistry. John Wiley & Sons. pp. 4, 123. ISBN 978-1-118-39988-0.
- Craig J., Scala, IK. (2006). Designing with Type, the Essential Guide to Typography (5th ed.), Watson Guptil.
- Gunner S. (2000). Graphic Design and Reading: explorations of an uneasy relationship. New York: Allworth Press, ISBN 978-1-58115-063-6.
- Lucien F, Henri-Jean M. (1997). "The Coming of the Book: The Impact of Printing" 1450–1800, London: Verso, ISBN 978-1-85984-108-2.
- Haley, A. (2012). "Typography, Referenced." Beverly, MA: Rockport Publishers. ISBN 9781-59253-702-0.
- Jury, D. (2004). "About Face: Reviving the Rules of Typography." Mies, Switzerland: Rotovision, ISBN 978-2-88046-798-2.
- Koch, B.E. (2012). "Emotion in Typographic Design: An Empirical Examination." Visible Language. 46 (3): 208–227.
- Pipes, A. (1997). Production For Graphic Designers (2nd ed.), Prentice-Hall.
- Pritchard, A. (1969). "Statistical bibliography or bibliometrics?" Journal of Documentation, 25, 348-349.
- Swanson, G. (2000). Graphic Design and Reading: explorations of an uneasy relationship. New York: Allworth Press, ISBN 978-1-58115-063-6.
- Vasileva E. (2021). "The Swiss Style: It's Prototypes, Origins and the Regulation Problem // Terra Artis." Arts and Design, 3, 84-101.
- Walker, S. (2014). Typography and language in everyday life: Prescriptions and practices. London, New York: Routledge. ISBN 9780582357556.
- Warde, B. (2000). "The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible." The Crystal Goblet, Sixteen Essays on Typography, Cleveland, 1956
- White, A. (1999). Type in Use – Effective typography for electronic publishing (2.0 ed.), New York: W. W. Norton & Company, ISBN 978-0-393-73034-0.

Yalçın, H. (2010). “Millî Folklor Dergisi’nin bibliyometrik profili (2007-2009).” Millî Folklor Dergisi, 85 (22), 205-211.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2005). Nitel araştırma yöntemleri. (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yin, R. K. (2018). Case study research and applications: design and methods. Sixth edition. Los Angeles, SAGE.

YEREL SANAT ANLAYIŞIN TEMSİLCİSİ TURGUT ZAIM'İN ESERLERİNDE FOLKLORİK ÖĞELER ÜZERİNE ÇÖZÜMLEMELER

ANALYZES ON FOLCHLORIC ELEMENTS IN THE WORKS OF TURGUT ZAIM, THE REPRESENTATIVE OF THE LOCAL ART APPROACH

Doç. Muteber BURUNSUZ

Hitit Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Resim Bölümü

muteberburunsuz@hitit.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-8987-0058

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 4 Ekim 2023 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 22 Aralık 2023

Öz

Toplumun kültürü ve gelenekleri nesilden nesile aktarılmaktadır. Farklı alanlarda gerçekleşen bu aktarım sanatta da var olmaktadır. Türk resim sanatında geleneksel ve yerel söylemler; farklı dönemlerde Türk ressamların eserleri aracılığıyla aktarılmıştır. Milli kültürümüzden derin izler taşıyan eserler batılı akademik anlayışın yerel tema ile bileşiminden oluşmaktadır. Türk resim sanatında ilk olarak 1930'lu yıllarda yerel etkiler görülmektedir. Folklorik içeriği, halk bilimsel öğelerle vurgulayan Turgut Zaim Türk resim sanatı içerisinde "d Grubu" ressamları arasında yer almıştır. Orta Anadolu coğrafyasını, Anadolu insanının yaşamını eserlerine konu edinen Zaim; eserlerini minyatürü anımsatan gerçekçi bir anlayışla oluşturmuştur. Zaim'in eserlerinde yer alan figürlerde özellikle kadın ve çocuk figürleri ile karşılaşılabilir. Anadolu coğrafyasında etkin bir biçimde yer alan kadın figürleri bir yandan çocukları ile ilgilenirken, bir yandan da gündelik işlerle meşgul olurlar. Araştırmada alan taraması yapılarak, betimsel tarama yönteminden faydalanılmıştır. Araştırmanın amacı, Anadolu yürüklerinin, yaşamından kesitlerin yer aldığı Zaim eserlerinin folklorik öğelerle ilişkisini yerellik ve geleneksellik bağlamında incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Resim Sanatı, Turgut Zaim, Folklor, Geleneksellik, Yerellik.

Abstract

The culture and traditions of the society are transmitted from generation to generation. This transfer, which takes place in different fields, also exists in art. Traditional and local discourses in Turkish painting; It was conveyed through the works of Turkish painters in different periods. Works bearing deep traces of our national culture consist of the combination of western academic understanding with local themes. Local influences were first seen in Turkish painting in the 1930s. Emphasizing folkloric content with folkloric elements, Turgut Zaim was among the "Group d" painters in Turkish painting. Zaim uses the geography of Central Anatolia and the life of the Anatolian people as the subject of his works; he created his works with a realistic approach reminiscent of miniatures. Especially women and children figures are encountered in the figures in Zaim's works. Women figures who are actively involved in the Anatolian geography are busy with daily work while taking care of their children. In the research, field scanning was conducted and descriptive scanning method was used. The aim of the research is to examine the relationship of Zaim's works, which contain sections from the life of Anatolian nomads, with folkloric elements in the context of locality and tradition.

Key Words: Turkish Painting Art, Turgut Zaim, Folklore, Traditionality, Locality.

I. Giriş

Nesilden nesile aktarılan kültür birçok etkeni içerisinde barındıran bütünsel bir olgudur. Bir coğrafyanın toplumsal özellik ve yaşayışları, toplumun ruhu ile ilgili bilgi verir. Bilgi ve değerler sistemi, toplumun izleri, gelenek ve görenek kültürünün içerisinde. Toplumsal yaşama biçimi ve gelenekleri, yaşanan coğrafya, folklorik öğeler kültürel kodlarla nesilden nesile aktarılır. Halkın yaşamının en yakın tanığı olarak karşılaşılan kültürel kodlar ve yansımalar sanatın içerisinde de yerini alır. Sanat tarihi boyunca her dönemi etkileyen koşullar ve toplumsal etkilerle, farklı dönemlerde sanatçıların üretmiş olduğu eserlerle karşılaşmaktadır. Türk sanatı ve türleri içinde kültürel izlerin yer aldığı eser örneklerine rastlamak mümkündür. Kaligrafi, minyatür, nakış ve dokumacılıkta yöresel izlerin yansıdığı motifler ve folklorik öğeler görülmektedir. Türk resminin temelinde Orta Asya kültürüyle birlikte yakın coğrafyadaki uygarlıkların etkisi görülmektedir. Çin, Uygur, Hint, Selçuklu, Osmanlı ve Anadolu kültüründen izler taşıyan Türk resmi, halkın yaşamından farklı dönemlerden kesitler sunmaktadır. Bu kesitlerde yerellik izleriyle karşılaşmaktadır. Yaşamın içinden gelen, sanatçılara ilham veren gündelik nesne ve bitkiler stilize edilerek sanat eserlerinde gelenekselliğin izlerini taşıyan bir miras olarak nesilden nesile aktarılırlar. Akengin ve Aypek'in belirttiği gibi sanatçılar geçmişten gelen öğeleri bir sonraki döneme taşıyarak ulusal kimlik ve özlerini aktarmaya çalışmışlardır:

Türk sanatçıları ithal ettikleri sanatsal kalıpları, yerel/ulusal temalar çerçevesinde hat, kaligrafi, minyatür, çini, tezhip, nakış, halı, kilim vb. soyut süsleme motifleri, çeşitli folklorik elemanlar ile sentezleyerek kendi varlıklarını ve kimliklerini çözümlenmeye çalışmışlardır. İlerleyerek batılı sanatçı ile aynı düzlemde, onun gibi olmayı isteyen akademi anlayışı yerine ulusal, yerel, folklorik ve bireysel tatları da öne çıkaran, çoğulcu, karmaşık, karşı duran bir sanatçı çeşitliliği oluşmaya başlamıştır (Akengin ve Aypek, 2017: 55).

Böylece Avrupa Sanatının özelliklerini kendi kimliği içerisinde eriterek içselleştiren, çeşitli anlatım yöntemlerini ve tekniklerini benimseyen sanatçı profiliyle karşılaşmaktadır. Türk resim sanatı içerisinde primitif etkilerle başlayan süreç, Avrupa Sanatının izlerinin dönem dönem aktarılmasıyla, kübizmin, izlenimciliğin, dışavurumcu ve soyut dönemlerin etkileri Türk resim sanatının öncü sanatçılarının eserlerinde görülmektedir. Yöresel ve yerel yaşamın folklorik izleri Türk resminde ilk olarak 1930'lu yıllarda kendini göstererek ilerleyen yıllarda da etkisini göstermiştir. Yöresel eğilimlerde ressamlar geleneksel kıyafetleri, halı ya da kilimleri kendi üsluplarıyla resmetmişlerdir. Kültürel değerler simgelerle ortaya koyulmuştur. Eserlerde stilize olarak biçimlendirilen motifler yaşama dair izler taşımaktadır. Yerel

temalarla birlikte folklorik öğeler sentezlenerek geleneksel kimlik oluşmuştur. “Türk resmi erken dönemiyle 1940'lardan sonra başlayan süreçte, çeşitli evreler geçirmiştir. Bu evrelerde sanatçılarımızın bir kısmı yerel motifleri, bezeme ve kaligrafiyi, imge ve sembolleri, plastik unsur olarak resimlerinde kullanmışlardır” (Kesova, 2019: 102).

1940'lı yıllarda yurt gezileri esnasında gezilen yerlerin yöresel özelliklerinden etkilenen sanatçılar, yörelerin yaşam alışkanlıklarını, yöreye özgü olan doğayı kendilerine özgü bir dil ile yorumlamışlardır. Yurt gezilerinde sanatçılar Anadolu'yu, Anadolu insanını ve halk bilimsel öğeleri resmin içerisine dahil etmişlerdir. Dokuma işçiliği ile kendi gelenekleri içinde yöreye ait motifler eserlere yansımış, yörenin mimari yapısı ile yaşanan coğrafya ifade edilmiştir. Halkla iç içe olma, geleneğe bağlılık, yerel değerlerin öne çıktığı ve geçmişin izlerinin yer aldığı çok sayıda sanat eseri üretilmiştir. Çok sayıda Türk ressamı geziler esnasında etkilendikleri temaları eserlerine yansıtmıştır; Türk resim sanatında eserlerinde yerel ve geleneksel izlere yer veren sanatçılar arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Turgut Zaim, Mehmet Pesen, Malik Aksel, Nurullah Berk ve Elif Naci sayılabilir. 1930'lu yıllarda başlayan geleneksel izler, 1940'lı yıllarda “Yeniler Grubu” ile birlikte daha çok etkisini hissettirir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu eserlerinde öncelikle figür, manzara ya da peyzaj, eserlerinin arka kısımlarında ise, nakış ve yöresel motif bezemelerine yer vermiştir. Türk sanatında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerindeki yöresel izlerin yansımaları, sanatçının öğrencilerini de etkilemiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden Orhan Peker'in eserlerinde Anadolu'nun sarı bozkırını ve geleneksel izleri taşıyan motiflerini izlemek mümkündür. Sık sık sanatın her alanında eser üretiminde bulunan Bedri Rahmi Eyüboğlu yazdığı şiirlerinde de halkın yaşamına dair öğelere yer vermektedir;

“Portakal kabuğundan

Kavun diliminden

Havalandı nakışlar

Avşar kiliminden” (Eyüboğlu, 2012: 103).

Yaşamın içinden kesitleri, halkın içinden gelen öğelerle yine halka aktaran sanatçı, eserlerinde kilimlerin nakışlarına ve motiflerine yer vermektedir. Batılı anlamda eğitim almasına karşın Anadolu kültürünü, köylü yaşamını, halkın kıyafetlerini, müzik aletlerini soyutlayıp simgesel hale getirerek eserlerine aktarmıştır. Tüm deneyimlerini eserlerine yansıtarak halk ile bağ kuran Bedri Rahmi Eyüboğlu, samimi hislerini, halkın yaşamını kendi perspektifinden aktarır. Özsezgin'in de değindiği gibi halk sanatının öğeleri, yöresel aktarımlar sanatçının

eserlerine yansımıştır: “Çağdaş resim sanatımızda yöreselliğe, halk sanatının anonim ürünlerine dikkat çeken yorumlarıyla, kendisinden sonra gelenler üzerinde dolaylı ve dolaysız etkiler yaratmış olan Bedri Rahmi, bir döneme damgasını basmış sanatçılar arasında yer alır” (Özsezgin, 1999: 118).

Anadolu coğrafyasının zenginliğini gözlemleyerek eserlerine aktaran Bedri Rahmi Eyüboğlu; halk kültüründen aktarılan formları kendi bakış açısıyla sunmaktadır. Halk kültürünün izleri, biçimleri sadeleşerek Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun soyut anlayışıyla buluşmaktadır. Sürekli karşılaşılan motifler, desenler sanatçının sanatsal üslubu ve derinliğiyle aktarılmaktadır. Sağlam'ın da belirttiği gibi sanatçı hat sanatının niteliklerini aktaran biçimlendirme deneyimi olan kompozisyonlar üretmiştir: “Eyüboğlu'nun modernize edilmiş halk motifleriyle şematik kompozisyonları, seramik ve duvar resminden ödünç aldığı tekniklerle zenginleştirilmiştir. Motiflerin özünü koruyarak İslam ve Doğu karakterine uygun olarak sadeleştirip yeniden işleyen Eyüboğlu, hat sanatının özelliklerini hatırlatan güçlü kompozisyonlar üretti” (Sağlam, 2008: 64).

Türk resim sanatı içinde batılı kaynakları geleneksel öğelerle birleştiren bir diğer sanatçımız Zaim, Türk resmine Anadolu kültürünü aktarmıştır. Zaim, Batılı Resim anlayışı ile Türk resminin öğelerini birleştirirken, Sabri Berkel, Elif Naci, Şemsi Arel ve Abidin Elderoğlu resimlerinde kaligrafiye ve kaligrafik öğelere sıkça yer vermişlerdir. Ayrıca Adnan Turani, Erol Akyavaş ve Ergin İnan'ın eserlerinde de folklorik izlere rastlanmaktadır.

d Grubuna sonradan katılan Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Turgut Zaim yerellik temasıyla gruba eklenmiştir. “Türkiye’de plastik sanatlar alanındaki ilk grup etkinliği olan d Grubu üyelerinin sayısı, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Arif Kaptan, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Fahrünnisa (Fahr el-nissa) Zeid, Nusret Suman ve Zeki Kocamehi'nin de katılımıyla giderek artmış, Léopold Lévy, Şeref Akdik ve Cemal Nadir Güler de yapıtlarını birer kez grupta sergilemişlerdir” (Yasa Yaman, 2012: 228). Grubun biçimci ve inşacı anlayışı yöresel anlayışa yönelmiştir. Halkın gündelik yaşantısına ait obje ve mekânların yer aldığı yerel kilim ve halı motiflerinin nakışlarına yer verilen eserler Türk resmi açısından folklorik özellikler taşımaktadır. Onlar Grubunda da halka yönelik bir resim anlayışı serbest leke, renklerle birlikte mahalle, sokak ve köyler resmedilmiştir. Genç'in de belirttiği gibi Anadolu'nun motifleri ve geleneksel izleri birçok sanatçıya ilham oluştur:

Geleneksel sanatlardan en fazla yararlanan resamlardan biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneksel verilerden konu olarak yararlanan, Batı tarzı resim üzerine geleneksel motifleri yerleştiren ve geleneksel sanatları yeniden yorumlayan isim olmuştur. Bir diğer ressam Turgut Zaim, geleneksel kaynaklardan konu olarak ya-

rarlanmanın yanında, çalışmalarında geleneksel sanatları yeniden yorumlamıştır (Genç, 2015: 151).

1950'li yıllarda Türk motiflerinden faydalanarak kültürel izleri eserlerine aktaran bir diğer sanatçımız ise Mehmet Pesen'dir. Bedri Rahmi Eyüboğlu öğrencileri ve Onlar Grubunda yer alan Pesen halkın yaşamına dair kesitleri minyatürü anımsatan bir atmosferde seriler halinde oluşturmaktadır. Giray'ın da belirttiği gibi Pesen figürle birlikte motifsel yorumlamalarda bulunmuştur: "1950'li yıllarda Türk ressamlarının esin kaynaklarını geleneksel Türk motifleri oluşturur. Bu yıllarda Türk resmi milli değerlere yönelir ve geleneksel sanatlarla yakınlaşır. Mehmet Pesen de, bu ortamda yetişen sanatçılarımızdandır. Pesen 1950'li yıllarda halk oyunlarını konu alan seriler oluşturan yapıtlarıyla katılacaktır resim sanatımıza" (Giray, t.y.: 302).

Resmi düzlemlere ayıran Pesen; naif ve şematik bir çerçevede folklorik öğeleri izleyiciyle buluşturmaktadır. Anadolu insanının gündelik yaşamına dair sahneler sanatçının eserlerinde yerini almıştır. Düğün alayları, harman günleri, halk oyunları süslemeci bir tavırla aktarılmıştır. 1933 yılında "d Grubu" resamları kübizmi Anadolu motif ve figürleriyle birleştirmişlerdir. Grubun temsilcilerinden Nurullah Berk ve Elif Naci'nin eserlerinde yerel ve geleneksel izler görülmüştür. 1940'li yıllarda Yeniler Grubunda belirgin bir biçimde halkın yaşamını yansıtan sahnelerle karşılaşmaktadır. 1950'ler ve 1960'lı yıllarda bireysel eğilimler belirgin hale gelmiştir. Soyut eğilimlerin yanı sıra figürü içeren toplumsal gerçekçi eser içerikleriyle de karşılaşmıştır.

Geleneksel ve Yerel İzlerin Turgut Zaim Resmi İçerisindeki Yeri ve Önemi

Batılı akademik eğitimi sonrası Turgut Zaim Anadolu'da öğretmenliğe başlamıştır. Anadolu'daki öğretmenlik deneyimi ile Anadolu insanının yaşamını daha yakından gözlem yapma fırsatı bulmuştur. Anadolu insanına, Anadolu insanının günlük yaşamından sahnelere eserlerinde sıkça yer vermiştir. Zaim'in eserlerinde yer alan figürlerde mitleşmiş öğeler, çekik gözler, örgülü saçlar, minyatürü andıran figür algısı, şematikleşme gibi özellikler üç boyutlu renk anlayışıyla birleşmiştir. Halkın yaşamı, günlük faaliyetleri bir masal gibi izleyiciye aktarılmıştır. Hamur açan kadınlar, sofrada yemek yiyenler, yün eğirenler, keçilerle birlikte yörükler sanatçının eserlerinde yörük yaşamının simgesi olarak görev üstlenirler. Anadolu'da yaşayan yörüklerin, göçerlerin yaşam biçimleri ve özelliklerine Zaim eserlerinde yer verilmiştir. Sofrada oturan, keçilerini otlatan, dokuma tezgâhında dokumacılık yapan ve yün eğiren yörüklere ait figürlerle

sanatçının eserlerinde karşılaşılmaktadır. Yörük yaşamının ana merkezinde yer alan hayvan figürleri, yaşamın devamı için önemli bir kaynaktır. Türk geleneklerini, özgün anlatım diliyle eserlerine yansıtan Zaim kültürel bağlamda önemli izler bırakan ressamlarımız arasında yer almaktadır. Karaoğlu şöyle belirtmektedir:

“Türk gelenek ve göreneklerini, yaşam biçimlerini ve bunların halı, kilim ve nakışlara yansıyan örneklerini resimlerinde yorumlayarak özgün bir anlatım dili gerçekleştiren Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Nuri Abaç ve Erol Akyavaş resimlerinde olduğu gibi, küreselleşen dünyada kültürel farklılıklar bağlamında önemli adımlar olarak görülebilir” (Karaoğlu, 2014: 109).

Her eseri birliktelik ve devamlılık içeren Zaim yaşamdan kesitleri sahnelemektedir. Zaim; günlük yaşamı kendi gözünden içselleştirilerek Türk resminin yöresel ve folklorik aktarımlarına katkıda bulunmuştur. Aynı zamanda kültürel olarak yörük yaşamının izleri hakkında izleyicinin bilgi edinmesini sağlamıştır. Kilimlerdeki nakışlar, kıyafetlerdeki desenler ve motifler tek tek yansıtılmıştır. Yerel ve geleneksel resim izlerine ulaştığımız Zaim eserleri daha çok izleyici ile saf etkileşim kurabilmeyi amaçlamıştır. Plastik kaygılardan ziyade içeriğin minyatür gibi anlatım şekli Zaim eserlerinde öne çıkan öğeler arasındadır. “Turgut Zaim, somut folklorik kaynaklarla beslenmiş olmayı, ulusal nitelikli bir resim yaratmanın vazgeçilmez koşulu saymıştır. Sanatçı, Türk toprağına ve insanına eğilmekte, ulusal ve yerel temaları işleyişinde eski minyatürleri, halı resimlerini hatırlatan bir üslup uygulamıştır” (Yazkaç, 2018:1036).

Halk kültürünün geçmişten ve günümüzde yaşayan izlerinin en belirgin kanıtlayıcı belge niteliği sayılan resimler; halk bilimsel açıdan figür ve mekânlardaki yerel izlenimleri doğal bir anlayışla hissettirir. Anadolu'nun geleneksel motifleri, folklorik ve etnografik izlerini resimlerine aktaran Zaim; halkın yaşamı ve yaşadıkları coğrafyanın kültürel dokusunu yansıtmıştır. Tansuğ'un da belirttiği gibi Zaim kültürel dokuyu ve göçer yaşamını yansıtırken doğal ve samimi bir dile sahiptir:

Turgut Zaim, belgeci bir kesinlik, sıcak bir içtenlik duyarlılığını yitirmeyen bir süreklilik ve tutarlılıkla Anadolu köylü ve göçer yaşamından sahneleri, resminde büyük bir başarı ile uygulamıştır. Turgut Zaim, Paris'te çok kısa süren deneyimi sırasında, bunun Türk sanatçısına fazla bir yarar sağlamayacağına inanmış ve bu kentten çarçabuk yurda dönmüştür. Eski orta oyunu gibi tarihsel seyirlik türü konulara da ilgi duyuyor ve sanatında Türk minyatür resminin, geometrik kompozisyon ve şematik figür esprisinden hareketi tercih ediyordu (Tansuğ, 2003: 175).

Zaim'in eserlerinde görülen iki boyutlu şematik anlatım dili; rengin tonalitesiyle dengelenerek geometrik minyatür etkisi azaltılmıştır. Sanatçı yörük figürlerini belirgin ifade ve portre anlayışıyla resmetmiştir. Vurgulanan saf anlatımın temsil aracı olan yüzler yörük yaşamı ve Anadolu insanını anlatan temsillerdir. Figürlerin ifadelerinde duygular aktarılırken endişe ve korkudan çok neşeli ve coşkulu bir anlatım dili dikkat çekmektedir. Arıcı'nın da belirttiği gibi: "Yöresel Türk resminin kurucularından olan Turgut Zaim, Türk minyatür resminin geometrik ve şematik figür anlayışından hareket ederek, Anadolu insanın yaşamlarından belli anları resimlerinde poz vermiş gibi duran insan ve hayvan figürleri ile anlatmıştır" (ARICI, 2006: 83).

Zaim eserlerinde arkada kullanılan köy manzaraları, önde yer alan figürler, yaşamsal faaliyetler, folklorik öğeler, kilim, halı motifleri, yörüklerin yaşam şekli, baş bağlama biçimleri sanatçının eser isimleriyle birliktelik içindedir. "Halı Dokuyanlar", "Orta Oyunları", "Beşik" ve "Yörükler Köyü" bu eser isimleri arasında sayılabilir. "Turgut Zaim, minyatür düzenlemelerinden köylü nakışlarına kadar birçok halk bilimsel unsuru yıllar boyu kararlı bir tutum içinde, kendine özgü bir şekilde yorumlayan bir sanatçı olarak kalmıştır. Türkiye'de yaygınlaşan bir akımın öncüsü olarak bilinen Zaim, Türk resim sanatında Batıda teknikten öte konu ve motif bakımından çok bir şey bulunamayacağını düşünen ender sanatçılardan biridir" (Çeken, 2004: 95).

Zaim'in eserlerindeki figürler, figürlerin yerel kıyafetleri, yörük kültürüne ait hayvan figürleri, bozkır yaşamı ve Anadolu evleri folklorik yaşamın izlerini taşır. Türk resminde toplumsal gerçekçi anlayışla birlikte öne çıkan insana dair duygularla Zaim'in eserlerinde de karşılaşmaktadır. Toplumsal gerçekçi anlayışta gerçekleştirilen eserler her türlü duygu durumunu birebir yansıtırken, Zaim figürleri neşeli ve mutlu olarak ifade edilmiştir. Bozkır yaşamının yakın tanığı, toprağın ressamı olarak bilinen Zaim, figürlerin yaşamının büyümesine kapılarak, ulusal ve yerel atmosferi folklorik bir bakış açısıyla aktarmaktadır. Figürlerin yüzlerindeki sıcak gülümsemeleri, kendine özgü renk anlayışıyla ifade eden Zaim, halkın içinden gelen duyguları, halka dönük değerlerle betimlemiştir. Türk resminde halk bilimsel geleneği yaşatan ve yansıtan ressamlarımız arasında yer alan Zaim; yerel ve yöresel öğeleri eserlerinde gündeme getirerek milli bir anlayışla eserlerini üretmiştir. Zaim, eserlerinde belirgin hale gelen yerel öğeleri kendine ait ifade diliyle aktararak kendi dönemi içerisinde aynı anlayışla eser üreten sanatçılar arasında rahatlıkla seçilmektedir. Öyle ki Türk resminde farklı gruplar içerisinde yer almasına karşın kendi tavrından ödün vermeyerek, grupların ortaya çıkış özelliklerinden, anlayışlarından bağımsız hareket etmiştir. Anadolu ve Anadolu insanına bağlılığını eserlerindeki ifade temsilleriyle göstermiştir.

Turgut Zaim Eserlerinde Görülen Yerel Öğeler

Çağdaş Türk resminin temsilcilerinden Zaim'in eserlerinde görülen ağırlıklı öğeler arasında, figüratif içerik, yerellik, nakış, motif, mimari ve folklorik öğeleri sayabiliriz. Sanatçının eserlerinde kullandığı çok renklilik, minyatürü animsatan özgün bir üslupla aktarılmıştır. Folklorik öğelerin lirik bir gerçekçilikle resmedildiği görülmektedir. Figürlerin kıyafetleri, resimlerde yer alan objelerde geleneksel motifler kullanılmıştır. Batı sanatının plastik akademik anlayışı ile yerel izleri bir arada buluşturan Zaim; Anadolu'ya ait oluşturduğu etnografik dokuyla Anadolu kültürünü naif bir anlayışla aktarmıştır. Gerçekçi üslupla yola çıkan Zaim, aktardığı sahnelerdeki figürleri kendi içsel ve lirik anlatımıyla yansıtmıştır. Plastik kaygıların ikinci planda kaldığı, yerellik çerçevesinde ifade edilen aktarımlarda Zaim'in figürleri ile oluşturduğu imgeleri masalsı bir içerikle izleyiciyle buluşturmuştur.



Görsel 1. Turgut Zaim, Ağaç Baskı, 34x25,5 cm.

Zaim'in eserinde izleyici, ön planda yer alan figürlerle karşılaşmaktadır. Kucağında bebeğini avutan yörük kadını; geleneksel kıyafetleri ve yörük kadınına özgü baş bağlama biçimiyle resmin ön düzleminde yer almaktadır. Gözlerin çekik yüzlerin yuvarlak olarak betimlendiği figürün kıyafetindeki bezemeler dikkat çekmektedir. Resmin arka düzleminde ise gündelik yaşamdan bir kesitle karşılaşılmaktadır. Eşeğiyle birlikte bir çocuk ve mimari bir yapı yer almaktadır. Çocuğu kucağında yer alan kadın figürü, bir yandan da çorap örmektedir. Üç boyutlu bir biçimde yer alan figür ve objeler stilize siyah-beyaz lekelerle vurgulanmıştır (Görsel 1).

Kendine özgü figür betimlemeleriyle dikkat çeken Zaim; Anadolu yörüklerinin yüz yapılarını kendine ait bir dille aktarmıştır. Çekik badem gözlü çocuklar

ve kadınlar Zaim resimlerinde bilinen portrelerdir. Geleneksel kıyafetleriyle gündelik yaşam sahneleri içerisinde betimlenen kadınlar ve çocuklar bir fotoğraf karesi gibi izleyiciye aktarılmıştır. Figürlerle birlikte eserlerinde manzaraya ve mekâna yer veren Zaim, figürlerin gündelik sahnelerini mimari yapılarla desteklemiştir. İki boyutlu gibi aktarılan figürler, rengin açıklık ve koyulukları artırılarak boyut kazanmışlardır.



Görsel 2. Turgut Zaim, Yörükler Köyü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 117,5x99,5 cm.

Kıyafetlerdeki kıvrımlar ve mekândaki renk geçişleri üç boyutlu bir algı oluşmasını sağlamıştır. Geleneksel sofralar, kilimler ve başlıklar resimde net bir biçimde resmedilmiştir. Figürlerin bir kısmı bize dönük olarak resmedilirken, bir kısmı arkası dönük şekilde resmedilmiştir. Üç farklı düzlemde yer alan figürler gözden uzaklaştıkça daha da küçülmüştür. Bu teknik özellikle sanatçının iki boyutlu şematik olarak algılanan eserlerinde perspektif ilkeleri doğrultusunda hareket ettiğini göstermektedir. Anadolu köyleri ve yörük yaşamına dair kültürel kodları izleyiciye aktaran Zaim, Anadolu'nun temsilini figürleriyle ifade etmiştir. Sanatçının eserlerinde, mekânın ve mekândaki öğelerin bu ifade diline katkı sağladığı görülmektedir. Zaim'in eserlerinde yer alan kompozisyonlarda tercih edilen mekânlar açık havada yer alan mekânlardır. Açık alanlar, mimari ve doğal yapıya sahip yayla ve ovalardır (Görsel 2).

Bozkırın, Orta Anadolu insanının yaşamından kesitlerle birlikte belgesel niteliğinde eserler ortaya koyan Zaim, Anadolu yaşamına ait öğelerle ilgili de ipuçları içeren eserler üretmiştir. Anadolu insanının yaşam şekli, günlük alışkanlıkları, kullandıkları en temel eşyalar, araç-gereçler, hayvanları, geleneksel kıyafetleri ile sanatçının eserlerinde karşılaşılmaktadır. Eserlerde

folklorik öğeler ve mimari yapılar detaylarıyla birlikte resmedilmiştir. Hanay şu şekilde belirtmektedir:

Gerek seçmiş olduğu konularıyla, gerek bu konuları işleyiş tarzıyla yerel geleneksel bir çizgide giden Turgut Zaim seçtiği bu yoldaki konuları arasında en bilindik olanları; açık hava resimleri içinde Yörük ovalarını, dağ başlarını, yaylalarını, Ankara keçilerini, bozkırları ele alan, keman kaşlı güzel köylü kadınları, babayiğit görünüşlü köylü erkekleri, sevimli çocuklarıdır ve bu resimlerde toplumcu romantizm etkilerinin görüldüğü söylenebilir (Hanay, 2009: 98).



Görsel 3. Turgut Zaim, *Anadolu Yaşamı*.

Eserlerini birkaç düzlemde oluşturan Zaim, figürlerini detaylı bir biçimde yansıtmıştır. Üç boyutlu bir biçimde resmedilen figürlerin kıyafetlerindeki renk geçişleri rahatlıkla izlenmektedir. Öte yandan ışık ve gölge ile biçimlendirilen kıyafetlerin üzerindeki nakış ve desenler tek tek aktarılmıştır. Desenlerin tek tek aktarıldığı gibi figürlerin yüzleri tek tonla belirtilerek daha şematize edilmiştir. Arka planda yer alan manzarada görülen evlerin de tüm detayları titizlikle verilmiştir. Her ne kadar gözden uzaklaşan evler daha küçük boyutta algılsansa da boyut olarak küçük olmalarına karşın tüm pencereler, taşlar detaylı bir biçimde aktarılmıştır. Mimari yapıyla birlikte izleyiciye dönük olan figürler Anadolu yaşamından bir kesit sunularak gösterilmiştir. Farklı yaşlardaki çocuk-

lar, beşikte yer alan bebekler ise sıcak ve samimi ifade dilini temsil eden öğelerdir. Yörenin doğal güzellikleriyle birlikte izlediğimiz figürler Zaim'in diğer eserlerinde olduğu gibi resmin ön düzleminde ana merkezinde yer almaktadır. Bir fotoğraf görünümüyle izleyiciye aktarılan eser, sanatçının diğer eserlerinde izlemiş olduğumuz gibi yerel öğeler içermektedir (Görsel 3).



Görsel 4. Turgut Zaim, *Yaylada Yörükler*.

“Anadolu Yaşamı” isimli eserde ikinci düzlemde izlediğimiz detaylı evler minyatürü animsaticı özellikler taşıırken, “Yaylada Yörükler” isimli eserde arka planda yer alan manzara da detaylıktan uzak bir biçimde birbirine geçen renklerle karşılaşılmaktadır. Resmin genel bütünlüğü içinde eriyen manzara ile öndeki figür topluluğu daha da öne çıkarak belirgin hale gelmiştir. “Yaylada Yörükler” isimli eserde yörük yaşamının en temel kaynağı olan keçiler yer almaktadır. Keçi figürleri de Zaim'in kadın figürleri gibi içselleştirilerek sanatçıya özgü resmedilmiştir. İnsan figürlerinde olduğu gibi hayvan figürlerinde de şematize bir anlatım dili kullanılmıştır. Ayrıca büyük beyaz lekelerle resmedilerek resmin sağ tarafında kompozisyonu dengelemiştir. Sanatçıya özgü olan bu anlatım dilinde kıyafetlerde tek renklilik dikkat çekmektedir. Anadolu'nun kadın figürü olarak Zaim figürleri her yerdedir. Kadın figürü, çocuklarına bakıp büyüten, hayvanlarıyla ilgilenen, örgü ören figür olarak yörük yaşamındaki rolüyle de dikkat çekmektedir. Eserlerinde kadın figürlerine başat figür olarak yer veren Zaim, yaşamın içinde etkin olarak yer alan figürleri yansıtarak onların yaşam içindeki rolüne de ayna tutmaktadır. Bu sebeple Zaim'in toplumcu gerçekçi anlayış içerisinde deneyimlerini ve izlenimlerini topluma aktardığı görülmektedir (Görsel 4).



Görsel 5. Turgut Zaim, Yün Eğiren Kadın.

Yörük yaşamının önemli unsurları ile ilgili ipuçları içeren eserlerde birçok eşyanın üretilmesi için dokumacılık önem arz etmektedir. Bu nedenle, yün eğiren figür temsilleri ile sanatçının eserlerinde sıkça karşılaşılmaktadır. Zaim'in "Yün Eğiren Kadın" isimli eserinde ön planda yer alan figürler resmin genel yüzeyine yayılarak resmedilmiştir. Kirmeniyile yün eğiren kadın figürü ise resmin büyük bir bölümünde izlenmektedir. Kalabalık figür topluluğunda kadınlarla birlikte, çocuk figürü ve hayvan figürünün yer aldığı kompozisyonda genel hareket ve renklerin bütünlüğü dengelenerek resmedilmiştir. Figürlerin önden ve profilden görünümüne yer verilen eserde, Zaim'in diğer eserlerinde görülen resmin ana merkezine konumlandırılmış figür topluluğu ile karşılaşılmaktadır. Yörük yaşamının en önemli öğelerinin yer aldığı eserlerde gündelik hayatın ipuçlarıyla karşılaşılmaktadır. Yaşamın içinde yer alan hayvan figürleri de sanatçının eserlerinin içinde yerlerini almışlardır. Yörük yaşamında beslenen hayvanların yünleriyle örülen kıyafetler, çok farklı kullanım ürünleri ve dokumalar üretilmiştir (Görsel 5).

Akan'ın da belirttiği gibi, "Yörük yaşama biçiminin vazgeçilmez unsuru olan göçler, eşyaların sağlıklı biçimde taşınması için gerekli dokuma eşyaların üretilmesini zorunlu kılmıştır. Bunlar arasında tahıl, giysi ve göç çuvaları, heybe ve torbalar, çullar, kolanlar ve deve donanımında yer alan diğer dokumalar yer almaktadır" (Akan, 2016: 47).

Bu nedenle Zaim eserlerinde gelenekselliğin izleri rahatlıkla izlenmektedir. Kıyafetlerde yer alan nakışlar, dokumacılıkla ilgili öğeler, yöreye özgü baş bağlama biçimleri ve figürlerin kıyafetlerini tamamlayan aksesuarlar eserlerde görülmektedir. Anadolu bozkır kültürü ve folklorik öğelerini yansıtan eserler, Zaim'i Türk Resmi içinde geleneksel bir konuma taşımıştır.



Görsel 6. Turgut Zaim, *Yaylada Yörükler*.

Zaim'in "Yaylada Yörükler" isimli eserinde ön düzlemde figürler, arka düzlemde ise manzaraya yer verilmiştir. Figürlerin yer aldığı mekân göçerlerin yaşadığı yayladır. Zaim'in gerçekçi bir üslupla aktardığı eserde, kalabalık bir figür topluluğu ile karşılaşılacaktır. Yöresel kıyafetler içerisinde resmedilmiş figürler aktif şekilde resmedilmiştir. Renklerde kullanılan çeşitlilik konu açısından hareketli resimdeki hareketi daha da arttırmıştır. Figürlerin fotoğraf gibi yansıtılması, karakteristik özellikleri Zaim resmini belirgin şekilde farklı kılmaktadır. Günlük işlerle meşgul olan figürler, açık havada yaylada temel faaliyetleri ile ilgilenmektedir. Kucağında çocuğuyla birlikte resmedilen figür ön tarafta iplik eğirmektedir. Ön tarafta izleyiciye yakın olarak resmedilmiş figürlerin arasında keçiler yer alırken, arka fonda figürlerle birlikte develer yer almaktadır. Ön düzlemde yer alan figürler gibi arka fonda yer alan figürler de hareketlidir. Yörük yaşamında temel öneme sahip olan keçiler de sembolik biçimde figürlerin arasında yer almaktadır. Yöresel giysiler, tahta kaşıklar, bakraç ve sofras eserlerde izlediğimiz diğer öğelerdir. Yörüklerin kullandığı temel eşyalar resmi daha geleneksel kılmaktadır (Görsel 6).



Görsel 7. Turgut Zaim, *Küçük Asya'dan Görüntü*, karton üzerine guvaj, 27 x 23 cm.

Zaim'in "Küçük Asya'dan Görüntü" adlı eserinde ön planda yer alan figürler izlenmektedir. Anadolu kadını resmin merkezinde çocuklarıyla birlikte bozkırda resmedilmiştir. Resmin arka fonunda yer alan yöreye ait mimari yapılar ayrıntıdan uzak olarak gösterilmiştir. Anadolu'da bozkırda ve tarlada yaşamsal faaliyetlerini sürdürürken resmedilen figür bir taraftan çocuklarıyla ilgilenmektedir. Eserde sol tarafta saklama ve depolama için yer alan küpler bulunmaktadır. Resmin sağ alt tarafında yer alan örtü ya da kilimdeki desenlerin ayrıntılı bir biçimde işlendiği görülmektedir. Açık, orta ve koyu renk değerleriyle biçimlendirilen eserde kumaş kıvrımları ve geçişler rengin tonalitesiyle ortaya çıkarılmıştır (Görsel 7). Kadın figürünün Anadolu içerisindeki yaşamını geleneksel bir biçimde aktaran Zaim, figürleri gerçekçi bir üslupla aktarmıştır. Ayrıca Anadolu'ya ait görünüm, manzara tasvirleri, kadın ve çocuk figürleriyle halk kültürüne ait öğeler birlikte aktarılmıştır.



Görsel 8. Turgut Zaim, *Köylü Kadın*, kağıt üzerine guvaj, 15,5x19 cm.

Zaim'in "Köylü Kadın" adlı eserinde figürden bir kesit alındığı görülmektedir. Köylü kadın figürü izleyiciye dönük olarak yöresel kıyafetleri ve baş bağlama biçimi ile aktarılmıştır. Yöresel kıyafeti içerisinde beyaz gömlek ve beyaz başörtüsü ile resmedilen figür geleneksel motifler ve renkler içeren çorap örmektedir. Figürün portresinde gözler daha belirgin olarak resmedilmiştir (Görsel 8). Anadolu kültürü, köy yaşamı ve göçerlerin yaşamlarını kendine özgü üslubuyla aktaran Zaim, Türk resminde yöresel anlatım diliyle, yaşamı ve çevresini izleyerek aktarmıştır. Yansıtmacı bir biçimde günlük yaşamla ilgili öğelere geleneksellik bağlamında dikkat çekmiştir. Coşkulu, hüzünlü ve yorgun bakışları yaşamın içindeki sahnelerle birlikte izleyiciye aktarmıştır.

Sonuç

Türk resim sanatı içerisinde 1930'lu yıllardan beri yöresel ve yerel etkilerin izlerini Türk ressamlarının eserlerinde görmek mümkündür. Farklı gruplarda ve sanatçı eserlerinde yerellik izlerinin sanata yansımalarını imge ve sembollerle eserlerde algılarız. Sanatçıların eserlerine etkisi olan geleneksel sanatlardan hat sanatı, halıcılık, dokumacılıkta motif veya desenlerin sanat eserlerinin içinde yer almasıyla halk yaşam biçimiyle sanatın içine dahil olmuştur. Halktan bağımsız bir sanat olamayacağı düşüncesiyle hareket edilerek, halkın sesleri, yaşamı, gelenekleri kültürel izleri sanat eserlerinde görünür kılınmıştır. Yaşamın içinden sahnelerde günlük hayat faaliyetlerinin yer aldığı eylemler Türk resmi içerisinde de farklı dönemlerde görülmektedir. Türk resminde 1960'lı yıllarda akım ya da grup etkilerinden çok bireysel eğilimler dikkat çekmektedir. Bireysel eğilimler içerisinde yöresel öğeleri kendi üslubuyla birlikte değerlendiren sanatçılarımız gözlemlerini motiflerle buluşturmuştur. Mehmet Pesen'in düğün alayları, orta oyunları, halk oyunları, Zaim'in yün eğiren kadınları, geleneksel sofraları, dokuma tezgâhındaki kadın figürleri, nakış ve yöresel motiflerin, müzik aletlerinin Anadolu kültürüyle yansıdığı Bedri Rahmi eserleri ve Orhan Peker'in "Torbalı Atlar" resim serisinde nakış ve kilim motifleri yer almaktadır.

Ulusal ve yerel temalı sanat anlayışıyla yola çıkan Zaim, folklorik öğeleri eserlerinde resimsel öğelerle sentezleyerek yansıtmıştır. Geleneksel birçok öğeye eserlerinde yer veren Zaim, Anadolu kültürü ve yaşam biçimi hakkında aktarımlarda bulunur. Yörüklerin Anadolu'daki yaşantısı, hayvanları ve kullandığı eşyalarına yer veren Zaim'in gözlemci bir üslupla figürlerin geleneksel kıyafetlerine, baş bağlama biçimlerine, kıyafetlerdeki desen ve motiflere eserlerinde yer verdiği tespit edilmiştir. Hamur yoğuran, yün eğiren, çorap ören, dokuma tezgâhında yer alan kadın figürü yörük yaşamında her yerdedir. Yöresel kıyafetlerdeki detaylar, nakış ve işlemler, halı, kilimlerde yer alan sembolik motifler eserlerin içerisinde görülmektedir. Dokuma tezgâhında

yer alan kadın figürleri, keçileri otlatan figürler ve çocuklar bozkır yaşantısı içerisinde resmedilir.

Akademi temelli sanat anlayışı ile yerel temayı bir araya getiren Zaim'in eserlerinde kendine ait bir kimlik ve sanat söylemi geliştirdiği gözlenmiştir. Zaim'in eserlerindeki mitleşmiş öğeler, masalsi bir aurada resmedilmiştir. Yörük yaşamının sinyalleri sanatçının eserlerinde izlenilmektedir. Eserlerde yer alan simgelerle yörüklerin yaşamı hakkında bilgi edinmek mümkündür. Yörüklere ait yaşam geleneği gündelik sahnelerle resmedilmiştir. Sanatçının eserlerinde yörüklerin zorlu yaşam koşulları göçme eylemleri ve hayat gelenekleri farklı kompozisyon kesitleriyle buluşmuştur. Zaim Türk resmi içerisinde özgür ifade diliyle geleneksel yaşamı aktarmıştır. Figürlerin kıyafetlerinde görülen motifler geleneksel sanatlarımızdan izler taşır. Yörük yaşamına ait izler, hayvanlar, motifler, giysiler, çorap ve baş bağlama biçimleri sanatçının eserlerinde gözlemlenir.

Yerel ve geleneksel öğeleri belirgin bir biçimde vurgulayan Zaim'in eserlerinde minyatür havası izlenmekle birlikte, eserlerin minyatürden ayrıldığı nokta renk anlayışındaki geçişlerdir. Şematize ve yüzeyselleşmiş figüratif ifade dili, iki boyutluluktan renklerin açık-koyu değerlerinin biçimlendirilmesiyle sınırlıdır. Sanatçının eserlerinde minyatür etkisi oluşturan eserlerinde geometriye yakın şematik figürlerinden dolayı minyatür etkisi oluşmaktadır. Resimlerdeki plastik öğeler, perspektif ilkeleri ikinci plandadır. Birliktelik içeren renk grupları eserlerin tamamında tonaliteyle aktarılmıştır. Anadolu'yu ve Anadolu'nun kültürünü yakından gözlemleyerek bu gözlemlerini eserlerine aktaran sanatçı, birebir tespitlerde bulunmuş, folklorik öğeleri resmetmiştir. Zaim'in eserlerinde figürler, figür portreleri ya da mekânda yer alan objelerden hiçbirinin önüne geçmez. Her bir resimsel öğe ana resmin taşıyıcı unsuru olarak resme eşit derecede hizmet eder. Mistik, masalsi ve sadeleşmiş mekânlarda figür ve objeler zemin yüzeyinden ayrılarak ortaya çıkmaktadır. Geleneksel mekân anlayışları, açık havada yer alan figürler yeşil ve dağlık alanlarda resmedilmiştir. Anadolu'nun yeşili, keçileri ve kırları dış mekân resmi olarak izleyiciye aktarılmıştır. Sanatçı, resminin kaynağını Avrupa sanatı akımlarından değil, Anadolu'da halk sanatında bulmuştur. Sanatçının eserlerinde el yapımı beşiklerin, çorapların, tahta kaşıkların, nakışların ve halk sanatının izlerinin geleneksel mekânlarda resmedildiği tespit edilmiştir. Zaim'in eserlerinde yörük yaşamındaki figürler, çocuklar, keçiler ve sıparlar, bakraçlar, kirmenler karşılaştığımız öğeler arasındadır. Yerellik ve yöresellik kavramlarının vurgulandığı eserler Türk resim sanatında ulusal anlayışın pekiştirilmesinde rol almıştır. Turgut Zaim eserleri aracılığıyla Anadolu insanı ile bağ kurmayı başarmıştır. Zaim'in eserlerinde Anadolu yaşamını, Anadolu yaşamındaki sahneleri betimlerken kendine özgü bir sanat anlayışıyla biçimlendirdiği ve folklorik öğelerle ilişkilendirdiği sonu-

cuna varılmıştır. Eserlerinde Türk Kültürüne ait geleneksel öğelere yer veren Turgut Zaim, yakalamış olduğu değerler ile Türk resim sanatı tarihi açısından milli bir rol üstlenmiştir.

KAYNAKÇA

Akan, M. (2016). "Anadolu Yörük Yaşamında Dokuma Geleneği", Kalemîşi Dergisi, Cilt 4, Sayı 7. <https://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1452601600.pdf>.

Akengin, G., Aypek Arslan, A. (2017). "Türk Resim Sanatı ve Gelenek", International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Cilt: 2, Sayı: 3, Kasım - Aralık , 51-58. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/417607>

Arıcı, B. (2006). "Resim Sanatında Geleneksel Temaların Etkisi", Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi www.e-sosder.com, ISSN:1304-0278, Güz - C.5, S.18, 82-91. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/69917>

Çeken, B. (2004). "Resim Sanatında Halkbilimsel Öğelerden Yararlanma", Milli Folklor, Sayı:64, https://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/birsen_cken_resim_sanati_halkbilimsel_ogeler.pdf

Eyüboğlu, B. (2012). Resme Başlarken. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Genç, M. A. (2015). "Batı Tarzı Türk Resmine, Geleneksel Sanatların ve Folklorik Öğelerin Yansıması", Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi, Cilt: 10, Sayı: 19, 149-161.

Giray, K. (t.y.). Ziraat Bankası Koleksiyonu, Cilt 2, Ankara: Ziraat Bankası Sanat Koleksiyonu.

Hanay, A. (2009). 1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Karaoğlu, A. (2014). "Folklorik Unsurların Resme Yansıması ve Yaşatılması Bağlamında Bazı Düşünceler", Millî Folklor, Yıl 26, Sayı 104. <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=104&Sayfa=96>

Kesova, G. (2019). Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda Geleneksel İzler, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özsezgin, K. (1999). Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sağlam, M. (2008). Contemporary Turkish Painting. From the Art Collection of the Central

Bank of the Republic of Turkey. Central Bank of the Republic of Turkey & Board of Governors of the Federal Reserve System.

Tansuğ, S. (2003). Çağdaş Türk Sanatı. 6. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yasa Yaman, Z. (Ed.). Ankara Resim ve Heykel Müzesi. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/26122020014532-bfa6f935-e4ea-496d-81af-20f799b8993e.pdf>

Yazkaç, P. (2018). "Turgut Zaim' in Resimlerinde; Anadolu Folklorü ve Yörük Yaşamı Üzerine Bir Değerlendirme", İdil Sanat ve Dil Dergisi, cilt / volume 7, sayı / issue 48. Erişim: 20 Mayıs 2023. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1531527586.pdf>

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: <https://www.kassanat.com/urun/3413800/turgut-zaim-imzasiz-34x25-5cm-agac-baski-çerçevesiz> (Erişim Tarihi: 24.08.2023).

Görsel 2: <https://arhm.ktb.gov.tr/repo/uploads/Catalog/26122020014532-bfa6f935-e4ea-496d-81af-20f799b8993e.pdf> (Erişim Tarihi: 18.08.2023).

Görsel 3: <http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 18.08.2023

Görsel 4: <http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 18.08.2023

Görsel 5: <http://www.leblebitozu.com/turgut-zaimin-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 18.08.2023

Görsel 6: <https://sanattarihiplatformu.com/yoresel-turk-resminin-kurucusu-turgut-zaim444.html> Erişim Tarihi: 18.08.2023

Görsel 7: https://www.artnet.com/artists/turgut-zaim/view-from-asia-minor-CiAKyH2ilacaf5ICav2_-g2 (Erişim Tarihi: 07.12.2023).

Görsel 8: <https://www.artnet.com/artists/turgut-zaim/peasant-woman-Q4Z43CeIvLiC59uRuYfbw2> (Erişim Tarihi: 07.12.2023).

SÜRDÜRÜLEBİLİR MODA TASARIMI STRATEJİSİ OLARAK “DÖNGÜSEL MODA TASARIMI” H&M İŞ MODELİ ÖRNEĞİ

“CIRCULAR FASHION DESIGN” AS A SUSTAINABLE FASHION DESIGN
STRATEGY: CASE OF H&M BUSINESS MODEL

Öğr. Gör. Dr. Esra ENES

Tarsus Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu,
Moda Tasarım Programı
esraenes@tarsus.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-5411-2989

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 13 Şubat 2023 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 22 Aralık 2023

Öz

Sürdürülebilirliğin temel amacı doğanın varlığını devam ettirmesidir. Bu doğrultuda sürdürülebilir moda tasarımı, moda üretiminde doğaya daha az zarar verilmesini sağlamayı hedeflemektedir. Günümüz doğrusal moda üretim sistemleri, yap-kullan-at bakış açısına sahiptir. Doğrusal ekonomi sistemine alternatif olarak geliştirilen döngüsel ekonomi sistemi ile sürdürülebilir bir iş modeli yaklaşımı geliştirilmiştir. Moda endüstrisinde, döngüsel ekonomi yaklaşımı hammaddenin temini, tasarım, üretim ve kullanıcı sonrası hizmetlerini içeren geniş bir süreci kapsamaktadır.

Bu çalışmada olay incelemesi yöntemi ile H&M döngüsellik yaklaşımı incelenmiştir. Bu kapsamda ikincil veriler kullanılarak firmanın üretim süreci döngüsel moda tasarımı çerçevesinde incelenmektedir. H&M'in Döngüsel moda tasarımı, ürün planlama ve tasarım evresi ile başlamakta ve tüketici sonrası atıkların azaltılmasına yönelik stratejilerle sona ermektedir. H&M grubunun, döngüsel ekonomi yaklaşımı ile geliştirdiği iş modeli ile tasarım ve üretim evrelerinde nelere dikkat ettiği incelenmiştir. H&M tasarım stratejileri detaylıca araştırılmış ve H&M grubunun alt giyim markaları olan Arket, Monki ve Weekday'in döngüsel moda tasarımı ile üretilmiş giysi tasarımları incelenmiştir. Seri üretim yapan firmalar döngüsel moda tasarım stratejisi doğrultusunda giysi tasarımları yapmalı ve tüketici satış sonrası hizmetleri bu süreci benimseyerek planlanmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Döngüsel ekonomi, döngüsel moda, sürdürülebilir moda, moda tasarımı

Abstract

The main purpose of sustainability is the preserve of nature. Regarding this, sustainable fashion design less damage to the environment in fashion production. Today's linear fashion production systems have a make-use-throw perspective. A sustainable business model approach has been developed as an alternative to the linear economy system. In the fashion industry, the circular economy approach covers a wide range of processes including raw material supply, design, production and post-user services.

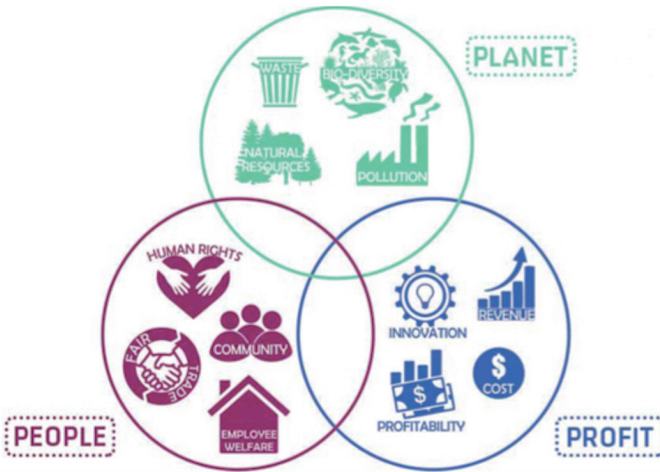
In this study, the H&M circularity approach was examined as the case study method. In this context, the production process of the company is examined within the framework of circular fashion design and used secondary data. H&M's circular fashion design begins with the product planning and design stage and ends those strategies reducing post-consumer waste. This business model which is developed by the H&M group with the circular economy approach and the model's focused factors of design and production process are examined. H&M design strategies have been researched in detail and the designed cloths produced via circular design strategy H&M groups sub-brands Arket, Monki, and Weekday. Mass production companies should be designed clothes regarding circular fashion design strategy and post-consumer sale services should be planned adopting this process.

Key Words: Circular economy, circular fashion, sustainable fashion, fashion design

I. Giriş

Sürdürülebilir moda tanımı, giysi için hammaddenin üretilmesinden tüketilmesine kadar geniş bir evreyi kapsamaktadır. Sürdürülebilirlik kelime anlamı ile, var olanın varlığını devam ettirmesi, varlığını koruması anlamına gelmektedir. Caradonna'ya göre (2014, s.1). Sürdürülebilirlik temiz bir toplum, çevre ve ekonomi konsepti olarak ile 70'ler ve 80'lerde ortaya çıkmıştır. Sürdürülebilirlik, yaşamları tehdit eden ve gelecek nesillerin refahını yok edebilecek tehditlerin engellenmesi için doğaya düşük karbon salınımı ve güçlü bir ekonomiyi amaçlamaktadır. Brundtland (20 March 1987, s.41) raporuna göre, sürdürülebilirliğin en iyi bilinen tanımı, şu anki ihtiyaçların gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılamasından ödün vermesine gerek kalmadan sağlanabilmesidir. Azalan kaynaklar, artan nüfus ve büyüyen ekonomi karşısında korunabilmelidir. Ayrıca mevcut ekonomik akışın bu döngüde varlığını devam ettirmesidir.

Sürdürülebilirlik, birçok moda üreticisi tarafından tüketicilerin ilgisini çekmek amaçlı bir pazarlama faaliyeti gibi sunulmasına rağmen, hammadde temininden, kumaş üretimi, giysi tasarımı, üretimi, çalışma koşulları, satışı ve tüketim sonrası evrelerle her aşamada varlığı söz konusudur (McDonough & Braungart, 2002, s.31). Sürdürülebilir moda tasarım yöntemi doğal olarak çevre, ekonomi ve insan ile yakından ilişkilidir (McDonough & Braungart, 2002, s.153). Sürdürülebilirliğin sağlanabilmesi için sahip olduğu üç ayağın (3p)¹ dengeli bir şekilde bir arada olması gereklidir. Bu üç destek, insan, çevre ve ekonomidir. Dengeli bir şekilde aralarındaki bağlantının sağlanabilmesi ile sürdürülebilir moda üretimi sağlanabilir.



Görsel 1. Sürdürülebilir kalkınmanın üç ayağı (Ecochic Design Award, 2022)

¹ 3p: People, planet, profit

Moda endüstrisi sahip olduğu insan ve çevre potansiyeli gibi ekonomide de çok önemli bir konuma sahiptir. Giyim ve tekstil sektörü dünyadaki en önemli ekonomi devlerinden biridir (Black, 2008). Dünya nüfusunun altıda birine istihdam sağlaması ile en büyük istihdam endüstri devi olmuştur (Brown, 2010).

Günümüz moda endüstrisi çevre kirliliği yüksek, üretim için enerji sarfıyatı fazla ve çok fazla su tüketimine neden olmaktadır (Jia vd, 2020). Sektörün tarımdan sonra en fazla su tüketimine ihtiyaç duyması, sektörü çevreye en fazla zarar veren sektörlerden biri haline getirmiştir. Bununla birlikte toksik kimyasalların salınımına neden olması ve çok fazla enerji tüketimine ihtiyaç duyması ile küresel ısınmaya neden olan etmenlerden biri olarak belirtilmektedir (Brown, 2010). Moda endüstrisi kısa yaşam süresine sahip ürünlere, sonsuz ürün çeşitliliğine ve öngörülemez talebe sahiptir (Şen, 2020, s.571) Bu da hızlı üretim ve hızlı tüketim ile sonuçlanan bir doğrusal sistemi harekete geçirmektedir. Hızlı moda üretimi ve tüketimi de bu doğrusal üretimde çevreye verilen zararın artmasına neden olmaktadır.

Geleneksel moda üretim anlayışı "Doğrusal ekonomi"² modeli ile üretmektedir (Ki, vd., 2021, s.1121). Hızlı modanın yaygınlaşması ile son 15 yılda, hazır giyim endüstrisinin iki katına çıkması ve bununla birlikte her bir giysinin kullanım süresinin de azalması da doğrusal ekonomi modelinin sonuçlarından biridir (Ellen MacArthur Foundation, 2017). Moda endüstrisi uzun zamandır, doğrusal ekonomi modeli ile çevresel zararlar, ekonomik kayıp ve toplum için tehditler içeren "al-yap-kullan-at" modelini uygulamaktadır (Ki, vd. 2021, s.1121). Doğrusal ekonomi modeli kaynakların tüketimine dayalı bir sistemdir (Türkmen ve Kılıç, 2020, s.2538). Bu da moda endüstrisini, yarattığı atıklar nedeni ile okyanustaki mikroplastiklerin oluşumuna en fazla neden olan endüstri haline getirmiştir (Ellen MacArthur Foundation, 2023a). Hızlı moda üretim sistemi ve bunun sonucunda gerçekleşen tüketim kültürü nedeni ile haftalık değişen koleksiyonlarla üretimin neden olduğu çevresel kirlilikler ve doğal kaynakların aşırı tüketiminin önüne geçmek için döngüsel ekonomi modelinin moda endüstrisine adaptasyonu sürdürülebilir bir moda endüstrisi açısından gerekli olmuştur.

2. Sürdürülebilir tasarım açısından "Döngüsel Ekonomi"

Sürdürülebilir tasarım felsefesi, doğal çevreye verilen negatif etkiyi azaltırken kaliteyi arttırmayı hedef alır (McLennan, 2004, s.4). Sürdürülebilir tasarım felsefesine göre tasarım evresi giysinin yaşam döngüsü ve kullanımı sona erdikten sonraki sürecin planlanması ile gerçekleştirilebilir (Gwilt, 2011, s.70). Giysi

tasarımı moda üretim sürecinin tüm aşamalarını etkileyen önemli bir konuma sahiptir. Bu nedenle, tasarım ve üretim süreci içerisinde bulunan döngüsellğe katkı sağlayacak tasarım stratejileri önerileri sunulabilir. Döngüsel ekonomi fikri Kenneth Boulding tarafından 1970'li yıllarda ortaya çıkmıştır ve (Hassan, vd., 2020). Esasında 3R (reduce, recycle ve reuse) azaltma, geri dönüşüm, tekrar kullanma prensiplerini içermektedir (Görsel 2) (Fura, vd., 2020). Başlarda 3R prensiplerine dayanarak ortaya çıkan döngüsel ekonomi modeli için moda tasarımında sürdürülebilirlik yaklaşımları adı altında incelendiğinde birçok farklı alternatif söz konusu olabilmektedir.



Görsel 2. Doğrusal ekonomi ve döngüsel ekonomi modeli karşılaştırması (Santander, 2023)

Sürdürülebilir moda stratejileri üretim sonrası ve satın alma sonrası, geri dönüşüm, tekrar kullanma; üretim öncesinde yüksek kaliteli uzun ömürlü ürünlerin tasarımı ve üretimi doktrinlerini içerir (Black, 2008). Moda endüstrisinin çevresel etkilerini minimize etmek için çeşitli moda tasarım yöntemleri vardır. Bunlardan bazıları, tüm moda döngüsü için yeniden düşünülebilir tasarımlar, (Kullanım esnası ve kullanım sonrası için olası tasarım düşüncesi) atık malzemeleri geri isteme ve yeniden kullanılabilir hale getirme, ileri dönüşüm, tamir etme ve tekrar modelleme, yeniden yaratma, azaltma (atığı minimize etme ya da azaltma), ekolojik malzemeler kullanma, daha uzun ömürlü ürünler ve multifonksiyonel giysilerdir (Clark, 2008).

Döngüsel ekonomi, sürdürülebilir sistemi temel alarak, doğal kaynakların kullanımının azaltılması ve tekrar tekrar döngüye dahil edilmesini hedeflemektedir (Corona vd., 2019, s.1). Döngüsel ekonomi, ekonomik büyümenin sağlanmasında doğal kaynakların dolaşımını sağlayan bir sürdürülebilir ekonomik sistemdir (Atay Polat ve Çuhadar Özpolat, 2022). Döngüsel ekonomi, moda endüstrisinin geleneksel uygulamalarını sorgulayan ve üretirken çevre ve insan üzerindeki negatif etkileri ortadan kaldırmayı hedefleyen bir modeldir (Onur Atalay, 2020, s.37). Döngüsel ekonomi kaynak verimliliğini optimize etmenin en iyi araçlarından biridir. Ellen MacArthur (2023b), kuruluşuna göre, dön-

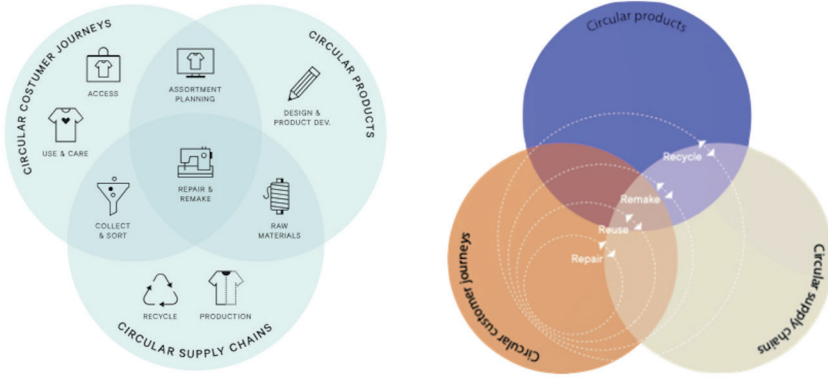
güsel ekonomi çalışan verimliliği, enerji verimliliği, çevre kirliliği ve sera gazı salınımı ile ilgili önemli ölçüde iyileştirmeler sağlamaktadır. Döngüsel ekonomi prensipleri şunlardır: Atığı ve kirliliği azaltmak, materyallerin ve ürünlerin sirkülasyonunu sağlamak, doğayı iyileştirmek. Moda tasarımında döngüsel ekonomi modeli, moda tüketicisi için moda endüstrisinin daha iyi ürün ve hizmet üretme imkânı yaratır (Ellen MacArthur, 2023b). Genel olarak ele alındığında döngüsel ekonomi modeli doğaya olan bağlılığı azaltmaya yönelirken sistem içerisindeki materyali yeniden ve yeniden değerlendirerek tüketici taleplerini karşılamayı amaçlamaktadır. Döngüsel moda tasarımı yaklaşımı, giysinin tasarlanma evresinde dikkat edilmesi gereken kriterlerin sağlanarak, tüketicinin de bu konuda bilinçlendirilmesi ile kullanım sonrası döngüye tekrar dahil edilmesini sağlayan uzun süreli ve ileri görüşlü bir yaklaşımdır. Global çapta üretim yapan firmaların bu konudaki hassasiyeti, daha çok tüketicinin bilinçlenmesini sağlayarak, bu konuda toplumsal bir farkındalık yaratabilecektir. Bu nedenle bu çalışmada hızlı bir moda üreticisi olarak tanımlanmasına rağmen H&M grubu'nun yarattığı döngüsel moda tasarımı rehberliğinde kurmuş olduğu alt giyim markaları incelenmiş ve yaptıkları çalışmalara yer verilmiştir. Bu kapsamda H&M üretim süreci bir vaka olarak kabul edilmiş ve olay incelemesi yöntemi ile incelenmiştir. Çalışma nitel bir çalışmadır çünkü mevcut veriler kendi ortamları içerisinde değerlendirilmekte, tanımlanmakta ve açıklanmaktadır (Altunışık, vd., 2012). Araştırmada kullanılan örnek olay çalışması tanımlayıcı bir yaklaşım ile benimsenmiştir (Matthews & Ross, 2010). İkincil veri kaynakları ile yapılan gözlem ve yorumların bir arada kullanıldığı çalışmalar olay çalışması olarak nitelendirilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2011).

3. H&M firmasının döngüsel moda tasarımı yaklaşımı

Dünyanın en büyük ikinci giysi perakende firması H&M (2006) son on yıldır, Ellen MacArthur kuruluşunun da destekleri ile sürdürülebilir moda tasarımı ile ilgili çeşitli üretim ve pazarlama faaliyetleri geliştirmektedir. Döngüsel ekonomi yaklaşımına yönelik şirket raporu sunan H&M firması, döngüsel moda tasarımı ile koleksiyon üretimi sağlayan kendi alt markalarını kurmuş ve tüketicilere döngüsel moda tasarım stratejileri ile tasarlanmış giysilerle buluşturmuştur. Bu çalışmada genel olarak döngüsel ürün tasarlama stratejileri ve döngüsel tasarım stratejilerinin giysi tasarımında kullanılabilirliği incelenmiştir. Çalışma sonucunda H&M alt markaları olan Arket, Monki ve Weekday'in döngüsel moda tasarımı ile üretilmiş giysi tasarımları incelenmiştir.

H&M'in döngüsel ekonomi sistemi sıfır karbon salımı ve biyoçözünürlülüğü destekleyen bir bakış açısına sahiptir. Bunun için döngüsel ürünler, döngüsel tedarik zinciri ve döngüsel müşteri yolculuğu adımlarını oluşturmuştur (Görsel 3). Döngüsel ürün tasarımında, birçok kez tekrar kullanılabilir, tamir edile-

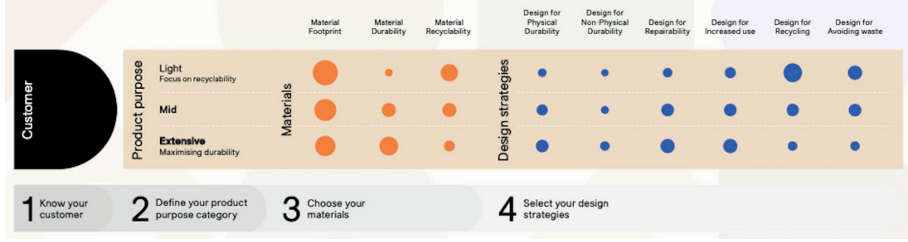
bilir ve tekrar yapılabilir; geri dönüştürülmüş ve sürdürülebilir materyallerle tasarım tercih edilmiştir. Döngüsel tedarik zinciri ile ürünü döngünün içinde kalması sağlanır ve döngüsel üretim süreci desteklenerek ve materyal temini devam eder. Döngüsel müşteri yolculuğunda ise kullanımı devam edilen ürünün tamiri, tekrar kullanımı ve geri dönüşümü teşvik edilerek, sürece kullanıcının dahil olması sağlanır (H&M, 2023a). H&M'in Ellen MacArthur kuruluşu ile ortak geliştirdiği döngüsel ekonomi rehberi ile tasarımlarının gelişimini takip etmektedir. H&M Group (H&M, 2023b) döngüsel ürünlerin üretimi için H&M Circulator kılavuzunu yayınlarak giysi tasarım evrelerinde döngüsellığı sağlamak adına yürüttüğü tasarım stratejilerini paylaşmıştır.



Görsel 3. H&M'in döngüsel ekonomi yaklaşımı (H&M Group 2023a & 2023b)

H&M'in Ellen MacArthur Vakfı ile birlikte oluşturduğu, Circulator ile öncelikle giysiyi satın alan kişilerin hangi materyaller, bileşen ve tasarım stratejilerinin uygun olduğu konusunda bilgilendirilmesi amaçlanmıştır (Görsel 3). Circulator³ uygulaması ile giysinin %70'den fazla oranla tasarım evresinde sürdürülebilir olup olmayacağı belirlendiği için döngüsellik fikri ile tasarlanan giysilerle moda endüstrisinde köklü gelişimler sağlanabilir. Circulator sisteminin işleyişi şu şekilde gerçekleşmektedir. Kullanıcılar, ürün amacına göre materyal, bileşen ve tasarım tercihlerinin uygunluğu ve dayanıklılığı ile ilgili bilgilendirilir. Bilgilendirme evresinde geri dönüşüm, dayanıklılık, ürün kullanım sıklığı ve ömrü ve tasarım seçenekleri hakkında bilgiler sunulmaktadır. Son olarak tüm bileşenler kumaş işlem evreleri, çevresel etkileri, dayanıklılık ve geri dönüşüm evreleri göz önünde bulundurularak bir döngüsel ürün puanı oluşturulur. Circulator markanın tasarımcıları ve ürün geliştirme ekibi için aktif kullanım evresindedir. H&M firmasının hedefi 2025 yılına kadar döngüsellığı tüm ürünlerini dahil edebilmektir (H&M, 2023b).

³ H&M Türkiye web sayfasında bu isimlendirme tercih edilmektedir.



Görsel 4. H&M'in döngüsel, ürün tasarımında takip ettiği ilerleme süreci (H&M, 2023b)

H&M giyim markasının kullandığı Circulator tasarım evreleri şunlardır (Görsel 4): Ürünü tasarlamayı düşündüğü müşteri kitlesine göre hayal edilir ve ürünün amaç kategorisini tanımlanır (H&M, 2023a). Bileşenlere (kumaş, astar, düğme, fermuar vb.) karar verilir ve tasarım stratejisini seçilir. Tasarım stratejileri; dayanıklılık, tamir edilebilirlik, geri dönüşüm, atık önleme, uzun süreli kullanma vb. gibi stratejilerdir. Son olarak, döngüsel ürün puanı kazanma evresinde tüm tasarım seçimleri sonucunda bir puan elde edilir ve bu puan düşük ise bunu iyileştirmek için hangi eylemlerin geliştirilebileceği konusu araştırılır (H&M, 2023b).

4. H&M Döngüsel ürün tasarım geliştirme süreci

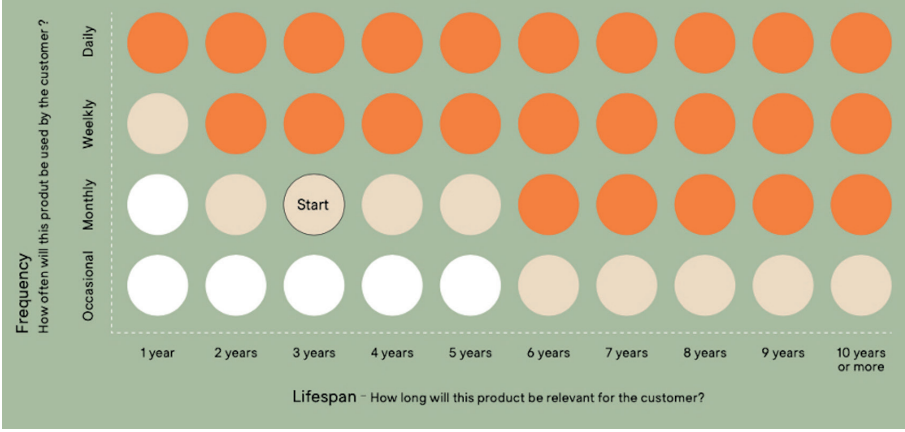
H&M döngüsel ürün tasarım geliştirme süreci dört aşamadan oluşmaktadır. İlk olarak müşteri beklentilerini belirleyen sistem, giysi kullanım amacının belirlenmesi, materyal seçimi ve son olarak tasarım stratejilerinin belirlenmesi ile sona ermektedir.

4.1. Aşama I Müşteri ile başlamak

H&M döngüsel ürün geliştirme süreci müşteri ile başlamaktadır. Moda tasarım geliştirme evrelerinden en önemli aşama olan müşteri ihtiyaç ve beklentileri doğrultusunda tasarım sürecine yön verilmelidir (H&M, 2023b). Giysinin üretileceği müşterinin belirlenmesi tasarımının evrilmesindeki temel başlangıç noktasıdır. Müşterinin yaşı, cinsiyeti, yaşadığı toplum ve sosyo-kültürel alt yapısı ona sunulacak giysinin ana kriterlerini belirlenmesinde esas unsurdur. Giysi tasarımında dair her şey müşteri analizi ile başlar. Bu durum döngüsel moda tasarımı için giysi üretiminde daha fazla etkilidir. Çünkü uzun süreli kullanımı olan ve müşteri kullanım sonrası tekrar tekrar tamir ya da kullanıma dahil edilmesi planlanan giysiler tasarlanacaktır.

4.2. Aşama 2 Giysi kullanım amacını belirlemek

Öncelikle bir giysinin kullanım amacının belirlenmesi, tüm bu döngüsel moda tasarım sürecinin yönetilmesinde döngüsellik ölçüsünün belirlenmesinde önemli bir faktördür.



Görsel 5. Bir giysinin kullanım sıklığı ve kullanım süresi grafiği (H&M, 2023b)

Müşteri taleplerinin yanı sıra ürünün hizmet ettiği amaç da önem arz etmektedir. Bunlar tasarlanacak giysinin bir kokteyl elbisesi mi yoksa sıklıkla giyilen bir tişört tasarımı mı olacağını önceden belirlemek gibi konulardır. Bu ürün kullanım sıklığını derecelendirme nadiren, yıllık, aylık ve haftalık olarak belirlenmektedir. Giysinin kullanım sıklığı ve yaklaşık ömrünün belirlenmesi görsel 5'de yer alan grafikteki beyaz noktalar (hafif) fiziksel baskıya daha az maruz kalma süresini göstermektedir. Ekru renkli noktalar (orta), giysilerin çoğunluğunu içeren orta kategori giysileri, turuncu renkli noktalar (yoğun) ise daha uzun süreli sıklıkla kullanılan ve daha fazla fiziksel baskıya maruz kalan giysileri ifade etmektedir. Giysi kullanım amacı kategorisi hafif, orta ve yoğun şeklinde kodlanmaktadır (H&M, 2023b).

4.3. Aşama 3 Materyal seçimi

Giysinin giyim amacı ve giyilme sıklığının belirlenmesinden sonra materyal tercihi konusunda araştırmalar başlar. Bir giysinin sahip olduğu her detayı fermuar, düğme, astar, tela vb. döngüsellik etkilemektedir. Materyal tercihinde dikkat edilmesi gereken üç faktör vardır. Bunlar Ellen MacArthur kuruluşu tarafından belirlenen materyal ayak izi, materyal dayanıklılığı ve materyal geri dönüştürülebilirlik özellikleridir (H&M, 2023b).

4.3.1 Materyal Ayak izi

Materyal ayak izi, bir malın üretimi için gereken toplam hammadde miktarıdır. Genel olarak ekonomik sistemlerin devam ettirilebilmesi için gerekli olan toplam doğal kaynak miktarıdır (Dall'Orsoletta & Matthews, 2020). Her materyalin ayak izi vardır ve asıl amaç giysi tasarımı yaparken bu etkiyi azaltacak tercihler yapmaktır. H&M, materyal tercihlerini yaparken şu kriterleri göz önünde bulundurmaktadır:

1. Çevresel etkiler, iklim, su, kimyasal toksik salınımı, arazi kullanımı, atık ve hayvan refahı,
2. Çevresel riskler ve çevresel etik politikası
3. Açık izlenebilirlik ve sertifikalar

Materyal üretim aşamasındaki süreçler ise, kullanılan su miktarı, kimyasallar, enerji, hava ve atık gibi çevresel etkileri, ürün kullanım etkisi ve çalışan güvenliği ve sağlığı açısından da derecelendirilmektedir. Bu faktörlerin bilinçliliği, üretim ekibini daha düşük etkisi olan ürünler üretmeye teşvik etmektedir (H&M, 2023b). Materyal ayak izi, materyalin çevreye olan direkt etkisi nedeni döngüsel tasarıma ulaşabilmek adına detaylıca sorgulanması gereken bir kriterdir.

4.3.2 Materyal Dayanıklılığı

Esasen, giysilerin dayanıklılığı birçok yönden arttırılabilir, dayanıklı giysi tasarım süreci öncelikle uzun ömürlü ve sağlam malzemelerin tercih edilmesi ile başlar (Fletcher, 2017, s.6). H&M kalite ekibi ve malzeme uzmanları tarafından malzeme dayanıklılığını test eden, kumaş yapısı, lif türü, yıkama işlemi, boya maddesi, kumaş ağırlığı ve herhangi apreye bağlı malzeme dayanıklılığını test etmek için genel bir çerçeve oluşturulmuştur. Buna göre bir ürün en fazla 50 kere ev tipi yıkama ile yıkanıp dayanıklılığı kategorize edilmektedir. Materyal dayanıklılığı, genel olarak yırtılma mukavemeti, gerilme mukavemeti, genel görünüme dayalı malzeme performansı değerlendirmek için çeşitli yıkama testleri kullanılmaktadır (H&M, 2023b). Yıpranmış bir materyal yüzünden, mevcut materyalin tamiri ya da değişiminden daha ucuz olduğu için yeni bir giysi satın alınmakta ve eskiyen bu giysiler atık olabilmektedir. Bu nedenle materyalin aşınma özelliklerinin iyileştirilmesi, kullanım sürecinin uzamasına fayda sağlarken atık oluşumunu da engellemektedir (Fletcher, 2017, s.6). Malzemenin dayanıklılığı, giysinin dayanıklılığı ile doğrudan ilişkilidir. Kullanılan kumaş dayanıklılığının yanı sıra, giysi aksesuarlarının da kaliteli malzemelerden oluşması bu bütünlüğün sağlanmasında büyük role sahiptir. Tela, fermuar, düğme, iplik,

lastik, çıtçıt vb. birçok malzemenin dayanıklı ve uzun ömürlü olması döngüsel moda tasarımına büyük katkı sağlamaktadır.

4.3.3 Materyal Geri Dönüştürülebilirliği

Geri dönüşüm, malzemenin alternatif kullanımı için geri kazanılması imkanını sağlar. Geri dönüşüm, atığın çevresel etkisini azaltmanın bir yolu olarak kabul edilmektedir (McDonough & Braungart, 2002, s.50). Bir giysinin tüm malzemeleri geri dönüştürülemez (Fletcher, 2008), bu nedenle tasarım geliştirilirken geri dönüştürülebilir malzemelerin tercihi geri dönüşüm sürecinin başlatılabilmesi açısından önemlidir.

Döngüsellik için giysilerin uzun süreli kullanımdan sonra, geri dönüştürülebilir malzemelerle ürünler tasarlamak gereklidir. Bu sayede gelecekte geri dönüştürülmüş malzemeler için kaliteli hammadde tedarikini güvence altına alınmış ve döngüyü doğadan daha az miktarlar karşılığında sağlanmış olacaktır (H&M, 2023b). Geri dönüştürülmüş malzemeler özellikle geri dönüşüm için tasarlanmadıysa, sonuç olarak ekolojik bir malzemeye ulaşılamaz (McDonough & Braungart, 2002, s.59). Örneğin geri dönüşümde, karışıklı lif içeren kumaşların bir tekstil lifinin dönüşümü sağlanırken diğer tür atık olmaktadır. Bunun yanı sıra, likralı kumaşların Normalde çok fazla elastikiyet oranı olmasına rağmen geri dönüşüm işlemi esnasında sadece % 4-5 elastikiyet oranı geri dönüşebilmektedir. Çoğu iç giyim ve spor giyim bu orandan çok daha fazla elastikiyet oranına sahiptir. Bu gibi sebeplerden ötürü, giysi tasarımında tek tip materyalden üretilen kumaş tipleri tercih edilmektedir (H&M, 2023b). Maalesef günümüz teknolojisi sadece tek tip liften üretilen kumaşların geri dönüşümünü daha atığa neden olacak biçimde, ekolojik ve ekonomik gerçekleştirebilmektedir.

İki farklı geri dönüşüm uygulaması söz konusudur. Bunlar mekanik geri dönüşüm ve kimyasal geri dönüşümdür. Kimyasal ya da mekanik dönüşüm, giysi ya da diğer tekstil ürünlerinin atık yönetim stratejilerine alternatif olarak tekrar üretim döngüsüne girmesine alternatif bir çözümdür (Claudio, 2007, s.451). Kimyasal geri dönüşümde karmaşık materyallerden oluşan lifler ayrıştırılarak, saf materyal kalitesinde yeni bir ürün üretimi sağlanabilme imkânı sunar. Kimyasal geri dönüştürülme diğer yöntemle karşılaştırıldığında daha fazla kimyasal ve enerji tüketimine neden olmaktadır. Kimyasal geri dönüşüm genellikle sentetik materyaller için tercih edilmektedir. Mekanik geri dönüşümde giysiler ve kumaşlar parçalanarak lif haline getirilir ve yeni ipliklerle kumaşlar dokunur. Bu uygulamada daha az enerji ve kimyasal kullanılır. Bu geri dönüşüm yöntemi kaliteli ürünler oluşumunu sağlamasına rağmen farklı lif türlerini bir diğerinden ayıramamaktadır. Genellikle yün ve pamuk gibi ürünler için tercih edilmekte-

dir. Baskılı ve boyalı kumaşlar için, boyamayı yok edemediği için tercih edilmeyen bir yöntemdir (H&M, 2023b).

4.4. Aşama 4 Tasarım stratejinin oluşturulması

H&M'in (2023b) Ellen MacArthur kuruluşu ile ortak geliştirdiği tasarım stratejileri, ürün tasarımının döngüsel sisteme uygunluğunun sağlanması için fırsat ve çözümler sunan farklı yaklaşımlar içermektedir. Geliştirilen stratejiler ürün kullanım süresini uzatmayı, israfı önlemeyi ya da ürün kullanımı sona erdikten sonra geri dönüşümünün sağlanmasını hedeflemektedir. Bu giysi tasarım stratejileri:

4.4.1 Fiziksel dayanıklılık için tasarım

Moda tasarım sürecini döngüsel hale getirmenin temelinde bir giysinin değerinin mümkün olduğu kadar uzun süre korunabilmesi fikri yatar. Fiziksel dayanıklılık için tasarım stratejisi, uzun süreli kullanım ve yoğun kullanım imkânı sunabilecek giysiler tasarlamayı hedefler. Dayanıklılığı optimize etmek için tüm malzemeler özenle her biri en az 30 el yıkamasına dayanabilenlerden seçilmelidir. Ürünün vücuda uyumu ve yapısı da kullanılan malzeme bileşenlerindeki baskı riskini azaltarak deformasyonunun önüne geçer. Dikim evresinde çift kat kenarların, takviye yamalarının, cep köşeleri, çift dikiş, güvenlik dikişleri, punteriz ve astar kullanımı baskı noktalarının üzerindeki deformasyon ihtimalini azaltır. Giyme testi ile ürünün zayıf noktalarını belirlemek için gerçek koşullar altında test etmek için müşteri geri bildirimlerini anlık ürün gelişimine dahil edilir (H&M, 2023b). Bir giysiyi uzun ömürlü yapmak, uzun ömürlü giysi yapmaktan çok farklı bir durumdur (Fletcher, 2017, s.6). Bunun için de uzun süreli kullanılacak bir giysi tasarlarırken giysi modelinin de yıllara meydan okuması gerektiği de göz önünde bulundurulması gereken bir faktördür (H&M, 2023b). Bu nedenle fiziksel dayanıklılığın yanı sıra, fiziksel olmayan dayanıklılık ile ilgili çalışmalar da yapılmıştır.

4.4.2 Fiziksel olmayan dayanıklılık için tasarım

Fiziksel olmayan dayanıklılık için tasarım, soyut değerler ile yakından ilgilidir. Bunlar giysilerin yarattığı hislerle ilişkili olan estetik ve duygusal hisleridir (H&M, 2023b). Bir ürünün eskimesinin belirlenmesinde insan davranışının rolü değerlendirildiğinde, giysinin sürekli kullanımını teşvik etmek için psikolojik

bağlantı ve duyguların rolüne dikkat edilmesi gerekmektedir (Fletcher, 2017, s.6). Chapman (2012), ürünler kişiye anlam ifade etmekte başarısız hale geldiklerinde atık olmaktadır, bu nedenle kişi ve ürün arasında duygusal ve keşfe açık bir bağlantı geliştirilen tasarımlar sayesinde yeni ürün tüketimine olan bağlılığımızın kırabileceği fikrini sunar.

Bununla beraber, daha uzun ömürlü giysi tasarımı yaparken, değişen ve gelişen moda trendleri ve zevkler doğrultusunda giysinin çekiciliğinin kaybetmemesi gereklidir (H&M, 2023b). Esasen giyimde uzun ömürlülük için zamansız giysiler tasarlanmalıdır. Fiziksel olmayan dayanıklılık için tasarım stratejisi, uzun süreli kullanım ve yoğun kullanım imkânı sunabilecek giysiler tasarlamayı hedefler. Fiziksel ve fiziksel olmayan dayanıklılığa sahip giysiler uzun yıllar boyunca giyilebileceklerdir.

Her ne kadar fiziksel olmayan dayanıklılık kriteri subjektif olsa dahi, bu şekilde tasarlanan ürün kriterleri şunlardır. Trend yaşam döngüsü ve ikonik tasarımlar. Eğer bir giyim ürünü modası geçmeyecek klasik çizgilere, desenlere, renklere vs. sahip ise her sezon satışa sunulabilir ve bu da ürünü çok daha uzun süre döngüde tutar. İkonik tasarımlar ise müşterilerin duygusal sebeplerle özel koleksiyonun parçasına sahip olma isteğini her zaman canlı tutmasını sağlar (H&M, 2023b). Bu kriterler hem satışının her dönem sürdürülmesini hem de uzun süre kullanılabilirliği sağladığı için döngüsel olarak önem taşımaktadır.

Fiziksel olmayan dayanıklılığa iş modeli kriteri olarak geliştirilen H&M çözümleri: müşteri ile ortak tasarım geliştirme ve kişiye özel üretim. Giyside sınırlı vücuda uyum değişiklikleri imkânı ile sunulan giysi tasarımları, giysi ve kullanıcı arasında daha çok bağ kurulmasını sağlar. Bununla birlikte giysinin kullanım süresi de uzamış olacaktır.

4.4.3 Daha fazla kullanım için tasarım

Giysilerin daha sık ve uzun süreli kullanımı, kaynakların tüketilerek yeni bir giysi yaratılması ihtiyacını azaltır. Daha fazla kullanım için tasarım stratejisi, uzun süreli kullanım ve yoğun kullanım imkânı sunabilecek giysiler tasarlamayı hedefler. Bunun için H&M grubu (2023b) şu soruyu sormaktadır: İnsanlar, dolaplarındaki giysilerin daha fazla kullanımına nasıl teşvik edilebilir? Bu aşamada tasarımcıya çok detaylı bir tasarım süreci sonrasında planlama görevi düşmektedir.

Daha fazla kullanım için tasarım geliştirilirken, giyimde çok yönlülük ve modüler tasarım imkânı sunulabilir (H&M, 2023b). Modüler giysi tasarımının kişi tarafından değiştirilebilir olması kullanıcının dolabında çeşitlilik sağlamaktadır (Karell, 2013, s.112). Giyside ürünün birçok şekilde çeşitlendirilebilmesi ve

giyilebilmesini sağlayan çok yönlülük oluşturulabilmektedir. Bunun için giysiler, ters çevrilir, ayarlanabilir ve uyarlanabilir hale getirilebilir. Ürünün yeniden renklendirilmesi veya yeniden tasarlanmasının sağlanması ile müşteriye kullanım esnasında ya da öncesinde uygunluk sağlanabilir. Giysiler birçok kişinin vücut tipine uyum sağlayacak biçimde teknik özellikler eklenmesi ile akıllı yapılar oluşturulabilir. Örnek olarak, giysi tasarımında ayarlanabilir yapıların olması ile etek ucu değiştirilebilir etek ya da elbise tasarımını ile tek bir giysi tasarımında görünüm çeşitliliği artırılabilir (H&M, 2023b).

Çok yönlü giysi tasarımı ve modüler giysi tasarımında, tasarımcı çözümlenmiş bir giysi tasarımından ziyade çözümlenmiş bir konsept geliştirir. Bu sadece modüler giysiler tasarımdan ziyade bir giysinin sahip olduğu boyutun ötesine geçerek tüketici davranışını, satın alma alışkanlıklarını, sosyal kodlama ve işaretleme içererek; sürdürülebilirlik sorunlarının kompleks çözümlerle iyileştirilmesi görevini üstlenen bir yapıdır (Fletcher & Grose, 2011, s.80). Modüler giysi tasarımında amaç giysinin yaşam süresini uzatarak var olan tüketim uygulamalarına kıyasla tüketiciye daha fazla sorumluluk bilinci ile moda deneyiminin keşfedilmesini sağlamıştır. Tüketicinin kişiselleştirme yolu ile tasarım aşamasında ortak tasarımcı olması planlanmaktadır. Böylece tasarlanan ürün ile kullanıcı arasında daha derin bir bağ ve memnuniyet olması beklenmektedir. Satış sonrası tasarımda aktif söz hakkına sahip olan tüketici kıyafetin bundan sonraki tasarımına kullanım deneyimleri sonucunda karar verebilir.

4.4.4 Tamir edilebilir tasarım

Giysileri onarmak ve yenilemek, onların ömürlerini uzatmanın ve değerlerini korumanın en kolay yollarından biridir. Giyside tamir edilebilirlik, ürün düzeyinde düğme, boncuk vb. gerekli olabilecek yedek parçaların temininin sunulması ile gerçekleşebilir. Materyal tercihi, daha dayanıklı parçaların tercihi ile uzun ömürlü hale getirilebilir. Mesela plastik bir fermuar yerine, metal bir fermuarın kullanımı o ürünün uzun ömürlülüğüne katkıda bulunur. Giysinin yapısının tamir etmeye uygun olması da bu süreci kolaylaştırır. Giysinin tamiri bilgilendirmesi ve bakım önerilerinin müşteriler tarafından ulaşılabilir olması gereklidir. Bunların yanı sıra, iş modelinin bir parçası olarak, giysi tamiri hizmeti veya yenileme imkanının sunulması hizmetleri sunulabilir (H&M, 2023b). Tamir edilebilir tasarım stratejisi, uzun süreli kullanım ve yoğun kullanım imkânı sunabilecek giysiler tasarlanmasını hedefler.

Bunun için tasarımın daha dayanıklı malzemelerle üretilmesi ve ihtiyaç durumunda tamiri mümkün kılınabilmesi gereklidir. Tamir edilebilirlik, kullanıcıya sunulan kişiselleştirme imkânı ile giysi ve kullanıcı arasındaki bağın güçlenme-

sini de sağlar (Ellen MacArthur Foundation, 2017). Giyim firmasının satın alma sonrası hizmet sürecinde kullanıcıyı yönlendirmesi ve gerekirse destek sağlaması gereklidir.

4.4.5 Atığı engellemek için tasarım

Atığı engellemek için tasarım stratejisi, güvenli, geri dönüştürülebilir veya yenilenebilir girdiler sağlamak ve orta yoğunlukta kullanım imkânı sunabilecek giysiler tasarlanmasını hedefler. Döngüsel ekonomi için, moda tasarım sürecinde oluşan çeşitli atık sorunlarının engellenmesi ya da azaltılması gerekmektedir. Bu aşamada tasarım, atığın azaltılmasında önemli bir rol oynar. Kalıp kesim esnasında oluşabilecek kesim atığını minimize etmek, sıfır atık moda tasarımı, bedeni tamamen saran örme giysiler (dikişsiz örme giysiler), kesim esnasında ortaya çıkan kumaş atıklarını başka giysi ya da aksesuar üretiminde kullanılması, tasarım esnasında oluşabilecek atıkların engellenmesine yönelik önerilerdir (H&M, 2023b). McDonough ve Braungart'ın beşikten beşiğe (cradle-to-cradle) görüşüne göre, güncel ve zekice planlanmış bir tasarım süreci sonucunda atık ve çevre kirliliği sorunlarının çözümü gerçekleşir (2002: 18). Bu aşamada tasarım sürecini atık oluşumuna neden olmayacak biçimde planlanması öncelikli tercihtir. Bir giysinin üretiminde kullanılan bütün kumaşın %10-15'i kumaş kesim atığı olmaktadır (Cooklin, 1997; Abernathy vd., 1999). Bu atık oranı seri üretim için tonlarca birime denk gelmektedir. Atık probleminin meydana gelmeden çözümü için en güncel yöntemlerden biri olan sıfır atık moda tasarımı ile sürdürülebilir bir tasarıma yön verilebilir (Enes, 2021). Bu nedenle hem çevreyi hem de materyali koruyan sıfır atık moda tasarımı (McQuillan, 2011, s.87) ile var olan kumaşın bütünü kullanarak, atığın oluşumunu engelleyerek bir giysi tasarımı geliştirilmesi önerilmektedir (Rissanen, 2008, s.184). Sıfır atık moda tasarımı, üretim esnasında tüketici öncesi atıklardan kesim atığını engellemeye yönelik bir yaklaşımdır. H&M kumaş kesim atığını minimize etmeye çalışmakta fakat sıfır atık moda tasarım ilkesini uygulamamaktadır. H&M döngüsel iş modeli daha çok tüketici sonrası atıkların sisteme yeniden dahil edilmesi ya da kullanım süresinin uzatılmasına yönelik tasarım stratejilerini desteklemektedir.

Hızlı moda üretim ve tüketiminin de etkisi ile insanlar çok kısa süreliğine giymek için giysiler satın almakta ve bu ürünler tekstil atığı haline gelmektedir (Gardetti, 2019, s.4). Tüketici sonrası oluşan giysi atıkları için; bu giysilerden yeni giysiler yapılabilir. Numune üretimi esnasında 3 boyutlu üretim teknolojilerini kullanarak numune giysi üretimi azaltılabilir. İş modeli olarak da satış sonrası satılmayan giysi atığını önlemek için, talep üzerine ürünü özelleştirerek ya da özelleştirilmeden üretilmelidir (H&M, 2023b).

4.4.6 Geri dönüşüm için tasarım

Döngüsel ekonomi sisteminde ürün tasarlanmadan kullanımı sona erdikten sonra ne olacağının düşünülmesi gereklidir. Geri dönüşüm ürünleri malzemenin döngüde kalmasını sağlayarak doğal kaynaklara olan bağlılığı azaltır. Geri dönüşüm için tasarım stratejisi, tekrar üretilmek için tasarlamak ve orta yoğunlukta kullanım imkânı sunabilecek giysiler tasarlanmasını hedefler.

Geri dönüşüm için tasarılmanın üç ayağı vardır. Bunlar geri dönüşümü kolay malzemelerin seçimi, bu malzemelerin bitmiş ürünün geri dönüşümünün sağlanabilmesi için bir araya getirilmesi ve giysiye kullanımı sona erdikten sonra geri dönüşüme yönlendirilmesiyle ilgili bilgiler eklenmesi. Malzeme seçiminde geri dönüştürülebilir malzemeler tercih edilmelidir. Giysi tasarımında tek bir malzeme türünün tercih edilmesi ile giysinin geri dönüşümünün kolaylığı sağlanmalıdır. Giyside aksesuar tercihinin minimize edilmesi de geri dönüşüm sürecini kolaylaştıran etkenlerdendir. Örneğin giyside perçin yerine punteriz kullanımı, ağır süslemeler ve aksesuarlar yerine bir iğne ya da broş kullanımı veya çözülebilir iplik kullanımı ile bileşenlerin bir araya getirilmesi, ürünün geri dönüştürülme sürecinde daha kolay çözümlenmesini sağlar. H&M iş modeli olarak, giysiyi kolay ayırma ve geri dönüşümünü sağlamak için malzemeleri ve yapıyı tanımlamak üzere QR kodları gibi izlenebilir fiber teknolojileri kullanarak dijital ürün pasaportu atanabilir (H&M, 2023b). H&M'in (2023b) 2025' e kadar yaptığı üretimin %30'unu geri dönüştürülmüş materyallerle sağlamayı planlamaktadır.

Genel olarak, giysi tasarımında döngüsellığe ulaşabilmek için bahsedilen bu tasarım stratejilerinden en az 3 tanesinin sağlanmış olması gereklidir. Daha fazla tasarım stratejisinin sağlanması döngüsellığe daha fazla katkı sağlar. Tercih edilecek tasarım stratejilerinin belirlenmesinde ürünün kullanım amacı esas belirleyici faktördür. Bu amaçlar: Hafif kullanım, orta kullanım ve kapsamlı kullanımlardır. Hafif kullanım için atıkların kullanımı, atıktan kaçınma ve geri dönüşüm stratejileri tercih edilmelidir. Orta kullanım için tüm stratejiler eşit seviyede etkilidir. Kapsamlı kullanımda, fiziksel ve fiziksel olmayan dayanıklılık, atık kullanımı ve tamir edilebilirlik dahil olmak üzere uzun ömürlülüğü destekleyen tasarım stratejileri etkindir (H&M, 2023b).

5. H&M Döngüsel ürün tasarım örnekleri

H&M grubu, tasarladığı bu döngüsellik adımlarını gerçekleştirecek çeşitli projeler ve kendi markalarını oluşturmuştur. Döngüsel tasarımın en önemli aşaması, tasarımların gerçekleştirilebilir ve satılabilir olmasıdır. Bu sebeple var olan pro-

jeler detaylıca incelenmiş ve konuya dair gerçekleştirilen tasarım stratejileri belirtilmiştir (H&M, 2023b).

5.1 ARKET Patchwork Denim

Arket, duygusal dayanıklılık kavramı üzerine kurulu döngüsel tasarım sistemi kurmaya özen göstermiştir. Kişilerin eşyaları ile ilgili kurdukları bağ ile ürünün değerinin artması ve tüketim ihtiyacının azalması ile günlük ürünlerin değerini artırması hedeflenmiş ve kaynakların korunması sağlanmasına yardımcı olmak planlanmıştır. Bu nedenle firma, ürünler hakkında daha fazla bilgi paylaşarak, onların hangi malzemelerle kim tarafından ve nerede yapıldıklarının bilgisini tüketiciye ileterek tüketiciye nasıl kullanmaları gerektiği fikirlerini aşıladılar (H&M, 2023b).

2017'den itibaren çoğunlukla geri dönüştürülmüş kumaşlarla üretim yapan firma, 2021'den itibaren eski kumaşlar kullanılarak ilk koleksiyonunu üretti. Firma müşterilerini satın aldıkları giysilerin kullanımı sona erdiğinde, arkadaşlarına ya da aile üyelerine hediye etmelerini, bağışlamalarını ya da çevrimici satışını yapmaya teşvik etmektedir. Bedeni küçülen giysileri daha büyük bedenlerle değişimini sağlamayı ve kiralık giysi seçeneği ile tüketim fazlasının önüne geçmeye çalışmaktadır (Arket, 2022).

ARKET, H&M grubunun Alman hayır kuruluşu I:Collect işbirliği ile, mağazalarından toplanan tüketici sonrası atık olan denim ürünlerin toplanıp patchwork koleksiyonu oluşturulması ile yapılmıştır. Kadınlar çocuklar ve ev tekstili ürünler sunan koleksiyonunda ceketler, kot pantolonlar, şapkalı ve kırlent kılıfları yer almaktadır. Geri dönüşüm faaliyeti sayesinde toparlanan her bir giysi küçük parçalar halinde kesilmeden önce yıkandı ve sıralandı, hep birlikte düzensiz kumaş şekillerini oluşturacak biçimde geniş tabakalar halinde dikildiler. Oluşturulan bu patchwork dikiş levhaları, geleneksel kumaş ruloları yerine kullanıldı. Bu şekilde (kendi yorumum) her bir giysi hazır giyim sistemi içerisinde özgün bir yaşamışlık dokusuyla yeniden hayat buldu (H&M, 2023b) (Görsel 6).



Görsel 6. Arket Kadın koleksiyon ürünleri (Arket, 2022)

Bu projede takip edilen tasarım stratejileri: fiziksel olmayan dayanıklılık, tamir edilebilirlik, atığı azaltma ve geri dönüşüm. Denim kumaşından yapılan giysiler her sezon ve her zaman, her yaşa ve cinsiyete, her statüye ve her mevsimde giyilmeye uygun bir biçimde varlığını sürdürmektedir (Enes ve Binboğa, 2021). Kot üretiminde kullanılan su miktarı, pamuğun yetiştirilmesinden, tüketici yıkama aşamasına kadar çok fazla su tüketimine neden olmaktadır. Bu nedenle kot kumaşı döngüsellikliğini sürdürmesi gereken değerli bir materyaldir (H&M, 2023b).

5.2 MONKİ: Döngüsellik için tasarlanmış bir koleksiyon

Monki markası H&M gruba bağlı olarak 2006 yılında ortaya çıkmıştır. İlk başlarda sadece 6 parçadan oluşan kapsül koleksiyonu oluşturan marka, tasarımlarında zamansız ve minimal çizgilere yer vermiştir. Markanın esas amacı tasarım esnasında tamamen döngüsellikliğini sağlayacak biçimde döngünün içinde kalması hedeflenirken, geri dönüşüm, ileridönüşüm ve inovatif tasarımlara yer vermiştir. Tasarımları, natürel renk paletinden seçilmiş tek bir renk tercihinden oluşurken, minimal süslemeler ve sade bir çizgiye sahiptir (H&M, 2023b). Tercih edilen döngüsel tasarım stratejileri: fiziksel olmayan dayanıklılık, uzun süreli kullanım ve geri dönüşüm.



Görsel 7. Geri dönüştürülmüş polyester kumaşla üretilmiş oversize bir ürün örneği (Monki, 2023a)

Giysi tasarımlarında tercih edilen natürel renkler, giysinin tasarımına zamansız bir görünüm sağlar ve bu müşterinin giysiyi daha uzun süreli kullanımı imkanını sunar. İkonik giysi tasarımları ile, müşterin giysilerle bağ kurabileceği oversize görünüm ile er bedende kullanımı devam edebilecek giysiler sunar (Görsel 7).

Çok yönlülük ile bir giysi müşteri tarafından çeşitli şekillerde giyilebilir ve birçok görünüm elde edilebilir. Örneğin, çift yönlü ceket tasarımları ve iki farklı bel hizası ile hem yüksek belli hem de düşük belli kullanılabilir pantolon tasarımları sunulabilir (H&M, 2023b). Monki, ürünün değerini optimize etmenin en iyi yolu olan ürün kullanım süresinin arttırılmasını hedeflemektedir. Bir giysinin tek bir kullanıcı tarafından daha fazla kullanılabilmesi ve ürün başına düşen kullanıcı sayısının arttırılmasına yönelik düşünülen bir tasarım sürecini içerir. Bunun için modüler dönüşümler ya da birçok bedene uygun giysiler tasarlanmaktadır (Monki, 2023b). Ürün kullanım süresini uzatmak için, sadelikten yana olan beyaz giysiler “tekrar tasarlanama” imkânı sunarak, müşterilerin giysilerini kendi tercihlerine göre bitkisel bazlı boyalarla tekrar boyama imkanına sahip olması ya da nakışlarla süsleme imkânı sunmasını sağlamaktadır (H&M, 2023b).

Monki markası, tasarım evresinde materyal tercihinde güvenli geri dönüşümü sağlanabilecek ya da yenilenebilir girdileri tercih etmeye dikkat etmektedir. Döngüsel ekonomi ile ilgili olarak, sağlığa ve çevreye olumsuz etkisi olmayacak biçimde güvenli malzeme dolaşımı odaklı ürün tasarımı geliştirmektedir (Monki, 2023b). Geri dönüşüm imkânı sağlamak amacıyla üretim esnasında dikkat edilen tasarım stratejileri ise şunlardır: geri dönüştürülebilir materyal tercihi, tek bir materyal kullanımı, minimal ek parçalar gibi geri dönüşümü kolaylaştırıcı detaylara dikkat edilmiştir (H&M, 2023b).

5.3 WEEKDAY: The Body Scan Jeans

Weekday, 2020’de Stockholm’deki Götgatan mağazasında H&M ve The Laboratory iş birliği sonucu geliştirilen 3 boyutlu tarama sistemini kurmuştur. Bu pilot çalışma 30 Nisan 2022’de sonlandırıldı. Firma genel olarak bu uygulamadan elde ettiği sonuçlardan memnun kalmıştır. Bedene mükemmel uyum sağlayan kot pantolon tasarım imkânı sunan sistem kişiye özel üretim yapmaktadır. Ürünün üretimi zaman alıcı olmasına rağmen, eğer bedene uyum ile sonuçlanmıyorsa ürünün iadesi alınmaktadır (Weekday, 2023). Weekday, İsveçli sokak stilinin ve genç kültürünün giyim markasıdır. Markanın ana teması sürdürülebilirliktir ve yaptığı her tasarım ve üretimin alt yapısını buna göre oluşturmaktadır (H&M, 2023b).



Görsel 8. Weekday'ın üç boyutlu vücut tarama uygulama panosu⁵³

Weekday, Stockholm mağazasında müşterilerinin 3 boyutlu vücut tarama imkanına sahip olmasını sağlamaktadır (Görsel 8 & 9). Bu teknoloji sayesinde 100.000 veri noktası ile kişinin vücudunun görsel bir avatarının oluşturulmasını sağlamaktadır. Bu sayede algoritma temelli giysi kalıpları sayesinde kişiye uygun giysiler oluşturulabilmektedir. Müşteriler vücuda uygunluğuna ve süsleme detaylarına kendisi karar verir ve buna göre üretilen ürün mağazaya ya da müşterinin kendisine ulaştırılır (H&M, 2023b).



Görsel 9. Weekday'ın üç boyutlu vücut tarama kot pantolon örnekleri (Weekday, 2023)

Döngüsel moda tasarımın sağlanması için kullanılan tasarım stratejileri: fiziksel olmayan dayanıklılık ve atık oluşumunun engellenmesi stratejileridir. Fiziksel olmayan dayanıklılığı, denim giysilerin klasik giyim parçalarından biri olması, kişinin ölçülerine uygun bir üretimin gerçekleşmesi ve müşteri ile ortaklaşa yürütülen bir tasarım sürecine sahip olması ile sağlanmaktadır. Vücut tarama sonucunda kişiye özel bir üretim imkânı sağlandığı için, tasarımın nihai amacı olan satış evresinin tasarım esnasında kesinleştiği için satılmamış ürün atığı oluşumu engellenmektedir (H&M, 2023b).

	ARKET	MONKİ	WEEKDAY
<i>Fiziksel dayanıklılık için tasarım</i>			
<i>Fiziksel olmayan dayanıklılık için tasarım</i>	*	*	*
<i>Daha uzun süreli kullanım için tasarım</i>		*	
<i>Tamir edilebilir tasarım</i>	*		
<i>Atığı engellemek için tasarım</i>	*		*
<i>Geri dönüşüm için tasarım</i>	*	*	
	4	3	2

Tablo 1. H&M Grup markaları ve döngüsel tasarım stratejileri

Genel olarak, bu üç giyim firması da fiziksel olmayan dayanıklılık için tasarlamayı hedef edinmişlerdir (Tablo 1). Bununla birlikte tasarımlar çok daha uzun süre değişen mevsim, beden, moda vs. rağmen değişme ihtiyacı hissetmeyen giysilerle tüketicilerin gardolabında yer almayı amaçlamışlardır. Arket markası tasarım yaparken çok daha fazla döngüsel tasarım kriterini gözönünde bulundurmaya dikkat ederken, Weekday Body Scan (vücut tarama) kampanyası ile satılmayan giysilerin atık oluşumunu engellemek ve fiziksel olmayan dayanıklılık için tasarımlar geliştirmektedir. Bu tasarım stratejilerinden ne kadarı tasarım geliştirilirken göz önünde bulundurulursa tasarımın döngüsellliği o kadar çok artmaktadır.

6. Sonuç

Günümüz modern moda sistemi tasarım ile başlayıp tüketim ile sonlanan bir doğrusal üretim modeline sahiptir. Sürdürülebilirlik kapsamında döngüsel ekonominin sağlanabilmesi için kaynağın sürekli döngüde tutulmasını sağlayacak

"döngüsel ekonomi" modeli ile geleneksel moda üretimi yeniden değerlendirilmiştir. Sürdürülebilir moda tasarım stratejileri, moda üreticileri tarafından doğal kaynakların korunması için uygulanabilirliği döngüsel ekonomi bakış açısı ile sağlanabilir.

Döngüsel ekonomi modelinde başarıya ulaşabilmek adına, sürdürülebilirliğin 3 ayağı olan insan, ekonomi ve doğa unsurlarından her biri aynı oranda dikkate alınmalıdır. Bu çalışmada döngüsel ekonomi, döngüsel moda tasarımı açısından ele alınmış ve H&M grup olay incelemesi yapılmıştır. Döngüsel tasarım, giysinin tasarım esnasında tekrar tekrar siteme dahil edilmesi ve sınırlı doğal kaynak ihtiyacını yönetebilmeyi hedeflemektedir. Döngüsel moda tasarımı, tasarım aşamalarını fiziksel ve fiziksel olmayan dayanıklılık, daha uzun süreli kullanım, tamiri mümkün, atığı engellemeye yönelik ve geri dönüştürülebilirliği göz önünde tutularak yapılmalıdır.

Döngüsel moda tasarım yaklaşımı, detaylıca planlanmış tasarım evresi ile uzun süre kullanılacak giysilerin tasarlanmasını sağlayarak tüketicilerin yeni giysilere olan ihtiyacının azaltılmasını sağlarken tüketici sonrası tamir ve geri dönüşüm yaklaşımları ile de giysilere ikinci bir yaşam şansı imkânı sunmaktadır.

Döngüsel moda tasarım stratejileri, ürünün tasarım evresinde döngüsel yapıya uygun bir şekilde işlenmesini sağlayan bir çeşit üretim modelidir. Moda tasarımında döngüsellik, üretimi yapan firma ve kullanıcının ortak katılımı sayesinde gerçekleşmektedir. Bu sebeple döngüsel yapının oluşturulmasında tüketicinin de aktif rol oynadığının bilincinde olması gereklidir.

Moda tasarımında giyim firmaları tarafından, tasarım sürecinin sürdürülebilirlik amacıyla optimizasyonunu sağlama döngüsel moda tasarımı stratejilerinin adaptasyonu, uzun süreli bir proje ve ileri görüşlü bir yatırımdan daha fazlasıdır. Gelecek nesiller için sahip olduğumuz sınırlı kaynakların tüketimine şimdiki sistem döngüsünde yer alan malzemelerin yeniden değer kazanması ile mümkündür. Bu bağlamda her ne kadar H&M bir hızlı moda üreticisi firma olmasına rağmen konuya dair yaptığı çalışmalar ve sunduğu raporlarla tüketicilerin bilinçlenmesi ve küçük çaplı da olsa Arket, Monki, Weekday gibi alt giyim markaları ile döngüsel moda tasarımının gelişimine katkı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abernathy, F. H., Dunlop, J. T., Hammond, J. H. & Weil, D. (1999). A stitch in time. Lean retailing and the transformation of manufacturing - Lessons from the apparel and textile industries. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Altunışık, R., Çoşkun, R., Bayraktaroğlu, S. ve Yıldırım, E. (2012). Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri SPSS uygulamalı. Sakarya: Sakarya Kitabevi.
- Atalay Onur, D. (2020). "Moda tasarımında döngüsel ekonomi kavramı ve farklı tasarım seviyelerinde benimsenen stratejiler", Sanat ve Tasarım Dergisi, 10 (1), 24-40. DOI: 10.20488/sanattasarim.828900
- Atay Polat, M. ve Çuhadar Özpolat, P. (2022). Circular economy: A comparative and empirical investigation on Turkey and the EU, Özpolat A. ve Nakipoğlu Özsoy F. (Ed.), In Circular economy in the framework of sustainable development policy, (s.1-34), Özgür Yayınları.
- Black, S. (2008). Eco-chic the fashion paradox. London: Black Dog Publishing.
- Brown, S. (2010). Eco fashion. London, United Kingdom: Laurence King Publishing Ltd.
- Brundtland, G. H. (20 March 1987). Report of the world commission on environment and development: Our common future. Oslo.
- Caradonna, J. L. (2014). Sustainability a history. Oxford: Oxford University Press.
- Chapman, J. (2012). Emotionally durable design: Objects, experiences and empathy. New York: Routledge.
- Clark, H. (2008). "Slow+ fashion-an oxymoron-or a promise for the future...?", Fashion Theory, 12, 427-446.
- Claudio, L. (2007). "Waste couture: Environmental impact of the clothing industry", Environmental Health Perspectives. 115. A448-54. 10.1289/ehp.115-a44
- Cooklin, G. (1997). Garment technology for fashion designers. Oxford: Blackwellsciences.
- Corona, B., Shen, L., Reike, D., Carreón, J. R., & Worrell, E. (2019). "Towards sustainable development through the circular economy - A review and critical assessment on current circularity metrics." In Resources, Conservation and Recycling, 151, 104498, 1-15 <https://doi.org/10.1016/j.resconrec.2019.104498>
- Dall'Orsoletta, F. & Matthews, B. (2021). Material footprint and Its role in agenda 2030. Leal Filho, W., Azul, A.M., Brandli, L., Lange Salvia, A., Wall, T. (Ed.), In Decent

work and economic growth. Encyclopedia of the UN sustainable development goals. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-95867-5_73

Enes, E. (2021). "Sıfır atık moda tasarımı ve yapboz, mozaik ve çıkarma kesim yöntemlerinin incelenmesi", STAR Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2(2), 116-128.

Enes, E., ve Binboğa, E. B. (2021). "Atık kot giysilerden ileri dönüşüm yöntemi ile sanat eseri oluşturulması: Deniz Sağdıç'ın portre çalışmalarının incelenmesi", Art-E, 14(28), 882-901.

Fletcher, K. (2008). Sustainable fashion & textiles. London: Earthscan Ltd.

Fletcher, K. (2017). "Exploring demand reduction through design, durability and 'usership' of fashion clothes", Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences, 375(2095), 20160366.

Fletcher, K. & Grose, L. (2011). Fashion & sustainability design for change. London: Laurence King Publishing Ltd.

Fura, B., Stec, M. & Mi, T. (2020). "Statistical evaluation of the level of development of circular economy in European Union member countries", Energies, 13, 1-23.

Gardetti, M.A. (2019). "Introduction and the concept of circular economy", Muthu, Subramanian Senthilkannan (Ed.) In Circular Economy in textiles and apparel, (pp. 1-11) Woodhead Publishing.

Gwilt, A. (2011). Producing sustainable fashion: The points for positive intervention by the fashion designer. T. R. Alison Gwilt, & T. R. Alison Gwilt (Ed.), In Shaping sustainable fashion changing the way we make and use clothes (pp. 59-74). Earthscan.

Jia, F., Yin, S., Chen, L. & Chen, X., (2020). "The circular economy in the textile and apparel industry: a systematic literature review", Journal of Clean Production, 259, 120728. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2020.120728>.

Hassan, M. K., Saraç, M. & Alam, A. W. (2020). Circular economy, sustainable development, and the role of Islamic finance. Saraç, M. ve Hassan, K.M. (Ed.) In Islamic perspective for sustainable financial system, DOI: 10.26650/B/SSI0.2020.017.01.

H&M. (2015). H&M Conscious Actions Sustainability Report 2015.

Karell, E. (2013). Planned continuity – Multi-life garments through modular structures & supplemental services. K. Niinimäki (Ed.), Sustainable fashion: New approaches. Aalto University publication series.

Ki, C. W., Park, S. & Ha Brookshire, J. E. (2021). "Toward a circular economy: Understanding consumers' moral stance on corporations' and individuals' responsibilities in creating a circular fashion economy", *Business Strategy and the Environment*, 30(2), 1121-1135.

Matthews, B. & Ross, L. (2010). *Research methods a practical guide for the social sciences*. Lombarda, Italy: Pearson Education.

McDonough, W. & Braungart, M. (2002). *Remaking the way we make things cradle to cradle*. New York: North Point Press.

McLennan, J. F. (2004). *The philosophy of sustainable design*. Canada: Ecotone Design Publishing Company.

McQuillan, H. (2011). *Zero-waste design practice: Strategies and risk taking for garment design*. T. R. Alison Gwilt, & T. R. Alison Gwilt (Ed.) In *Shaping sustainable fashion changing the way we make and use clothes* (pp. 83-98). Earthscan.

Şen, A., (2008). "The US fashion industry: a supply chain review", *Int. J. Prod. Econ.* 114, 571–593. <https://doi.org/10.1016/j.ijpe.2007.05.022>.

Rissanen, T. (2008). *Creating fashion without the creation of fabric waste*. J.H. Connie U Ulasewicz (Ed.), In *Sustainable fashion: Why now? A conversation exploring issues, practices, and possibilities* (pp. 184-206). Fairchild Books.

Türkmen, M. A., ve Kiliç, F. (2020). "Sürdürülebilir kalkınma anlayışına yönelik döngüsel ekonomi modeli", *Third Sector Social Economic Review*, 55(4), 2538-2556.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8.Baskı). Ankara: Seçkin yayıncılık.

İNTERNET KAYNAKLARI

Arket, (2022) *Arket Sustainability Fact Sheet*, https://www.arket.com/en_gbp/about/sustainability-fact-sheet.html 21 Aralık 2022'de alınmıştır.

Arket, (2023) *Arket Patchwork Denim*. https://www.arket.com/en_gbp/women/c/patchwork-denim.html 16 Ocak 2023'de alınmıştır.

Ecochic Design Award, (2022). *Building a Sustainable Fashion Business*. https://static1.squarespace.com/static/582d0d16440243165eb756db/t/585b4454e3df282d7b36341c/1482376288833/LEARN_Business_ENG_2015.pdf 09 Şubat 2023'de alınmıştır.

Ellen MacArthur Foundation, 2017. A New Textiles Economy: Redesigning Fashion's Future. <https://archive.ellenmacarthurfoundation.org/explore/fashion-and-the-circular-economy> 16 Ocak 2023'de alınmıştır.

Ellen MacArthur Foundation, (2023a), <https://ellenmacarthurfoundation.org/topics/fashion/overview> adresinden alındı 10 Ocak 2023'de alınmıştır.

Ellen MacArthur Foundation (2023b). Circular Economy Introduction. <https://ellenmacarthurfoundation.org/topics/circular-economy-introduction/overview> 11 Ocak 2023'de alınmıştır.

H&M. (2006). Hennes & Maurits | December 2005-30 November 2006 Full year report. https://hmgroup.com/content/dam/hmgroup/groupsite/documents/encision/2006/596196_en.pdf 16 Ocak 2023'de alınmıştır.

H&M (2023a). Lets Choose the loop. https://www2.hm.com/tr_tr/sustainability-at-hm/our-work/close-the-loop.html 12 Ocak 2023'de alınmıştır.

H&M (2023b) Circulator. https://www2.hm.com/tr_tr/sustainability-at-hm/our-work/close-the-loop/circulator.html 12 Ocak 2023'de alınmıştır.

H&M Group (2023a) Circularity. <https://hmgroup.com/sustainability/circularity-and-climate/circularity/> 12 Ocak 2023'de alınmıştır.

H&M Group (2023b) Circulator Guide. https://hmgroup.com/wp-content/uploads/2021/11/Circulator_Guide_v1.0.pdf 14 Ocak 2023'de alınmıştır.

Monki, (2023a) Oversized puffer jacket with hood. https://www.monki.com/en_gbp/clothing/coats-jackets/puffer-jackets/product.oversized-puffer-jacket-with-hood-beige.1007072003.html 16 Ocak 2023'de alınmıştır.

Monki, (2023b). Circularity. https://www.monki.com/en_gbp/about-monki/transparency/circularity.html 26 Ocak 2023'de alınmıştır.

Santander, (2023). Linear and circular economies: What are they and what's the difference? <https://www.santander.com/en/stories/linear-and-circular-economies-what-are-they-and-whats-the-difference> 3 Şubat 2023'de alınmıştır.

Weekday (2023). The Body Scan Jeans. https://www.weekday.com/en_gbp/blog-article/sustainability/w/body-scan-jeans.html 27 Ocak 2023'de alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKLARI

Görsel 1. Ecochic Design Award, (2022). Building a Sustainable Fashion Business. https://static1.squarespace.com/static/582d0d16440243165eb756db/t/585b4454e3df282d7b36341c/1482376288833/LEARN_Business_ENG_2015.pdf adresinden alındı (Erişim Tarihi.: 09.02.2023)

Görsel 2. Santander, (2023). Linear and Circular Economies: What are they and what's the difference? <https://www.santander.com/en/stories/linear-and-circular-economies-what-are-they-and-whats-the-difference> 3 Şubat 2023'de alınmıştır.

Görsel 3. H&M Group (2023a) Circularity. <https://hmgroup.com/sustainability/circularity-and-climate/circularity/> 12 Ocak 2023'de alınmıştır.

H&M Group (2023b) Circulator Guide. https://hmgroup.com/wp-content/uploads/2021/11/Circulator_Guide_v1.0.pdf 12 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 4. H&M Group (2023b) Circulator Guide. https://hmgroup.com/wp-content/uploads/2021/11/Circulator_Guide_v1.0.pdf 14 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 5. H&M Group (2023b) Circulator Guide. https://hmgroup.com/wp-content/uploads/2021/11/Circulator_Guide_v1.0.pdf 14 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 6. Arket, (2023) Arket Patchwork Denim. https://www.arket.com/en_gbp/women/c/patchwork-denim.html 16 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 7. Monki, (2023a) Oversized Puffer Jacket with Hood. https://www.monki.com/en_gbp/clothing/coats-jackets/puffer-jackets/product.oversized-puffer-jacket-with-hood-beige.1007072003.html 16 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 8. Weekday (2023). The Body Scan Jeans. https://www.weekday.com/en_gbp/blog-article/sustainability/w/body-scan-jeans.html 27 Ocak 2023'de alınmıştır.

Görsel 9. Weekday (2023). The Body Scan Jeans. https://www.weekday.com/en_gbp/blog-article/sustainability/w/body-scan-jeans.html 27 Ocak 2023'de alınmıştır.

AFRODISİAS ODEON (OPUS SECTİLE) TABAN MOZAIKLERİNİN ONARIM/KORUMA VE GEOMETRİK ALGORİTMA ÇALIŞMASI TÜRKİYE RESTORATION/CONSERVATION AND GEOMETRICAL ALGORITHM STUDY OF APHRODISIAS ODEON (OPUS SECTILE) FLOOR MOSAICS TURKEY

Uzm. Ali Çetin İDİL (emekli)

Ankara Üniversitesi, DTCE,
Sanat Tarihi Bölümü (yarı zamanlı)
alicedil@hotmail.com.tr

ORCID ID: 0000-0001-8315-4432

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 2 Ekim 2023 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 22 Aralık 2023

Öz

Bu makalede: Afrodissias kentinde bulunan Odeon taban mozaiklerinin onarım/koruması, kullanılmış geometrik "tesserae" tasarımı ve uygulama algoritması anlatılmıştır. Ayrıca tarih içinde yaşanmış depremlerin kentte yıkıcı etkisinin mozaik üzerindeki izlerine tartışma bölümünde yer verilmiştir.

1980 yılı kazı günlerinde mevsimsel yağış, ziyaretçi ve diğer faktörlerin Odeon taban mozaikleri (opus sectile) yüzeyinde oluşturduğu olumsuzluklar incelendi. Alınan karar sonucu onarım için mozaik tabanın 1/20 ölçekli hali hazır planı, tabanın katmanları, agrega boyutları ve elek üstü (% gr) dağılımı, belgeleme çalışması yapıldı. Opus sectile parçalar halinde sökülerek alt kısımlarında kalan kireç harcı temizlendi, alt yüzeyler cam elyağ ve araldit (BY 154 ve HY 2995 sertleştirici) ile onarıldı. Mozaik yüzeyindeki kırılğan "tesserae" dağılıma riskine karşı söküm sırasına göre 1/20 ölçekli plan üzerine kaydedilmiştir.

Antik dönem insanları, uzunluk, hacim ve ağırlık ölçü birimleri kullanmıştır. Roma döneminde kullanılan uzunluk birimi "Pes" ayak, mozaik tasarımında kullanılmıştır. Çalışmanın bu aşamasında "Tesserae" boyutlarının geometrik düzen algoritması anlatılmıştır.

Abstract

In this article, the restoration/conservation of the Odeon floor mosaics in the city of Afrodissias, and design, application algorithm of the geometric used "tesserae" are explained. In addition, the traces of the destructive effects of the earthquakes experienced throughout history on the city are included in the discussion section.

The negative effects caused by seasonal rainfall, visitors and other factors on the surface of the Odeon floor mosaics (opus sectile) were examined during the 1980 excavation days. As a result of the decision, a 1/20 scaled existing plan of the mosaic base, layers of the base, agrega dimensions, sieve (% gr) distribution, and documentation work was done. The Opus sectile has been disassembled carefully; underneath surfaces of tesserae has been cleaned and repaired using glass fiber and araldite (BY 154 and HY 2995 hardener). The fragile "tesserae" on the mosaic surface was registered on a 1/20 scale plan in the order of dismantling to avoid the risk of disintegration.

Ancient people used length, volume and weight units of measurement. The "Pes" foot, the unit of length used in the Roman period, was used in mosaic design. At this stage of the study, the geometric arrangement algorithm of "Tesserae" dimensions is explained.

Anahtar Kelimeler: Afrodissias, Odeon, Opus Sectile, Onarım/Koruma, Algoritma

Key Words: Aphrodissias, Odeon, Opus sectile, Restoration/Conservation, Algorithm

GİRİŞ

Bu makalede: 1980 yılında Afrodiasias antik kentindeki Odeon (küçük tiyatro) sahnesindeki opus sectile taban mozaikleri, ölçekli halihazır planı, zemin kesiti (statumen), agrega/harç analizleri yapılarak belgelenmiş ve onarım amacıyla yerinden kaldırılmıştır. Taban mozaiklerinde kullanılmış “tesserae” parçalarının geometrisi ve tasarım algoritması anlatılmıştır. Antik çağda kentin doğadan kaynaklanan sorunlarının malzeme üzerindeki etkisi tartışma bölümünde yer almıştır.

BÖLÜM I

Afrodiasias kenti, antik çağda coğrafi adı Karia olan bugün Aydın ilimizin idari sınırları içinde bulunmaktadır. Karacasu Geyre ve Kale Karayolu üzerindedir. Dandalas çayı akarsuyu kente yaklaşık 20 km uzaklıktadır (Görsel 1). Karayolu doğusunda kente kuş uçuşu 3 km uzaklıkta antik dönemlerde kullanılmış taş ocağı bulunmaktadır.

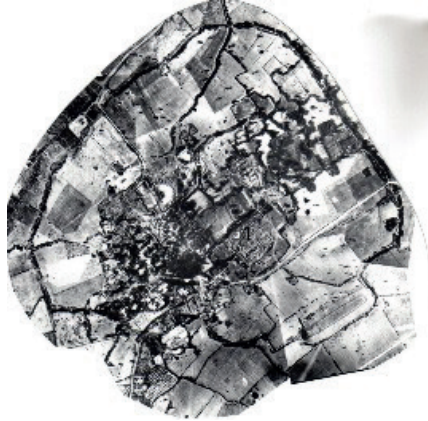


Görsel 1: Kentin coğrafi yeri (Türkiye/Aydın)

Kentin bulunduğu bölgede M.Ö. 4000 yıllarında yaşamın olduğu Pekmez Çukuru'ndan çıkan buluntulardan anlaşılmaktadır. Strabon; Afrodiasias kentinin (M.Ö. 6-2)arasında “küçük bir kasaba iken zaman içinde gelişerek şehir (Polis) haline geldiğini, en büyük kent olan Laodikeia'nın ardından gelen, Kolossai, Themisionön, Sanaos” gibi kentler arasında yer aldığını yazmaktadır (Strabon, 2000:81). Afrodiasias, Helenistik ve Roma çağlarında Afrodit'in tapınak kenti olarak kabul edilmiş, Sezar'ın sağlığında Roma'nın önem verdiği kentler arasında yer almıştır. Sadyum, Tiyatro ve Odeon yapılarında görsel sanatlar, yarışlar ve eğitim amaçlı kullanılan yapılardır. Tiyatronun duvarları üzerindeki yazıtlar,

kent hakkında (M.Ö. 1) bilgiler vermektedir. Sezar'ın (M.Ö. 44) ölümü ile önemi yitiren kent, Oktaviyan/Augustus döneminde, kente verilen ayrıcalıklar ile tekrar önemli kentlerden biri olmuştur. "Tapınağa sığınan kölelere özgür yaşam hakkı tanınması" ayrıcalıklı maddesiyle özgürlüğüne kavuşan Zoilos, "İmparatorluk ile kent arasında olumlu ilişkilerin gelişmesine katkısı nedeniyle" halkın saygısını kazanmıştır (Suner, 1993:5-6). Kent din, plastik ve yontu sanatları açısından (M.S. 2-4) öne çıkmıştır (Erim, 1978:1-3).

Bölgede tektonik hareketlerle yıkıcı depremler ve su baskınları kentte yıkımlara neden olmuştur. Su baskınlarına önlem olarak duvarlar ile çevrilmiştir (İdil, 1978 ağustos).¹ Savunma amaçlı olmayan duvarların bir bölümü büyük yapıların dış duvarları ile (Stadyum dış duvarları gibi) birleştirilmiştir. 1978 yılında duvarlar içinde kalan kentin hava fotoğrafları çekilmiş ve karanlık oda çalışmaları ile kent belgelenmiştir (Görsel 2)².



Görsel 2: Kent duvarları içinde kalan alanın foto-mozaik görünüşü (İdil, A.Ç. arşivinden)

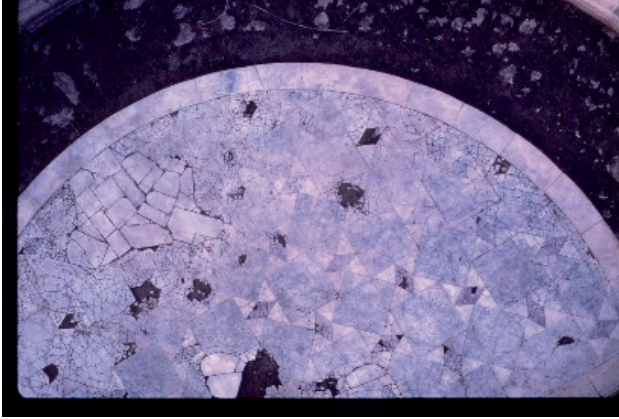
ODEON

Odeon, Afrodit tapınağının güney batı yönünde bulunur (Görsel 3). Kentin su/kanalizasyon alt yapısı yüzyıllar içinde bozulmuş ve mevsimsel yağışlar ile sahne doğal bir havuza dönmüştür. Yağmur ile bu havuza taşınan killi yöre toprağı çamur zemin oluşturmuş, suda yetişen köklü bitkiler ve hayvansal yaşam bu ortamda gelişmiştir. Meraklı ziyaretçilerin irili ufaklı taş parçaları ile yaptıkları atışlar zeminde kil altında kalan opus sectile taban mozaikleri üzerinde nokta darbe tesiri yaratarak kılcal çatlakları oluşturmuş, suda yetişen bitkilerin kökleri ile kil çatlakların derinleşmesine ve mozaik yüzeyin kırılğan hale dönüşmesine neden olmuştur (Görsel 4). 1970 yılında çekilmiş fotoğraf su altındaki opus sectile durumunu göstermektedir (Görsel 5).

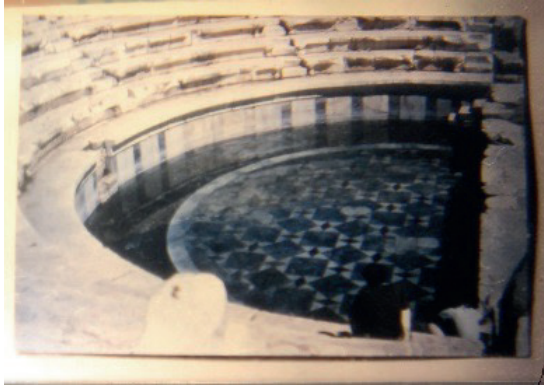
1 İdil, A.Ç. (1980 Temmuz). K.T. Erim ile yapılan günlük kazı (saat:17-18 arası) sohbetleri. Kazı evi Afrodisias
2 Hidrojen gazı doldurulmuş balonla 100,200,400,600 metre yüksekten fotoğraf çekilmiştir.



Görsel 3: Odeon, Afrodit Tapınağı ve Piskopos Sarayı'nın 600 metre yükseklikten görünüşü (İdil, A.Ç.arşivinden)



Görsel 4: Sahnenin 1982 yılındaki görünüşü (İdil,A.Ç. arşivinden)



Görsel 5: Su dolu odeon sahnesi (1970 yılı)

BÖLÜM 2

İnsanlığın mağara devrinden itibaren sanatla uğraştığını kayıtlardan anlıyoruz. Taş yontuculuğu ile başlayan (Toprak, 1960:3-16) sanatsal yaşam malzemeleri tanıdıkça gelişmiştir. Yaşanabilir çevre oluşturma çabası ile ahşap ve taş yontu, duvar resimleri, mozaik sanatları ile çeşitlenmiştir.

Mozaik sanatı

Mozaik sanatı tasarım ve kullanılan malzemeye göre yorumlanmaktadır. “Malzemenin özgün hali ve tasarımı önemsenmeden bakıldığında ilk mozaik desenin Mezopotamya’da Sümerler zamanında (Uruk) bulunduğu kabul edilmektedir” (Çitakoğlu, 2015: 5). “Turani: mozaik süsleme veya figürlü yüzey dekorasyonu için yapılan bir tür resim” (Bütow, 2020: 692) olduğunu yazmıştır.

Antik Roma tarihçisi Suetonius’un Latince yazdığı “Jül Sezar’ın Yaşamı” adındaki kitap, Loeb (1913) tarafından tercüme edilmiştir. Thayer, bu eser üzerine düzeltme notu koymuştur³, küçük taşlardan oluşan zemin örneklerinin “Tesselata pavimenta, Bevagna’da bulunan Roma Hamamlarını”, proje veya tasarımdaki yerine uygun ölçüde kesilmiş mermer parçalardan oluşan mozaik zemine “Tesselata et sectila, Ostia Antica’da bulunan ruh ve sinir evini” örnek göstermiştir (Thayer, Temmuz 2023)⁴.

Vitruvius; zemin döşemeleri yapım tekniklerini anlatmıştır (Vitruvius, 1990:143-144).

Sert ve soğuk görünüşüne rağmen taş malzemeyi ustalikle kullanan antik çağların sanatçıları bilgilerini Roma dönemine taşımışlardır. Romalı mozaik ustaları bu birikimleri çoğaltmak yerine, teknik olarak “kes kopyala/yapıştır” yöntemleri uygulayarak sanatsal tasarımı geliştirerek sürdürmüşlerdir (Gombrich, 1986:94-101).

(Tunus) El Alia milli müzesinde “mozaikçiler iş başında” tanımlı mozaik betimlemeler, mozaik üreten ustaların gruplar halinde çalıştıklarını göstermektedir. Opus tessellatum ile oluşturulmuş betimlemede iki figür görülmektedir. “Oturana figür mozaik kesme çekici ile tesserae üretiyor. Diğer figür ayakta kesilmiş tesserae topluyor”⁵. (M.Ö.2-1) İtalya’da üretilmiş 1 cm³ boyutlarında taşlar latince, “Opus Tessellatum” damalı iş anlamına gelmektedir.

3 Özgün metin :Latince “habitavit primo in Subura modicis aedibus...” ile başlayan paragrafın, Loeb (1913)tercümesi üzerinde Thayer’in düzeltme notu (46-1).

4 İnternetThayer,B.(Temmuz 2023). Sezar’ın Hayatı. https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/Julius*.html#ref:tesselated_and_mosaic_floors. Thayer’s notes :(paragraf d). Adresinden 30.Temmuz.2023 tarihinde alınmıştır.

5 İnternet :El alia mozaikçiler iş başında. https://www.google.com/search?sca_esv=560664892&sxsrf=AB5stBi58w68m-cXGd-404ILABDQzy9z9Qg:1693235844625&q=Tunus+El+Alia+Mosaicists+at+work&tbm=isch&source=univ&fir=lxgjc8k_ju-oWM%252Cw7 . 30.Temmuz.2023 tarihinde alınmıştır.

Zaman içinde uygulama tekniği olarak tanımlanmış, Doğu Akdeniz ve İmparatorluğun her yöresine kasetler halinde taşınmıştır (A. Brtitanica)⁶.

Mozaik ustaları yaşamları boyunca yapıtlarını meslekten daha çok sanat eseri olarak benimsemiş, ayrıcalıklı duygusal yarış haline getirmişlerdir. Tasarım bezemelerinde mitleri, aile resimlerini, gamalı haç gibi geometrik desenleri, yerel toplumların kullandığı sembolleri veya yöredeki doğal oluşumları, örneğin Anadolu'da Büyük Menderes nehrinin "meander" kıvrımlarını stilize ederek kullanmışlardır.

Dünyanın birçok yöresinde mozaik üzerine araştırmalara devam edilmektedir. Avrupa Birliği ülkelerinde malzeme, tasarım/yapım ve kültürü üzerinde sürdürülen bireysel ve Cordis grupları öne çıkmaktadır. Özellikle cam "tesserae" malzeme kullanılarak yapılan mozaiklerin yapım tekniği, pişirme sıcaklığı vb arkeometri araştırmaları İtalya, İngiltere, Ürdün, Mısır, Libya, Fas ülkelerinde yapılan kazılardan alınan örnekler üzerinde sürdürülmektedir.

Ölçüler

Matematik : Amerika kıtasının keşfedilmediği yüzyıllarda, Herodot matematiğin ilk kez Mısır'da (M.Ö. 485-415) kullanılmış olduğunu yazmıştır. Ancak Moskova ve Ahmes papirüslerinin okunması ile matematiğin (M.Ö. 3000-2000) yıllarında Mısır ve Mezopotamya'da kullanıldığı bilim insanları tarafından kabul edilmiştir.

Ölçü birimleri: Kazılardan çıkan buluntu ve belgelerden Koloni çağlarından itibaren topluluklar kütle (ağırlık), hacim (sıvı), doğrusal (alan) mesafe (uzunluk) ölçü sistemleri gelişmiştir (Ekzen, 2010:10-17). Metroloji biliminin bu günkü kural ve standartları ile "antik çağda kullanılan ölçüleri karşılaştırmak doğru olmamakla birlikte , Mısırdaki kullanılan doğrusal ölçü Cubit kabul edilmiştir" (Robinson, 2009:1-10). "Firavun Nil nehri çevresinde taşkın sonrası kıyaslama ve inceleme teknikleri gelişmiştir. Mülkiyet haklarının korunması amacıyla yapılan bu çalışmaya yer ölçme anlamına gelen geometri" adı verilmiştir (Ülger, 2016:1). M.S. 1400 yıllarında İslam toplumuna ait mimarlık yapılarında geometrinin kullanıldığı görülmektedir. Fars dilinde yazılmış "a' al-B' uzj' an' i" ve "Kit' ab f' im' a yah. t' aju ilayhi al-s.ani' min al a m' al al-handasiya" başlıklı iki ayrı belgeyi Özdural yayınlanmıştır (Özdural, 2000:172-173). Anadolu coğrafyası üzerinde de pek çok mimari süslemelerde geometrik tasarım kullanılmıştır. Mengücek Beyliği ve Erken Selçuklu dönemi (M.S. 12-13) eserlerin portal, pencere ve diğer yüzeylerdeki süslemeler örnek verilmiştir (Bakırer. 1981:951-959).

6 İnternet <https://www. Opus tessellatum - Türkiye | mozaik | Britannica. 11.Temmuz 2023 tarihinde alınmıştır>

Antik Roma Ölçü Birimleri

Antik Roma tarihçisi Gaius Suetonius Romalıların kullandığı doğrusal uzunluk biriminin “Roma Ayağı” (Pes) olduğunu yazmıştır. (M.S.1639-1647) yıllarında John Greaves; Roma antik yolu (via appia) taşları arasındaki uzaklık üzerinde çalışarak Roma Ayağı'nın uzunluğunun 29,486-30,065 cm aralığında olduğunu tespit etmiştir⁷. Özdural, Pantheon arkeolojik kazılarında kaldırım taşları üzerinde yer alan 29-30 cm uzunluktaki demir çubukların bir Roma Ayağı'na eşit olduğunu yazmıştır (Özdural, 2000:171). (M.S. 1544-1548) yıllarında İstanbul'da yaşayan Petrus Gyllius “İstanbul Boğazı” isimli kitabında; Batı Roma, Doğu Roma ve Doğu Roma'nın yıkılışından sonraki yıllarda kullanılan uzunluk ölçüsü birimlerinin aynı olduğunu belirtmiştir (Özbayoğlu, 2000:16-21).

W. O, (M.S.1851) Roma ölçülerini İngiliz uzunluk birimleri ve metrik birimler ile eşleştirme çalışması yapmıştır (Görsel 6) (Smith, W. 2020)⁸.

Antik Roma			Metrik sistem (mm)
Latince adı	Türkçe adı	Ölçü	
Pes/Pedes	Ayak	1 Pes	296
Palmus	Avuç içi	1/4 Pes	74
Uncia	Başparmak	1/12 Pes	24,6
Digitus	Parmak	1/16 Pes	18,5
Palmus major		3/4 Pes	222
Palmi pes	Ayak / Avuçiçi	1 1/4 Pedes	370
Cubitu		1 1/2 Pedes	444

Görsel 6: İngiliz ve Roma doğrusal uzunluk birimleri (Smith, W. 2020)

BÖLÜM 3

Opus sectile

Mozaik dış kısmı 20 cm genişliğinde beyaz mermer yarım daire ile çevrilidir. Yarım daire içinde lacivert kırmızı ve beyaz renkte mermerlerden kesilmiş kare, eşkenar dörtgen ve üçgenler kullanılmıştır. Mozaik yüzeyinin bazı bölümlerinin beyaz mermer ile düzensiz bir şekilde kapatıldığı görülmektedir. Kentte meydana gelen yıkıcı depremden sonra yapılan düzensiz onarımın izleri görülmektedir (Görsel 5,ve renkli çizim). Çalışmalar sırasında opus sectilenin



7 Internet: J. Greaves. https://en.wikipedia.org/wiki/Ancient/Roman_units/measurement. Ağustos 2020 tarihinde alınmıştır

8 Internet Smith, W.(2020) Ancient Roman Measurement, WEB: https://en.wikipedia.org/wiki/Ancient/Roman_units/measurement. Ağustos 2020 tarihinde alınmıştır.

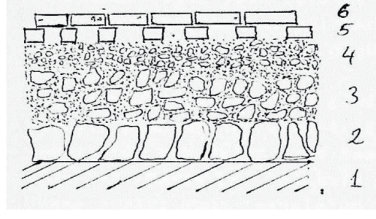
değişik harç karışımları gözlenmiştir. Dördüncü tabakada kullanılmış harç tuğla rengindedir. Kazılarda seramik veya tuğla fırını kalıntısı bulunmamıştır.

Opus sectile yapısı

Opus sectile alt yapısı (Statumen) beş ayrı katmandan oluşmuştur Düzec amaçlı kullanılmış düz mermer parçalar üzerine konulan kare plaklar altıncı katmanı oluşturur bu katmandaki tesserae geometrik şekiller (Görsel 7), ince agrega kireç harcı üzerine, diğer alanlardaki küçük parçalar ise kırmızı/kahve renkli agrega harç üzerine yerleştirilmiştir. Mozaik zeminin kesiti, katmanları (Görsel 8),kullanılan agrega boyutları kireç oranı aşağıda verilmiştir (Görsel 9).

Opus sectile tesserae		Modern boyut		Antik Roma	Geometrik görünüş
Renkler	Tanım	Ölçü Cm		Ölçü	
Lacivert	Kare plak	60 x 60	Kenar	2pesX 2pes	
Kırmızı	Eşkenar dörtgen	42 x 23	Yatay açılı ortaylı X Kenar uzunluk	Cubitu X ~ digitus	

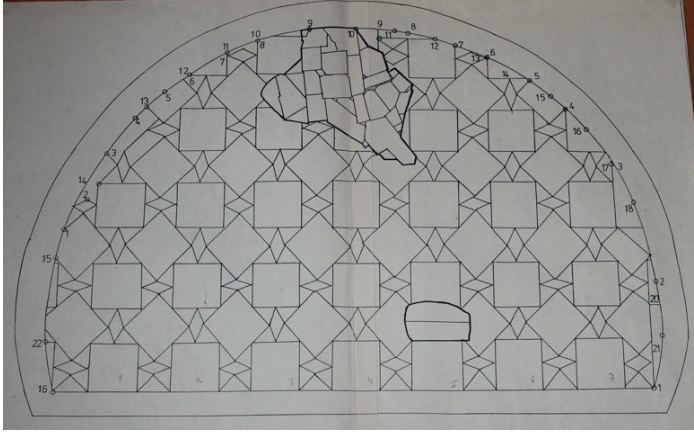
Görsel 7: Altıncı katman tesserae renkleri, geometrik boyutları

(Statumen) Taban Kesiti	Katman	Gözlemler
	6	Opus sectile döşeme katmanı
	5	Düzec amaçlı düzgün mermer parçalar
	4	2 mm < kırmızı/kahve renkli agrega harç tabakası
	3	5 cm kalınlıkta harç tabakası, 4 mm < agrega kullanılmıştır
	2	10-15 cm moloz taş ve harç iyice sıkıştırılmış dolgu.
	1	Toprak (ıslak) zemin

Görsel 8: Küçük Tiyatro Opus Sectile yapım kesiti (Ölçeksiz)

Katman	Asitte yıkanan agrega %gr		Elek üstünde kalan agrega dağılımı (Kare gözlü elek DIN Standart) mm % gr						
	Erimeyen	Eriyen	4 <	2 <	1 <	0,5 <	0,25 <	0,125 <	0,125 >
4	39,22	60,78	0,0	50,38	14,61	11,28	12,99	7,12	3,62
3	30,28	69,72	14,40	19,34	10,99	13,53	18,74	13,61	9,39

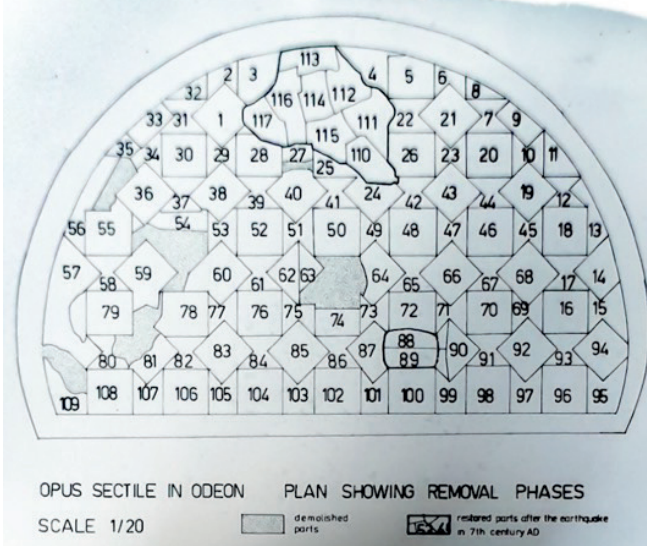
Görsel 9: Üçüncü ve dördüncü tabakalarda harçların agrega dağılımları



Görsel 10: Ölçek 1/20 klasik yöntemle yapılan çizim (1980)

Kaldırma Tekniği

60 x 60 cm boyutlarındaki plaklar ile 45x 60 cm boyutlarında üçgen ve dörtgen diziler tek parça halinde kaldırılmış, 1/20 ölçekli plan üzerinde kaldırılan parçaların numaraları verilmiştir (Görsel 10, 11). Kaldırma hazırlığında (boncuk) hayvan tutkalı kullanarak kenarlardan 10 cm genişlikte bez şeritler yapıştırılmış, kuruduktan sonra yüzeyi örtecek şekilde tekrar bez kullanılmıştır. Mozaik parçaları müze laboratuvarına taşınarak alt kısımda kalan kireç ve harç tabakaları temizlenmiştir. Temizlenen alt yüzeyler çift bileşenli epoksi yapıştırıcı (Araldit BY 154 HY 2995 sertleştirici) ve cam elyaf ile sağlamlaştırılmıştır.



Görsel 11: 1/20 ölçekli çizim üzerinde kaldırma planı

OPUS SECTİLE ALGORİTMA

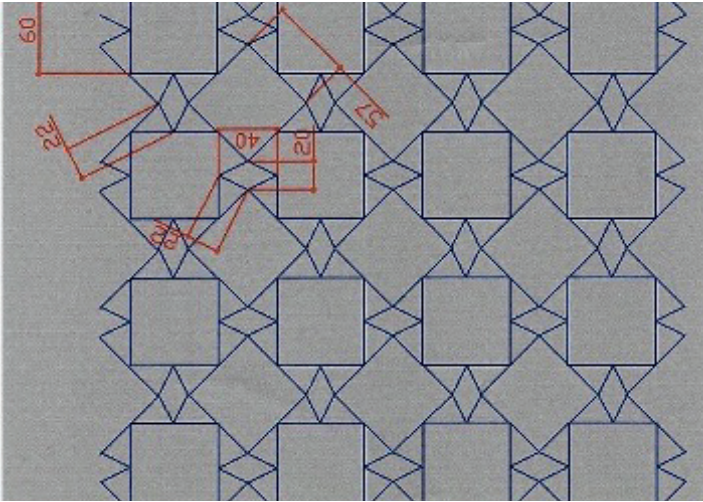
Onarım sırasında klasik yöntemle çizilmiş olan opus sectile'nin 1/20 ölçekli halihazır planı (Görsel 10,11), dijital program kullanarak yapılan çizim ile karşılaştırılmıştır.

Kare plaklar arasında bulunan eşkenar dörtgen yan kenarları 22 ve 23 cm, kare plak kenar uzunluk ölçüleri $ML=57-60$ cm olarak ölçülmüştür. Tesserae boyutlarında görülen farklılık mozaik tabanının zaman içinde bozulmasından kaynaklanmıştır. Opus sectile'de kullanılan tesserae çeşitleri, antik ve güncel boyutları(Görsel 12,13) verilmiştir.

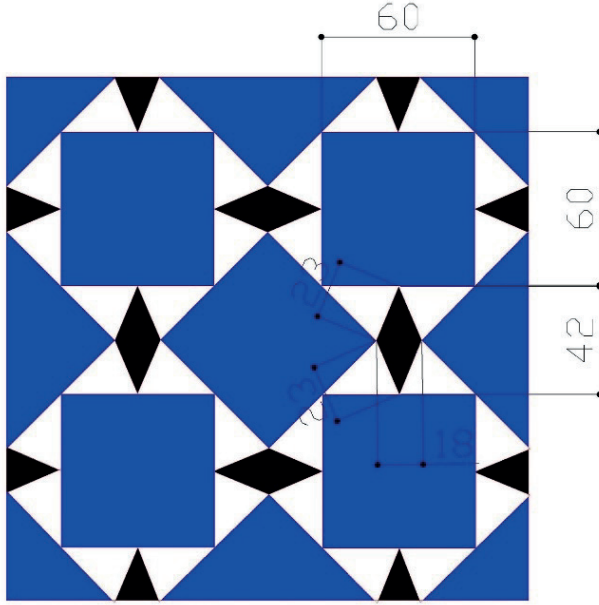
Opus sectile, çapı XZ: 790 cm=26 ayak (Pedes), yarı çapı 13 ayak (pedes) olan yarım daire içi alanda yer almaktadır. Dairenin merkezi olan Y noktası ile kare plak kenar ortası çakıştırılmıştır. Bu kare plak kenarın sağ ve sol tarafına eşkenar dörtgen $KL=42$ cm yatay olarak yerleştirilmiştir. Eşkenar dörtgenin dört kenarında beyaz üçgenler yer almaktadır. Sağ ve sol tarafa 4 adet eşkenar dörtgen, 3 adet kare plak ardışık yerleştirilerek birinci yatay sıra tamamlanmıştır. X ve Y noktalarında toplam 34 cm = ~ 1 digitus boşluk kalmaktadır. Buraya sıralı şekilde gelen plak parçaları eşit olarak yerleştirilmiştir (Görsel 15).

İkinci sıra 45 derece açıyla bir kare plak oturtularak başlar. X ve Y noktalarında kare plakların bir köşesi çembere değmektedir.

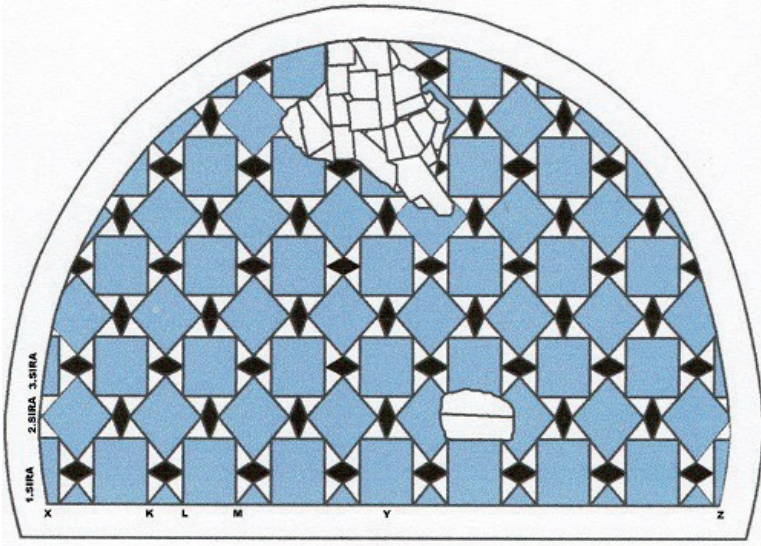
Üçüncü sıra birinci sıranın, diğer sıralar bir önceki sıranın tekrarıdır. Altıncı sıra ve devamında deprem sonrası yapılan onarım görülmektedir. Sıralama düzeni ve sayıları (Görsel 16) verilmiştir.



Görsel 12: Klasik çizim (1/20) üzerinde Romalı sanatçının ölçü birimi



Görsel 13: Dijital çizim (1/20) üzerinde Romalı sanatçının ölçü birimi



Görsel 14: Opus sectile dijital çizim planı (Ölçek 1/20)

Sıra	Sırada cins / adet			Gözlemler
	Kare plak	Eşkenar dörtgen	Üçgenler	
1	7	8	8 x4=32	X ve Z noktalarında parça plak tesseræe, 8 adet kare plak taban uzunluğu 42 cm 45 derece yerleştirilmiştir.
2	8	7	7x4=28	X ve Z noktalarında 4 adet üçgen, Eşkenar dörtgen yerleştirilmiş, eşkenar dörtgen ve üçgenler bozulmuş
3	7	8	8x4=32	Birinci sıranın tekrarı. X ve Z noktalarında parça plak tesseræe, 8 adet kare plak 45 derece yerleştirilmiştir.
4	8	7	7x4=28	İkinci sıra tekrarı X ve Z noktalarında ise kare plaklar çembere uyum sağlayacak şekilde kesilmiştir
5	6	7	6x4=24 +5	X ve Z noktalarında dörtgen ve eşkenar üçgen
6	6	7	7x4=28	X ve Z noktalarında plak tesseræe parçalar ve bu sırada bozulma alanı
7	5	6	---	X ve Z noktalarında plak tesseræe parçalar ve bu sırada bozulma alanı
8	--	--	---	Deprem sonrası onarılmış bölüm
9	--	--	---	Deprem sonrası onarılmış bölüm

Görsel 15: Çember içinde kullanılmış tesseræe düzeni

TARTIŞMA



Görsel 16: Opus sectile altındaki kahverengi harç yığını

Bilim insanları Afrodissias kenti için kaybolan şehir tanımını yapmışlardır. Antik çağda merkezi Karia Bölgesi olan yıkıcı depremler bilinmemektedir. Ancak merkezi “(M.S. 2) 141-142 yıllarında Güneybatı Anadolu, (M.S. 3) Girit adası ve (M.S. 6) 557 yılında İstanbul” olan depremlerin Kentte etkili olduğu düşünülmektedir⁹.

9 İnternet:Web: https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye%27deki_depremler_listesi. 14 Aralık 2022 de alınmıştır.

Odeon taban mozayığı üzerinde mermer parçaları ile yapılan onarım, mozaik yüzeyinin özgün tasarımına uymamaktadır. Başka kazı buluntusu ve belgelerin çıkması ile Afrodisias tarihinin bir bölümü anlaşılacaktır. Bilim insanları Odeon'un yapılış tarihinin (M.S.2) ikinci yarısı olduğunu söylemektedir. Kayıtlara göre yıkıcı depremlerden biri ve/veya artçıları bu yüzyılda gerçekleşmiştir.

Piskopos Sarayı Odeon ile yan yana iki yapıdır. Opus tessellatum yapımında kireç harcı kullanılmıştır. temel (Statumen) içinde bulunan (M.S. 375-392) Valentinian dönemine ait sikkeler Sarayın yapım tarihine ışık tutmaktadır (Görsel 3) (İdil:1982:15).

Karacasu testisi üretiminde kullanılan kil “çamurtaşı, mikritik, kil, Fe₂O₃ bileşikleri” içermektedir (Ocakoglu, Dirik, Demirtaş, Özsayın, Açıklan: 2004-2007:38-43).

Bu kil Odeon taban mozaik katmanında bulunan (Görsel 16) kırmızı/kahve renkli toprak özelliklerine benzemekte, araştırılması gerekmektedir.

ANMA

Prof. Dr. Kenan T. Erim. Prof. Dr. Cevat Erder ve senior architect Julian H. Whittlesly anılarına saygı ile eğiliyorum

KAYNAKÇA

- Bakırer, Ö.(1981). “Erken Dönem Mimari Süslemesinde Geometrik Düzen Denemesi”VIII Türk Tarih Kurumu Kongresi II cilt Ankara Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Bütow, N.Ö. (2020). Jan Vormann’ın Mozaik Sanatı, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniv. Güzel Sanatlar Fak. Resim Bölümü, Konya. Cilt: 26, Sayı: 45: DOI: 10.32547/ataunigsed.778263
- Çitakoğlu, H. (2015). Güney Bithynia Bölgesi Figürlü ve Geometrik Desenli Taban Mozaikleri, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniv. Sosyal Bilimler Enst. Arkeoloji Anabilimdalı, Bursa.
- Doğan,M.,Kayn,İ.,Öner,E.,İlhan,R.,(2019).“Afrodisyas Sulak Alanında Paleocoğrafya Araştırmalar ve Jeoarkeoloji Değerlendirmeler”. Ege Coğrafya Dergisi 28 (1), 69-95, İzmir
- Ekzen, Z.(2010). “Antik Çağda Ağırlık ve Ölçü Araçları” Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst.Arkeoloji Anabilim dalı Yüksek Lisans tezi, Antalya.
- Erim, K.T. (1978). Afrodisias. İzmir:Grafik Matbaacılık Tic.
- Gombrich, E.H. (1986). Sanatın Öyküsü (Çev.B.Cömert)Remzi Kitabevi,İstanbul C.93
- Gyllius, P. (2000). İstanbul Boğazı. (Çev.E.Özbayoğlu) Eren yayıncılık, İstanbul
- İdil,A.Ç.(1982).).“Conservation and estorationof mosaicsat Aphrodisias,Turkey” International Commiteefor mosaics conservation newsletter 5 sayfa 14-18
- Ocakoğlu, F,Dirik,K.Demirtaş,R.,Özsayın,E.,Açıklalın,S.(2004-2007).“Karacasu ve Bozdoğan Çapraz Grabenlerinin (Batı Anadolu)Stratigrafik Sedimantolojik ve Tektonik Evrimi Final Raporu” Osmangazi Üniv. Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu. 15 emmuz 2004-15 Mart 2007.
- Kadioğlu, M. (2000).“Menderes Nysası Bouleuterion-Grentikon’un Orkestra Opus Sectile Döşemesi” Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi Sayfa 14
- Toprak. (1960). Sanat Tarihi. Ankara: Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları 23
- Robinson,A.(2009). Ölçüler. (Çev Duygu Akın) .NTV yayınları
- Rouché ,C.(1993). “Performers and Partisans at Aphrodisias in The Roman and Late Roman Periods” Journal of Roman Studies Mongraphs No 6 London
- Suner,Y. (1993).Afrodisias Bizans Dönemi Heykel Okulu,Yüksek Lisans Tezi,İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,İstanbul

Strabon, (2000). Strabon Antik Anadolu Coğrafyası 'Kitap XII-XIII-XIV) (Çev. A. Pekman) Arkeoloji Sanat Yayınları Kanat basımevi İstanbul.

Vitruvius (1990). Mimarlık Üzerine On Kitap. (Çev. S. Güven). Şevki Vanlı yayınları Ankara ISBN:975-772-03-0

İNTERNET KAYNAKLAR

İnternet 1 Thayer,B.(Temmuz 2023). Sezar'ın Hayatı. https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/Julius*.html#ref:tesselated_and_mosaic_floors. Thayer's notes :(paragraf d). Adresinden 30.Temmuz.2023 tarihinde alınmıştır

İnternet 2 :El alia mozaikçiler iş başında. https://www.google.com/search?sca_esv=560664892&sxsrf=AB5stBi58w68m-cXGd404ILABDQzy9z9Qg:1693235844625&q=Tunus+El+Alia+Mosaicists+at+work&tbm=isch&source=univ&fir=lxglc8kj_juoWM%252Cw7 . 30.Temmuz.2023 tarihinde alınmıştır.

İnternet 3:[https://www. Opus tessellatum - Türkiye | mozaik | Britannica](https://www.Opus tessellatum - Türkiye | mozaik | Britannica). 11.Temmuz 2023 tarihinde alınmıştır

İnternet 4 : https://en.wikipedia.org/wiki/Ancient/Roman_units/measurement. Ağustos 2020 tarihinde alınmıştır

İnternet 5: https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye%27_T%C3%BCrkiyedeki_depremler_listesi. 14 Aralık 2022 de alınmıştır.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 13 : internet : Smith, W.(2020) Ancient Roman Measurement. https://en.wikipedia.org/wiki/Ancient/Roman_units/measurement. Ağustos 2020 tarihinde alınmıştır.

SÖYLEŞİ

İdil, A.Ç. (1980 Temmuz). K.T. Erim ile yapılan günlük kazı sohbetleri (saat: 17-18 arası) . Kazı evi Afrodissias

NOTLAR

Not 1: Hidrojen gazı doldurulmuş balon uğurularak 100,200,400,600 metre yükseklikten fotoğraflar ęekilerek Kentin foto mozaik yapılmıştır. ęekim ekibi: Cevat Erder , şinasi Kılıç, Mehmet Ali Erkin, Ali ęetin İdil

Not 2: Latince “habitavit primo in Subura modicis aedibus...” ile başlayan paragrafın, Loeb (1913) tercümesi üzerinde Thayer’in düzeltme notu (46-1).

20. YÜZYIL'DA KADIN CEKET FORMU VE TARZLARININ KRONOLOJİK ANALİZİ

CHRONOLOGICAL ANALYSIS OF WOMEN'S JACKET FORM AND STYLES IN THE 20TH CENTURY

Arş. Gör. Cansu ÖZGÖREN SOLAK

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Moda Tasarımı Bölümü
cansu.ozgoren@hbv.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-1770-7489

Prof. Dr. Fatma KOÇ

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi,
Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Moda Tasarımı Bölümü
f.koc@hbv.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-3267-5366

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 17 Ekim 2023 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 4 Ocak 2024

Öz

19. yüzyıl başlarında günümüz ceket modellerinden farklı olsa da, ceket benzeri farklı giysi modelleri ile kadının ceket kullanma sürecinin başladığı görülmektedir. Bu araştırma kadın giyiminde 'klasik ceket' modasının tarihi süreç içerisinde estetik beğeniler, moda trendleri, sosyal değişimler, kültürel etkenler, teknolojik gelişmeler vb. nedenler ile oluşan stil, form ve model açısından değişiminin nasıl olduğunun kronolojik olarak analiz edilmesi amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Tarihi dönemler içerisinde değişen kadın silüetinin, ait olunan dönemin özelliklerine göre ilgili literatür taranarak yorumlanmıştır. Çalışmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın verileri 1900-2000 yılları arasında kadın giysi modasına ilişkin literatür ve görsel- yazılı kaynaklar taranarak elde edilmiştir. İlk aşamada görsel veriler kronolojik olarak 10'ar yıllık dönemler şeklinde tasnif edilmiştir, dönemler içerisinde, ortak özellikleri belirlenmiş ve stil, form ve model açısından analiz edilmiştir. Belirlenen stil özellikleri kapsamında ceket kullanımının kadın silüetinde meydana getirdiği değişim, değişimin özellikleri ve kadın ceketine ait özellikler araştırmacılar tarafından geliştirilen çizimlerle desteklenmiş ve tablolar şeklinde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Moda, kadın giyimi, ceket, silüet, form

Abstract

Although it was different from contemporary jacket styles, it can be seen that the process of women using jackets began with jacket-like clothing models in the early 19th century. This study was planned and carried out in order to chronologically analyze how the evolution of aesthetics, fashion trends, social changes, cultural factors, technological developments, etc., in the history of "classic jacket" fashion in women's clothing occurred. The changing silhouette of women throughout historical periods was interpreted by reviewing relevant literature based on the characteristics of the relevant periods. The present study uses a scanning method, and data for the study were obtained by reviewing the literature and visual-written sources addressing women's clothing fashion between the years 1900 and 2000. In the initial stage, visual data were classified chronologically in 10-year periods, common features were identified within these periods, and the changes in silhouette by jacket usage were analyzed in terms of style, form, and model. The changes in the female silhouette resulting from jacket usage within the identified style characteristics, as well as the features of these changes and specific attributes of women's jackets, were supported with illustrations created by researchers and presented in the form of tables.

Key Words: Fashion, womenswear, jacket, silhouette, form

GİRİŞ

Giysiler, birey ile toplumun kesişim noktasında yer alarak, onların toplum içerisinde görünürliğini sağlayan önemli bir unsur olarak kabul edilebilmektedir. Giysilerin kullanım biçimleri ile tarzları, bireylerin toplum tarafından nasıl algılanacağı ve yorumlanacağını da belirleyebilmektedir. Tarih boyunca giysilerin biçimi her ne kadar bireylerin bedenleri üzerinde şekillenerek farklılık gösterse de bu biçimlerin toplum tarafından kabulü ve kullanılması durumu moda kavramı ile açıklanmıştır. Aynı şekilde Mackenzie (2017, s.6) modanın kadın veya erkeğe göre gelişimi, değişimi ve dönüşümü, giysiyi kullanım amacından başlayarak giysiye yüklenen anlama kadar pek çok unsurun üzerinde etkili olduğunu vurgulamıştır. Toplum içerisinde yaşayan bireylerin giyinme davranışları, estetik kaygılarla birlikte zaman içerisinde değişme uğrayarak, psikolojik veya simgesel tatmin duygusu ile birlikte giyinmenin temel işlevinin önüne geçmekte olduğu da söylenebilir (Koca ve Emiroğlu, 2019, s.239). Yenilikçi özelliğiyle kitleleri peşinden sürükleyen moda döngüselliklerinin, üreticinin ekonomik, tüketicinin ise davranış kalıpları ve yaşam tarzının biçimlendirilmesindeki etkisi düşünüldüğünde, modanın sosyal düzenleme işlevi açıkça görülebilmektedir (Koca ve Koç, 2019, s.2). Modanın en etkin olduğu alan olan giysiler, yaşanan dönemin özelliklerini yansıtanın yanı sıra bireyin psikolojik durumu, sosyolojik eğilimleri, toplum içindeki sosyal durumu, ideolojisi, cinsel kimliği, mesleği, politik eğilimi, yaşam biçimi, seçimleri ve kökeni hakkında fikir yürütülmesine olanak sağlayabilmektedir (Ercivan ve Meydan, 2007, s.76).

Tarihi dönemler içerisinde hem toplum yapısı hem de toplum içerisinde kadın ve erkeğin kıyafetleri, dönemi ve dönemin niteliklerini yansıtır şekilde biçim almış, değişmiş ve dönüşmüştür. Zaman içerisinde kadın giyim özellikleri erkek giyimine göre daha göz önünde ve daha hızlı bir değişim sergilemiştir (Koç ve Özgören Solak, 2019, s.1112). Kadın giysileri özelinde; tarihin aynı dönemlerinde, farklı coğrafyalarda yaşayan farklı kimliklerde fiziksel ve sosyal ortamda yaşayan kadınların farklı giysiler kullanmış oldukları söylenebilir. Moda tarihinde eski dönemler incelendiğinde, Crane (2003, s.14) kadın kıyafetlerinde Orta Çağ'ın sonlarına doğru, Avrupa toplumlarının giysilerinin günümüz giysilerini andıran, düz şekilsiz cüppelerin yerine bedene oturan, özel dikilmiş giysilerin yer aldığını ifade etmiştir. Moda da değişikliklerin Amerikan (1775-83) ve Fransız (1789-99) Devrimleri dâhil, yüzyıl boyunca meydana gelen siyasi ve kültürel değişikliklerden etkilendiği bilinmektedir. Bu dönemlerde tüm Avrupa'da ve yeni oluşturulan Amerika Birleşik Devletleri'nde insanların giyim konusundaki tutumları değişmiş, eski çağlardaki gibi artık modanın otorite sahibi hükümdarlar değil, (Pendergast & Pendergast, 2004, s.555), bu devrimlerle birlikte üst sınıflarla eşitliğini kazanan alt sınıflar ve erkek egemen düzende eşit haklar kazanan kadınlar olmuştur. Devrimlerden sonraki yıllarda kadın, giyim-

kuşamı ile modaaya yön veren ve modaayı etkileyen baskın bir cinsiyet olmaya başlamıştır. Toplumsal yaşamın her alanında modernite anlayışının yaygınlaştığı 1800'lü yıllarda, kadınların özellikle sosyal yaşama katılma oranları artmış feminist düşünce tarzı yaygınlaşmış ve toplumsal-sosyal birçok faktör giyim anlayışının değişmesine yol açmaya başlamıştır (Koca ve Emiroğlu, 2019, s.241).

Modern kadının, günümüz ceket tasarımına benzer görünümde bir cekete sahip olup, kullanması yüzyıllar sürmüştür. Bu süreçte farklı kültürlerde, dönemlerde, coğrafyalarda, toplumlarda birbirine benzer veya farklı süreçler yaşadığı, ayrıca kullanım şekli, amacı ve alanı bu değişkenlere göre şekil aldığı da söylenebilir. Kadının ceketi giysi olarak kullanımında günümüz tarihine daha yakın zamanlara bakıldığında, 19. yüzyıl başlarında günümüz ceket modellerinden farklı olsa da, ceket benzeri bir giysi ile bu sürecin başladığı ifade edilebilir. Örneğin; uzun, dar kollu, kısa bir ceket olan Spencer ile kalça uzunluğunda, öne sıkıca oturan ancak arkada daha gevşek bir şekilde sarkan Casaquin kadınlar için daha az resmi olan elbise üzerine giyilen, bir dış giyim olarak kullanıldığını vurgulayan Pendergast & Pendergast (2004, s.559), 18. yüzyıldan önce oldukça farklı kıyafetler giyen kadın ve erkek için modanın 18. yüzyıl sonunda 1789'daki Fransız Devriminin yüzyıla damgasını vurmasını ile büyük değişiklikleri tetiklediğini de ifade etmiştir. Bu dönemde giyim-kuşam siyasallaşmış, Devrim ile birlikte gelen kadın- erkek arasındaki eşitlik ve bu ideolojiyi temsil eder hale gelmiştir (Mackenzie, 2017, s.13), bu durum kadın ve erkek eşitliğini görünür kılarak, kadının ceket kullanımı daha da yaygınlaştırmıştır. Crane (2003, s.134) 19. yüzyılın ikinci yarısında kadınlar için temelde iki farklı giyim tarzı olduğunu belirtmiştir. 'Alternatif Tarz' olarak adlandırılan tarzın fotoğraflar aracılığıyla ortaya çıkarıldığını ve bu tarzın kravatlar, erkek şapkalı, takım elbise ceketleri, yelekler ve erkek gömlekleri gibi erkek giyim eşyalarının tek parça veya kombinasyonlar şeklinde modaaya uygun kadın giyim eşyalarıyla birleştirildiğini vurgulamıştır. İlk kez 1890'larda Birleşik Krallık'ta popüler olan ısmarlama takım elbiseler özellikle çalışan kadınlar arasında oldukça popüler olmuştur (Mackenzie, 2017, s.67). Fogg (2014, s.204)'a göre 1860'ların lüks moda trendlerinin tam aksi yönde bir tarz oluşturan, bol kesimli ısmarlama giysilerinin (eşleşen ceket ve etek) modern kadının kullanışlı gardirobunu oluşturmuştur. Bel çizgileri, kol şekilleri ve eteklerin dönem modasına uygun devam etmesine rağmen, 1870-1900'lerde kadınların günlük kıyafetleri üzerinde bazı değişiklikler yapılarak, günlük kullanıma ek olarak okçuluktan krikete, kürekten tenise farklı sporlar için farklı tarzlarda ceketler kullanılmaya başlanmıştır (Fischel ve diğerleri, 2013, s.214).

Moda tarihinin başlangıcından günümüze kadar olan süreçte moda olan tasarımların toplum bağlamındaki etkisine ilişkin araştırmalarının yapılması, bütüncü bir disiplin olarak, tasarım alanını tüm tasarım disiplinlerini kapsayan ve

birleştiren üniter bir kavram olarak görmektedir. Bu çalışma; moda trendleri, çağın gerektirdiği estetik unsurlar, sosyal değişimler ile teknolojik gelişmelerin getirdiği yeniliklerin, yirminci yüzyıl moda tarihi sürecinde kadın silüetinin değişimini etkileyerek biçimlenen kadın ceketleri tasarımlarının form ve stillerinin kronolojik olarak analiz edilmesi amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. Çalışma tasarım disiplini aracılığıyla yapılacak ve değişimi etkileyen araştırmalara, örnek oluşturabilecek zemin hazırlaması açısından önemlidir.

MATERYAL VE YÖNTEM

Yirminci yüzyıl moda tarihi sürecinde; moda trendleri, çağa özgü estetik unsurlar, sosyal değişimler ile teknolojik gelişmelerin getirdiği yenilikler ile değişerek biçimlenen 'klasik ceket' modasının ve kadın ceketleri tasarımlarının form ve stillerinin kronolojik olarak analiz edilmesi amacını taşıyan bu çalışmada tarama yöntemi kullanılmıştır. Araştırma yalnızca klasik kadın ceketleri ile sınırlandırılmıştır. Çalışmanın verileri 1900-2000'li yıllar kadın giysi modasına ilişkin literatür ve görsel- yazılı kaynaklar taranarak elde edilmiştir. Sadece dönemin özelliğini yansıtan klasik kadın ceketleri araştırmaya dâhil edilmiştir. Her 10'ar yıllık dönem için 5 görsel, toplamda 50 ceket görseli analizi yapılmak üzere dosyalanmıştır. İlk aşamada görsel veriler kronolojik olarak 10'ar yıllık dönemler şeklinde tasnif edilmiştir, dönemler içerisinde, ortak özellikleri belirlenmiş ve o döneme ait stili ortaya çıkarmıştır. Görsellerin sistematik incelenebilmesi için bir analiz formu hazırlanmıştır ve görseller üzerinden dönemin modasının doğrultusunda bir analiz gerçekleştirilmiştir. Belirlenen stil özellikleri kapsamında ceket kullanımının kadın silüetinde meydana getirdiği değişim, değişimin özellikleri ve kadın ceketine ait tüm özellikler yorumlanmıştır. Tüm bu özellikler araştırmacılar tarafından çizilen ceket modelleri ile desteklenmiş ve tablolar şeklinde sunulmuştur. Araştırma kaynaklarından elde edilen ceket görselleri yalnızca ön beden model görselini yansıttığı için araştırmacılar tarafından çizilen ceket modelleri ön beden üzerinde yer alan tasarım özelliklerine (kupa, pens, düğme, cep, vs.) göre değerlendirilmiş, arka beden model görüntüsüne erişilemediğinden dolayı, arka beden model özelliklerine yer verilmemiş, model özellikleri ön beden ile sınırlandırılmıştır.

Çalışma verileri " Erkek Takım Elbiselerinin Stil ve Form Açısından Kronolojik Analizi" (Koç ve Özgören Solak, 2019) başlıklı çalışmanın analizinde kullanılan yöntem olan Hopkins'ın (2016, s.198) çalışması esas alınmıştır. Hopkins çalışmasında giysiyi üç ana hata ayırmıştır:

- Silüet (dış hatlar)
- Dikiş ve penslerin yeri
- Detay (cep, kapama, bağcık vb.)

Araştırmacılar tarafından çizilen ceket modelleri, belirtilen unsurlar (Silüet, Dikiş ve Pens yerleri ve Detay) dikkate alınarak, özellikle detayları ortaya çıkarması açısından silüet üzerinde siyah, hatlarda ise beyaz boya kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Ceket çizimleri, Bel-Beden-Kalça ve Ön ortası hatlarını gösteren bir şablon oluşturulmuş ve ceketler bu şablon üzerine yerleştirilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

19. yüzyılda moda, insanların sınıflarını ve cinsiyetlerini simgelemek için bir araç olarak kullanılmış, kadınlar ve erkekler için uygun olan kıyafetler birbirinden ayrılmaya başlamıştır (Mackenzie, 2017, s.32). 19. yüzyıl kadın giyiminde kullanılan (etek, gömlek, vs.) giysi çeşitlerinin yanı sıra kravatlar, erkek şapkaları, takım elbise ceketleri, yelekler ve erkek gömlekleri gibi erkek giyim eşyalarının tek parça veya kombinasyonları şeklinde moda uygun şekilde kadın giyim eşyalarıyla birleştirilen ikinci bir alternatif tarz da ortaya çıkmıştır (Crane, 2003, s.134). Feminist düşüncelerin etkisi ile erkek kıyafetlerinin benzerlerini giymeye başlayan kadınlar için dönüşüm yalnızca bu düşüncelerin etkisinin yansira hijyen kaygısı, anne olan kadınların bedenini koruma isteği, modernite hayranlığı, korsenin terk edilmesi ve sportif giyim modasını destekleyen İngilizseverliği, 1900'lü yılların başında çalışan kadının aktif nüfus içerisindeki artışı, takım (ceket- etek ve ceket-pantolon) kullanımını da artırmıştır (Bard, 2012, s.163). 1860'lı yıllarda bol kesimli ısmarlama giysileri ile kombinlenen üst sınıf/kentli kadınlar tarafından kullanılmıştır (Fogg, 2014, s.204). İlk kez 1890'larda Birleşik Krallık'ta popüler olan ısmarlama takım elbiseler ise özellikle çalışan kadınlar arasında oldukça popüler olmuştur (Görsel 1) (Mackenzie, 2017, s.67). Çalışma ve günlük giyimin yanı sıra ayrıca kadınlar tarafından ceketler, dönemin modasına uygun şekilde çeşitli spor aktiviteleri için de kullanılmıştır (Görsel 2).

1900	1910	1920	1930	1940
Görsel 1: 1900 'İsmarlama' takım, J.R. Dale (Blackman, 2013, s.37).	Görsel 2: Paten kıyafeti 1901-1916 (Fischel ve diğerleri, 2013, s.230).	Görsel 3: Motorize Birlikler Üniforması 1914-18 (Fogg, 2014, s.206).	Görsel 4: Çok Amaçlı Takım 1936 (Fischel ve diğerleri, 2013, s.273).	Görsel 5: Kamusal Yarar Planı Takımı 1940 (Mackenzie, 2017, s.85).

Tablo 1: 1900-1940'lı yıllara ait kadın ceketleri örnekleri

1900'lerin modası ile birlikte Victoria döneminin kısıtlamaları ve kasvetli havasının yerine; malzeme (kadife, tafta, krepdöşin, yünlü, pamuklu, ipek) ve renk zenginliği yerini almıştır, tarzı olan etekler ve zarif dökümlü kol kesimleri moda olmuştur (Yapp, 2015a, s.248). Edward dönemi ile birlikte vücut güzelliği; yuvarlak hatlar, ince bel ve vurgulanmış kalçaların olduğu bir dönem olmuştur (Watson, 2007, s.18). İsmarlama giysiler olarak adlandırılan şık ceket takımlar o yıllarda 'Yeni Kadın' olarak adlandırılan iş hayatında yer edinen kadınların kullandığı işlevsel kıyafetler olarak çeşitli meslekten kadınlar tarafından kullanılmıştır (Blackman, 2013, s.70). Kadınların çalışma hayatının dışında sosyal aktiviteler için de çeşitli ceketler giymişlerdir. O dönemlerde gemi seyahati kıyafeti, suya dayanıklı, kalın bir kumaştan üretilen, etek ceketten oluşan bir takım ve büyük Amerika mağazası Sears Roebuck'ta satılmış, yatçılık kıyafeti ise İngiliz marka Burberry tarafından hem kadınlar hem de erkekler için üretilmiştir (Fischel ve diğerleri, 2013, s.230-231).

I. Dünya Savaşı döneminde kadının aktif hayatta rol alması sonucu olarak, günlük kıyafetlerden uzaklaşması 20.yy'ın başlarında 'az ama öz' kavramını ortaya çıkararak modayı etkilemiş, ayrıca bu dönemde kadınlar üniforma giymeye alıştığı için sonraki dönemlerde sade ve rahat kıyafetleri tercih etmişlerdir (Fischel ve diğerleri, 2013, s.222). Günlük kıyafetlerin haricinde savaş döneminde bisiklet kullanan kadınlar için üretilen ceket-pantolon ve etekten oluşan üç parçalı takımlar kullanılmıştır. Üç parçalı tasarımlar (ceket-etek-pantolon) kadına ceket ile birlikte gerektiğinde etek, gerektiğinde pantolon giymenin rahatlığını sağlamıştır (Blackman, 2013, s.162). Savaşın etkisinin geçtiği dönemlerde, spor alanı modayı belirleme konusunda etkin rol oynamış, süslü giyim-






den uzaklaşarak, sade ve modern görünümle birlikte 'önce işlev sonra şekil' prensibi temel alınmış ve ceket kombinli spor kıyafetleri üretilmiştir (Fischel ve diğerleri, 2013, s.280).

1920'li yıllarda kadın giyiminin en karakteristik özelliği, 'erkek gibi kadın' adı verilen görüntünün yaygınlık kazanması olmuştur (Barbarosoglu, 2013, s.35). Kadın modasında; düz hatlar, kısa saçlar, düz göğüsler ve erkeksi vücutlar on yılın göze çarpan özellikleri olmuştur (Watson, 2007, s.40). Cinsiyetlerin birbirleriyle harmanlanması sonucu 'Garçonne elbisesi' 'erkeksi saç stili' gibi çift cinsiyetli ifadeler de moda dünyasının gündemine girmişti. Kadınlar özellikle çalışma hayatı ile birlikte erkek kıyafetlerini benimsemekle kalmayıp, onların alanlarını aktif olarak sosyal alanlarında da bulunmaya başlamıştır (Watson, 2007, s.42). Bu nedenle kadınların bir zamanlar keskin kurallarla belirlenen giysileri, daktilonun karşısına çalışırken ne giyecekleri gibi yaşam biçimlerine göre artık zaman aralıklarına bölünmüştür (Watson, 2007, s.45). Kadın gardıroplarına, tayyör, etek ve ceket parçalarının bir parça erkeksi özellik getirmesine rağmen (Bard, 2012, s.248), güzel mantolar ve tuvaletler ile yine de çekici özelliğe sahip olmuştur (Yapp, 2015b, s.222). Kadının sosyal hayatının değişimi dışında, gelişen teknoloji ile 1900'ların modası dikiş makinesinin icadı ile farklı bir noktaya taşınmıştır. 1892 yılında dikiş makinesinin icadı ile ilk üretilen giysiler erkek giyimi ve askeri üniforma olsa da, 1921 yılında elektrikli dikiş makinesinin piyasaya girmesi ile kadın giysilerinin üretimi önceki dönemlere göre büyük ölçüde artmış ve mağazada satış- dağıtım konuları da bu doğrultuda gelişmiştir. Makine üretimi giysilerin hatasız ve mükemmel olmaları nedeniyle, 'ev yapımı' söylemi bu dönemde küçültücü bir anlama dönüşmüştür (Jenkyn Jones, 2009, s.56-57). Kişiye özel dikimden hazır giyim üretimine geçilmesi ile birlikte hem giysi modellerinde hem de giysilerde kullanılan materyallerde değişiklikler meydana gelmeye başlamıştır.

1930'lu yıllara gelindiğinde 1920'li yılların çok renkli aşırılıkları ortadan kalkmış; eteklerin boyu uzamış, beller kısıtılmış, göğüsler düz, giysiler uzun ve zarif bir şekil almıştır. Ayrıca pantolonlar cüretkâr, bol ve rahat, saçlar ise daha uzun kullanılmıştır (Yapp, 2015c, s.224). Hollywood 1930'lu yıllarda kadın modasını etkileyemeye başlamış, savaş döneminde toplumsal hayatta aktif rol alan kadının, giyim tarzı üzerinde de etkileri görülmüştür. Bu etkiler üzerine TV ve Hollywood cazibesi kadınların ikonik film artistleri gibi giyinme isteği oluşturmaya başlamıştır. Fogg (2014, s.266) 'e göre bu dönemde pantolon takım, cinsiyetleri belirsizleştiren cinsiyetler ötesi giyim tarzı bir kıyafet olduğu düşünülmüştür. Örneğin, tasarlanmış küçük farklılıklara sahip özel dikim erkeksi bir tüvit takım elbise giyen Hollywood yıldızı Marlene Dietrich, karşı cinsin kıyafetlerini giymekten kaynaklanan bir çekiciliği kadınlara sunmuştur (Blackman, 2013, s.144; Fogg, 2014, s.269). Fakat II. Dünya Savaşı'nın başlaması ile 1939

yılında abartılı tasarımların sonu gelmiştir. Birçok ülkede kısıtlı kaynakların boş harcanmasının önüne geçmek için abartılı pililerden ve dantellerden vazgeçilmiştir. Bu da tarzları sadeleştirerek bir tür sivil üniformaya geçiş sürecini başlatmıştır (Görsel 4) (Fischel ve diğerleri, 2013, s.270).

I. Dünya savaşı sırasında ortaya çıkan tutumluluk politikaları 1940'lı yıllarda II. Dünya Savaşı ile devam etmiştir. Örneğin 'Kamusal Yarar Planı Takımı' İngiliz Ticaret Kurulu tarafından uygulanmıştır (Görsel 5). Üretim, fiyatlandırma ve miktarı düzenlemek üzere uygulamaya konulan, tutumluluk temel alınarak tasarlanan vatkalı dört köşe omuza sahip küçük ceketler ve sadece belirli sayıda piliye izin verilerek tasarlanarak ölçülü ve kullanışlı giysiler halkın kullanıma sunulmuştur (Mackenzie, 2017, s.84). Bu yıllarda resmi hizmetli kadınlar, erkek kıyafetlerinden esinlenilmiş etek-ceket takımlı üniformalar, savaşla ilgili işler için pratik ve sade kıyafetler kullanmışlardır (Blackman, 2013, s. 155; Jenkyn Jones, 2009, s.21). Barbarosoğlu (2013, s.35), II. Dünya Savaşı'nın sonunda Batı Avrupa'da kadın ve erkek giyiminin belirgin özelliğinin toplumsal farklılığın, kıyafette ortadan kalkmış olduğu ifade ederek, modanın özgürleşme sürecinin böylece tamamlanmış olduğunu vurgulamıştır. 1940'ların başlarındaki yapılan tasarruflar, kadın silüetlerine de bir yön vermiştir; etek boyları kısalmış, şapkalılar önem kazanmış ve köşeli omuz çizgisini vurgulamak için vatkalı kullanılmaya başlanmıştır (Hopkins, 2013, s.15). 1945 yılına kadar üniforma giymek kadınlar için bir moda olmuştur çünkü sivil kıyafetler gerek miktar, gerekse kullanılan malzeme açısından tasarruf tedbirleri doğrultusunda oldukça kısıtlanmış fakat savaş sona erdiğinde Christian Dior ve diğer modacların önderliğinde gelişen New Look modasıyla birlikte kadın giyimi için lüks ve ihtişam tekrar gelmiştir (Yapp, 2015ç, s.7).

1950	1960	1970	1980	1990
				
Görsel 6: '1947 'Bar', Dior (Blackman, 2013, s.176).	Görsel 7: 1967 Pantolon takımı, Yves Saint Laurent (Fogg, 2014, s.384).	Görsel 8: 1969 Safari takımı, Yves Saint Laurent (Blackman, 2013, s.235).	Görsel 9: 1983 Jean-Lois Scherrer, siyah-beyaz etekli takımı (Fogg, 2014, s.436).	Görsel 10: 1990, Armani (Fischel vd.,2013, s.396).

Tablo 2: 1950-1990'lı yıllara ait kadın ceketleri örnekleri

1950'li yılların başına özgü olan, bele oturan klasik bir Christian Dior takımını 50'li yıllarda modayı takip eden bir kadın için ideal görünüm olarak yan-

sıtılmış ince ve uzun bir kadın silüeti vurgulanmıştır (Görsel 6) (Yapp, 2015d, s.212). 1950'li yılların başında kadınlar 'Yeni Görünüm'ün (New Look) beli dar, kabarık etekli çeşitlemelerini giymeye devam etmişlerdir. Sorger ve Udale (2013, s.42)'e göre bu görünüm savaş yıllarının kısıtlı kumaş kullanımına bir tepki ve ayrıca kadının bedenini bilinçli şekilde kadınsılaştırılmasına doğru atılan bir adım olmuştur. 1950'li yılların kadın ceket modasını Fischel ve diğerleri (2013) sofistike ve modern anlayışı yansıtan iki parçadan oluşan şık takımların oluşturduğunu, ceketlerin omuz kısımlarının kare veya dolgulu değil, yuvarlak olduğunu; üst kısmının vücuda oturduğunu, bele doğru daraldığını ve sonra yeniden kalçalara doğru genişleyerek bu bölgeyi vurguladığı şeklinde tanımlamıştır. Çalışan kadının dışında sosyal hayatta, popüler kültürün etkisiyle, kadın hala erkeksi ceket kullanımına devam etmiştir. Örneğin Blackman'a (2013, s.212) göre Teddy Kızlar'ın giydikleri kıyafet, gösterişli, aykırı neo-Edwardian erkeksiliğinin karışımı olmasına rağmen, ceket, paçaları kıvrılmış pantolon ve topuksuz ayakkabıyla bir görüntüyü oluşturduğunu, fular ve bez ayakkabıyla ise 'New Look'u oluşturduğunu vurgulamıştır.

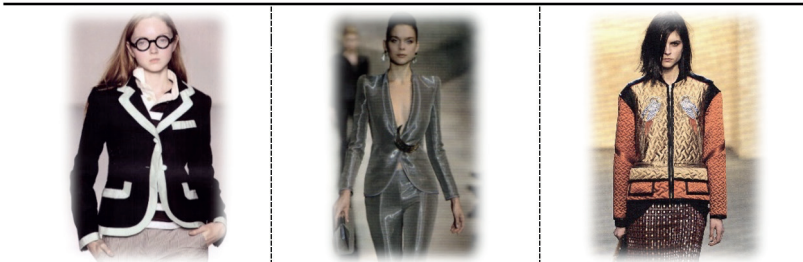
Toplumda yaşanan sosyal olaylar sonrası modada yıllar süren kısıtlamaların ardından 1960'lı yıllarda renk ve özgürlük keşfedilmiş, özellikle mini etek bu özgürlüğü tek başına vurgulamıştır (Yapp, 2015e, s.228). Unisex giyim modası bu yıllarda popüler olmaya, tanınmaya başlamış, butiklerde kadın ve erkek giyiminin birbirine karıştığı ürünler yer almaya başlamıştır (Watson, 2007, s.94). Kadın için ceket kullanımı ile birlikte kadınlar için erkeksi giyim modası 1960'lı yıllar ve sonlarında da bu görüntüyü popüler hale getiren modacılar tarafından ayrıca desteklendiği için de devam etmiştir. Yves Saint Laurent kariyeri boyunca, erkek giyimini kadınların kullanımına teşvik amacıyla çalışmış ve erkeklerin gece yemeklerinde giydikleri pantolonları, pantolon- ceket takımı olan ikonik ve çarpıcı şekilde le smoking 'i tasarlamıştır (Görsel 7). Saint Laurent bu takımı; "Modası hiçbir zaman geçmez, çünkü bu takım modayla değil stille ilgilidir. Moda gelip geçicidir, stilse kalıcıdır " şeklinde tanımlamıştır. Ayrıca Saint Laurent' safari takımı da aynı şekilde ceket-pantolon takım şeklinde çalışılmıştır (Görsel 8) (Blackman, 2013, s.235; Fogg, 2014, s.388).

1960'lı yıllarda moda konusunda yaşanan özgürlük 1970'li yıllarda oldukça yaygınlaşmıştı. Kadınlara için bir giysi fazla kısa, fazla düşük, fazla renkli, fazla desenli olarak görülmemiş ve tüm kurallar yıkılmıştır. Alışılmış oran ve çizgilerin dışında yeni stildeki giysilerin her parçası (klapalar, yakalar, kol ağzları, kollar, etekler, kravatlar...) abartılmıştır (Yapp, 2015f, s.244). Moda anlayışında tasarım olgusunun öneminin arttığı bu yıllarda giysi tasarımlarında yaratıcılık, yenilik ve orijinallik gibi kavramlar ön plana çıkmıştır. Bu kavramların işlevsellik kazanmasında, özellikle tasarımcıların farklı tüketici taleplerine cevap verecek moda uygulamaları için alternatif eğilimler sunacak bir vizyona sunulmuştur

(Koca ve Koç, 2012, s.64). Mackenzie (2017, s.104); 1970'leri aklı başında, şık ve işlevsel giyimin iyi kaliteli tarzlarına bir geri dönüş olduğunu ifade ederek, bu dönemde kadınların 'Sigaret' pantolonlar, dize kadar etekler, gömlek elbiseler, sade bluzlar, ceketler ve örgü giysilerden oluşan, modası geçmeyen bir kapsül gardirop gereksinimi doğduğunu vurgulamıştır.

80'li yıllarda kadın çalışma hayatının içerisinde hatta merkezinde, yönetici konumunda yer almaya başlamıştır. Kadınlar takım elbiselerinde kullandıkları ceketler ile birlikte, erkeksi görünümünden ziyade, bu yıllarda daha kadınsı ve güçlü bir imaj çizmişlerdir. Kadın silüeti bu yıllarda kadınsı yönü de vurgulayacak şekilde, ceketler kruvaze ve geniş klapalı; etekler dize kadar ve dümdüz kullanılmıştır. Özellikle geniş vatkalı omuzlar silüete üçgen biçimi vermiştir (Görsel 9) (Mackenzie, 2017, s.114). 80'li yılların yeni bir kadınsı imajı müjdelemiş olduğunu belirten Fogg'a göre (2014, s.436), sivri omuzlu terzi işi takımları ile çağdaş iş kadınının toplantı salonlarındaki gücünü temsil etmiştir. Yuppi olarak da adlandırılan bu tarz; yapılı omuzlu ve rahat kesimli takımlar, özgüven sahibi insanların güç kıyafeti olarak da adlandırılmıştır (Mackenzie, 2017, s.114).

Moda tarihinde 1990'ların karışık tarz ve stillerin olduğu bir dönem olduğu söylenebilir. Kıyafetler zaman zaman renk, malzeme ve biçim açısından korkunç çirkin, müthiş acayip, dikkat çekecek kadar tuhaf denebilecek şekilde tanımlanmıştır (Yapp, 2015g, s.256). Bu yıllar içerisinde vatkalı omuzlar ortadan kalkmaya başlamış, aksesuarlar artmış, kadınlar ofis ortamında kullanılabileceği klasik hırka ve yün ceketler giymeye başlamıştır (Watson, 2007, s.134). Modada her zamanki gibi kırklı ellili, altmışlı yıllara dönüşler yaşanmıştır (Yapp, 2015g, s.256) bu nedenle 1990'lı yıllar kadın giyim modasının, önceki dönemler kadar klasik ve belirgin özelliklere sahip bir moda çizgisinin olmadığı söylenebilir. Kadın ceketi kullanımı ile zaman zaman erkeksi veya gerektiği yerde kadınsı bir imaj çizilmiştir. Fakat kadın modası üzerinden, halen erkek ile eşitliğin veya gücün sembelleri üzerine bir takım göndermelerde de bulunulmaya devam edildiği ifade edilebilir (Görsel 10).



Görsel 11: 'S/S 2008 Paul Smith Women – Spor Ceket (Blackman, 2013, s.357).


Görsel 12: S/S 2010 Pantolon takım, Armani Prive (Blackman, 2013, s.316).

Görsel 13: Proenza Schouler – Kapitone Ceket ve Deri Etek 2012 (Fogg, 2014, s.543).

Tablo 3: 2000'li yıllara ait kadın ceketi örnekleri

2000'li yıllar geçmiş yüzyılın tekrarı niteliğinde olup, giysi modasında fazlaca stil ortaya çıktığı söylenebilir. Bu nedenle bu yıllarda özel, yeni ve net bir tarz ortaya koyulmakta zorlanmıştır (Pamuk, 2009, s.58). Bu yeni dönemde moda; hızlı yayılan, hızlı tüketilen heterojen, belirli bir kültürle tamamiyle özdeşleşmeyen, demokratik yani çok sesli bir özelliğe sahip olmuştur (Mackenzie, 2017, s.122). Hızla değişen moda; stil ve tarzların çokluğu, kadının hâlihazırda var olan bildiği imajın dışında daha farklılarının da varlığını keşfetmesine yol açmıştır. Ceket özelinde birçok modacı sezon dışında ara sezonları dâhil ederek, birbirinden farklı ister önceki dönem stillerini temalandırın ister geleceğe atfı yapsın birçok modeli kadınlara geçmişte sunmuş veya gelecekte sunacaktır (Görsel 11-12 ve 13). Sonraki adım ise kadının çevreye vermek istediği imaja uygun, yansıtmak istediği stil veya tarza seçimler yapmasının olduğu söylenebilir.

Yukarıda bahsedilen 1900-2000 yılları arasındaki dönemler özelinde kadın ceketlerine ait belirtilen tüm özellikler yorumlanmış, araştırmacılar tarafından çizilen ceket modelleri ile desteklenmiş ve aşağıda tablolar şeklinde sunulmuştur.

	Silüet (dış hatlar)	• Beden formu	Kum saati formu- X silüet
		• Bel formu	Kavisli-bele oturan form
		• Kalça formu	Geniş- aşağı doğru genişleyerek açılan
	Dikiş ve penslerin yeri	• Ceket boyu	Kalça hattının altında
		• Kol formu/ kol boyu /kol ağzı	Kol üstü büzgülü / uzun kol/ kol ağzı dar
		• Omuz formu	Dar omuz formu
		• Ön pens/ kup yeri / çizgisi	Pens yok/ omuz orta noktasından ½ ön beden orta noktasına/ omuzdan etek ucuna boydan kup
		• Yaka röver hattı /genişliği/ biçimi	Beden hattının üzerinde röver hattı/ erkek yaka
		• Kol yırtmacı	Kol yırtmacı yok
		• Kol oyuntusu	İçeride
• Kol evi		Dar-Beden hattında	
Detay (cep, kapama, bağcık vb.)		• Ön kapama türü/ düğme yeri ve sayısı	Tek sıra düğmeli/Ön ortasında 5 adet düğme
		• Cep türü- yeri/ şekli	Yok
	• Kemer veya farklı aksesuarlar	Yok	

Tablo 4: 1900'lü Yıllarda Kadın Ceketini Stil, Form ve Model Özellikleri Analiz Tablosu


Tablo 4'de 1900'lü yıllar kadın ceket stili, tek sıra düğmeli kuplu bir ceket üzerinden yansıtılmıştır. Kum saati formunda olan ceket 'X' silüet şeklindedir. Kavisli bel formu, ince beli vurgulamaktadır. Ceketin aşağıya doğru genişleyerek açılan modeli ile 1900'lü dönemin kalça formu vurgulanmıştır. Ceketin genel görüntüsü yuvarlak hatlardan oluşmaktadır ve ceket boyu ise kalça hattının oldukça altındadır. Takma ve uzun kol olan ceketin kol üstü büzgüldür. Kol formu aşağıya doğru daralarak inen kolun, kol ucu dardır ve manşet veya

yırtmaç bulunmamaktadır. Kol modelinden dolayı, ceket dar bir omuz formuna sahiptir. Kol oyuntusu, normal hattın içerisinde, kol evi ise dar ve beden hattı hizasındadır. Röverli erkek yakalı ceketle röver hattı beden hattının üzerindedir. Pens bulunmayan ceketle, omuz orta noktasından ½ ön beden orta noktasına kadar, omuzdan etek ucuna boydan kup bulunmaktadır. Ön ortasında tek sıra (5 adet) düğmeli kapama yer almaktadır. Bu ceket stilinde cep, kemer veya aksesuar kullanılmamıştır.

	<i>Silüet (dış hatlar)</i>	• Beden formu	Düz beden formu-H silüet
		• Bel formu	Hafif kavisli bel hattı-Düz bel formu
		• Kalça formu	Düz
		• Ceket boyu	Kalça hattının altında
		• Kol formu/ kol boyu /kol ağzı	Düz takma kol / uzun kol / kol ağzı manşetli
	<i>Dikiş ve penslerin yeri</i>	• Omuz formu	Düşük omuz formu
		• Ön pens/ kup yeri / çizgisi	Omuzdan beden hattı üzerinde pens/ kup yok
		• Yaka röver hattı /genişliği/ biçimi	Beden hattının üzerinde röver hattı/ röverli mendil yaka
		• Kol yırtmacı	Kol yırtmacı yok
		• Kol oyuntusu	Dışarıda
<i>Detay (cep, kapama, bağcık vb.)</i>	• Kol evi	Oyuntulu-Beden hattının altında	
	• Ön kapama türü/ düğme yeri ve sayısı	Tek sıra düğmeli/Ön ortasında/4 adet düğme	
	• Cep türü- yeri/ şekli	Beden üzerinde Aplike cep/ dikdörtgen	
	• Kemer veya farklı aksesuarlar	Yok	

Tablo 5: 1910'lu Yıllarda Kadın Ceketİ Stil, Form ve Model Özellikleri Analiz Tablosu


Tablo 5'de 1910'lu yıllar kadın ceket stili, tek sıra düğmeli ceket şeklinde gösterilmiştir. Düz beden formunda olan ceket 'H' silüet görüntüsündedir. Hafif kavisli bel hattı ile düze yaklaşık bir bel formunu oluşturmuştur. Belden aşağıya doğru düz inen ceketle kalça formu 1900'lerin ceket modelinin bel hattı kadar vurgulu değildir. Ceketin genel görüntüsü düz hatlardan oluşmaktadır ve ceket boyu kalça hattının bir miktar altında kalmıştır. Modelin omuzu düşük bir formdadır. Takma ve uzun kolu olan ceketin kol ağzı düz şekilde inmektedir. Kol ağzı manşetli olan kolun yırtmacı bulunmamaktadır. Kol oyuntusunun hattı normal hattın dışarıdadır, kol evi ise beden hattının altındadır. Röverli mendil yakalı bu ceketin röver hattı beden hattının üzerinde yer almaktadır. Kup bulunmayan bu modelde omuzdan beden hattının üzerinde beden pensleri bulunmaktadır. Ön ortasında tek sıra (4 adet) düğmeli kapaması olan ceketin beden üzerinde dikdörtgen şekilde applike cepleri bulunmaktadır. Ayrıca kemer veya aksesuar kullanılmamıştır. Belirtilen özellikleri ile 1910'lu yılların kadın ceketİ, 1900'lü yıllara göre daha düz ve geniş bir modele, ayrıca daha sade ve modern bir tarzda olduğu söylenebilir.

	Silüet (dış hatlar)	<ul style="list-style-type: none"> • Beden formu Kum saati formu-X silüet • Bel formu Kavisli bel hattı- Bele oturan form (kemer ile) • Kalça formu Geniş- aşağı doğru genişleyerek açılan • Ceket boyu Kalça hattının altında • Kol formu/ kol boyu /kol ağzı Düz takma kol / uzun kol/ kol ağzı şekilli manşetli 2 düğmeli
		<ul style="list-style-type: none"> • Omuz formu Geniş omuz formu • Ön pens/ kup yeri / çizgisi Omuz hattından beden hattına kadar pens/ kup yok
		<ul style="list-style-type: none"> • Yaka röver hattı /genişliği/ biçimi Beden hattının üzerinde röver hattı/ erkek yaka • Kol yırtmacı Kol yırtmacı yok • Kol oyuntusu Dışarıda • Kol evi Oyuntulu-Beden hattının altında
		<ul style="list-style-type: none"> • Ön kapama türü/ düğme yeri ve sayısı Tek sıra düğmeli/Ön ortasında 4 adet düğme • Cep türü-yeri/ şekli Körüklü düğmeli applike göğüs cebi-Kapaklı düğmeli applike beden cebi/ dikdörtgen • Kemer veya farklı aksesuarlar Belde tokalı kemer- Kolda ve yakada apolet
Dikiş ve penslerin yeri		
Detay (cep, kapama, bağcık vb.)		

Tablo 6: 1920'li Yıllarda Kadın Ceket Stili, Form ve Model Özellikleri Analiz Tablosu

Tablo 6'da 1920'li yıllara ait kadın ceket stili, tek sıra düğmeli ceket üzerinden tanımlanmıştır. Kavisli bel hattı, kemer ile bele oturan formda olan ceket, 'X' silüet (kum saati) şeklinde görünmektedir. Aşağıya doğru genişleyerek açılan kalça formu, 1900'lü yılların kalça formu kadar belirgin veya 1910'ların kalça formu kadar da düz değildir. Ceketin genel görüntüsü erkeksi ve düz hatlardan oluşmaktadır, ayrıca ceket boyu kalça hattının oldukça altında kalmıştır. 1920'lerde son yirmi yıl göre daha geniş ve uzun bir bedene yönelik tarzda olduğu söylenebilir.


Ceketin omuzu geniş formdadır. Düz takma kolu olan ceketin formu kol ağzına kadar düz inmektedir. Kol ağzı manşetli ve (2 adet) düğmelidir. Yırtmacı bulunmayan kolun, kol oyuntusu normal hattın dışarısındadır, kol evi ise beden hattının altında ve oyuntuludur. Röverli erkek yakası bulunan ceketin röver hattı, beden hattının üzerinde yer almaktadır. Kup bulunmayan bu modelde omuz hattından beden hattına kadar pens kullanılmıştır. Ön ortasından tek sıra (4 adet) düğmeli kapaması vardır. Körüklü düğmeli kapaklı göğüs cebi olan ceketin, kapaklı düğmeli applike beden cepleri ve belinde tokalı kemeri mevcuttur. Ayıca askeri üniforma stiline bu yıllardaki etkisinden dolayı kolda ve yakada apolet kullanılmıştır.

	Silüet (dış hatlar)	• Beden formu	Düz beden formu
		• Bel formu	Düz bel hattı- Bele oturan form (kemer ile)
		• Kalça formu	Düz
		• Ceket boyu	Kalça hattının altında
		• Kol formu/ kol boyu /kol ağzı	Düz takma kol / uzun kol/ kol ağzı düz
	Dikiş ve penslerin yeri	• Omuz formu	Vatkalı
		• Ön pens/ kup yeri / çizgisi	Pens yok/ omuz orta noktasından ½ ön beden orta noktasına/ omuzdan etek ucuna boydan kup
		• Yaka röver hattı /genişliği/ biçimi	Beden hattının altında röver hattı/ geniş erkek yaka
		• Kol yırtmacı	Kol yırtmacı yok
		• Kol oyuntusu	Yerinde
Detay (cep, kapama, bağcık vb.)	• Kol evi	Yerinde-Beden hattının altında	
	• Ön kapama türü/ düğme yeri ve sayısı	Tek sıra düğmeli/Ön ortasında 3 adet düğme	
	• Cep türü- yeri/ şekli	Cep yok	
	• Kemer veya farklı aksesuarlar	Belde tokalı kemer	

Tablo 7: 1930'lu Yıllarda Kadın Ceketin Stil, Form ve Model Özellikleri Analiz Tablosu

Tablo 7'de 1930'lu yıllara kadın ceket stili, tek sıra düğmeli ceket üzerinden betimlenmiştir. Düz bel hattı ve kemer ile hafif bele oturan ceket, düz beden formunda bir silüet görünümü kazanmıştır. Belden aşağıya doğru düz inen ceket kalça formu 1910'lu yılların kalça formuna benzemektedir. Ceketin genel görüntüsü düz ve zarif hatlardan oluşmaktadır, ayrıca ceket boyu kalça hattının bir miktar altında kalmıştır. Bir önceki on yıla göre ceket boyu daha kısa fakat beldeki tokalı kumaş kemer kullanımı ile bel formuna yapılan vurgu aynıdır.


Vatkalı bir omuz formu olan ceketin, kol ağzına kadar düz ve dar inen bir takma kolu vardır. Kol yırtmacı veya kol ağzında manşet bulunmayan ceketin kol oyuntusu hattı ve kol evi yerinde, ayrıca kol evi beden hattının altındadır. Röverli geniş bir erkek yakası olan ceketin röver hattı, beden hattının altında yer almaktadır. Pens bulunmayan ceketin omuz orta noktasından ½ ön beden orta noktasına kadar omuzdan etek ucuna boydan kupu bulunmaktadır. Ön ortasında tek sıra (3 adet) düğmeli kapaması olan ceketin belinde, tokalı kemer yer almaktadır. Ayrıca beden üzerinde veya başka bir aksesuar kullanılmamıştır. 1930'ların ceketleri, son 30 yılın en geniş yakasına sahiptir. Ayrıca belde kullanılan kemer ile belin vurgusunu ön plana çıkararak daha zarif fakat düz göğüs görünümü ile 1920'li yılların kemerli erkekleri üniformayı andıran kadın ceketine bu yönüyle benzediği söylenebilir.

	Silüet (dış hatlar)	• Beden formu	Düz beden formu
		• Bel formu	Bele hafif oturan
		• Kalça formu	Düz-Aşağı doğru hafif açılan
	Dikiş ve penslerin yeri	• Ceket boyu	Kalça hattının altında
		• Kol formu/ kol boyu /kol ağzı	Düz takma kol / uzun kol/ kol ağzı düz
		• Omuz formu	Vatkalı
		• Ön pens/ kup yeri / çizgisi	Pens yok/ omuz orta noktasından ½ ön beden orta noktasına/ omuzdan etek ucuna boydan kup
		• Yaka röver hattı /genişliği/ biçimi	Beden hattı hizasında röver hattı/ şekilli erkek yaka
		• Kol yırtmacı	Kol yırtmacı yok
		• Kol oyuntusu	Yerinde
Detay (cep, kapama, bağcık vb.)	• Kol evi	Oyuntulu- Beden hattının altında	
	• Ön kapama türü/ düğme yeri ve sayısı	Tek sıra düğmeli/Ön ortasında 4 adet düğme	
	• Cep türü- yeri/ şekli	Yok	
	• Kemer veya farklı aksesuarlar	Yok	

Tablo 8: 1940'lı Yıllarda Kadın Ceket Stili, Form ve Model Özellikleri Analiz Tablosu

Tablo 8'de 1940'lı yıllar kadın ceket stili tek sıra düğmeli ceket üzerinden tanımlanmıştır. Düz beden formunda hafif bele oturan bir ceket görünümündedir. Aşağıya doğru hafif açılan ve kalçaya doğru düz inen ceket, ceket formu bel kısmı vurgulu olsa da düz bir görüntü çizmektedir. Ceket boyu kalça hattının bir miktar altında kalmıştır. Bir önceki on yıla benzer olarak ceket boyu aynı şekilde kısa kullanılmıştır.


Vatkalı omuz formu ile uzun düz takma kola sahip ceketin kol ağzında yırtmaç veya manşet bulunmamaktadır. Kol oyuntusu yerinde, kol evi oyuntulu ve beden hattının altında yer almaktadır. Röverli ve şekilli bir erkek yakası olan ceketin röver hattı, beden hattının hizasındadır. Pens kullanılmayan ceketin omuz orta noktasından ½ ön beden orta noktasına kadar omuzdan etek ucuna boydan kup bulunmaktadır ve bu şekli ile 1930'lı yılların ceket özelliklerine oldukça benzerdir. Ön ortasında tek sıra (4 adet) düğmeli kapaması olan ceketin beden üzerinde cebi bulunmamaktadır. Model üzerinde ayrıca başka bir aksesuar kullanılmamıştır.

	Silüet (dış hatlar)	• Beden formu	Kum saati formu-X silüeti
		• Bel formu	Bele sıkıca oturan- Kavisli bel formu
		• Kalça formu	Geniş ve aşağı doğru genişleyerek açılan
		• Ceket boyu	Kalça hattında
		• Kol formu/ kol boyu /kol ağzı	Düz takma kol / uzun kol/ kol ağzı dar
	Dikiş ve penslerin yeri	• Omuz formu	Geniş
		• Ön pens/ kup yeri / çizgisi	Pens yok/ omuz orta noktasından ½ ön beden orta noktasına/ omuzdan etek ucuna boydan kup
		• Yaka röver hattı /genişliği/ biçimi	Beden hattının üzerinde röver hattı/ Dar erkek yaka
		• Kol yırtmacı	Kol yırtmacı yok
		• Kol oyuntusu	Dışarıda
Detay (cep, kapama, bağcık vb.)	• Kol evi	Dar-Beden hattı hizasında	
	• Ön kapama türü/ düğme yeri ve sayısı	Tek sıra düğmeli/Ön ortasında 5 adet düğme	
	• Cep türü- yeri/ şekli	Fleto cep-Beden üzerinde-Dikdörtgen	
	• Kemer veya farklı aksesuarlar	Yok	

Tablo 9: 1950'li Yıllarda Kadın Ceket Stili, Form ve Model Özellikleri Analiz Tablosu

Tablo 9'da 1950'li yıllara ait kadın ceket stili, tek sıra düğmeli ceket üzerinden betimlenmiştir. 1950'li yılların ceket formu önceki yıllara göre oldukça değişmiş üst kısmının vücuda oturan ve bele doğru daralan ve sonra yeniden kalçalara doğru genişleyerek özellikle bele yapılan vurgu ile kadın üst beden görüntüsü 'X' şeklini almıştır. Aşağıya doğru açılarak genişleyen kalça formu ve kalça hattında ceket boyuna sahip olan bu ceket Christian Dior'un klasik 'New Look' olarak adlandırılan ceketin özelliklerini yansıtmaktadır.


Geniş omuz formu ile takma uzun ve dar bir kola sahip olan ceketin kol ağzı düz ve dardır. Kol ağzında yırtmaç veya manşet bulunmamaktadır. Kol oyuntusu, normal hattın dışarıdadır, kol evi beden hattının hizasında ve dardır. Röverli ve dar şekilli bir erkek yakası olan ceketin röver hattı, beden hattının üzerinde yer almaktadır. Pensi bulunmayan bu cekte omuz orta noktasından ½ ön beden orta noktasına kadar omuzdan etek ucuna boydan kup bulunmaktadır. Ön ortasında tek sıra (5 adet) düğmeli kapaması olan ceketin beden üzerinde dikdörtgen şeklinde fleto cepleri bulunmaktadır. Model üzerinde ayrıca başka bir aksesuar kullanılmamıştır. 1900'lü yıllar ve sonrasında gelen savaş yılları kadınların erkeksi hatlarda kullandıkları ceketler 1950'li yıllarda daha zarif beden hatlarını ortaya çıkarıcı ve kadınsı özelliklere bürünmüştür.

	Silüet (dış hatlar)	• Beden formu	Geniş beden formu-H silüeti
		• Bel formu	Düz- Kavızsız bel formu
		• Kalça formu	Düz
		• Ceket boyu	Kalça hattının altında
	Dikiş ve penlerin yeri	• Kol formu/ kol boyu /kol ağzı	Düz takma kol / uzun kol/ kol ağzı 3 sıra düğmeli
		• Omuz formu	Vatkalı geniş omuz
		• Ön pens/ kup yeri / çizgisi	Pens yok/ omuz orta noktasından ½ ön beden orta noktasına/ omuzdan etek ucuna boydan kup
		• Yaka röver hattı /genişliği/ biçimi	Beden-Bel hattının ortasında röver hattı/ Geniş şekilli erkek yaka
		• Kol yırtmacı	Kol yırtmacı var
		• Kol oyuntusu	Dışarıda
Detay (cep, kapama, bağcık vb.)	• Kol evi	Yerinde-Beden hattı hizasında	
	• Ön kapama türü/ düğme yeri ve sayısı	Kruvaze kapma/ Çift sıra düğmeli/ 8 adet düğme	
	• Cep türü- yeri/ şekli	Yok	
	• Kemer veya farklı aksesuarlar	Yok	

Tablo 10: 1960'lı Yıllarda Kadın Ceket Stili, Form ve Model Özellikleri Analiz Tablosu

Tablo 10'da 1960'lı yıllara ait kadın ceket stili çift sıra düğmeli kruvaze ceket üzerinden tanımlanmıştır. Düz ve kavızsız bel formu, kalçaya kadar düz inen cekette beden görüntüsü 'H' silüet şeklindedir. Ceket boyu kalça hattının oldukça altında olan 1960'lı yılların kadın ceket formu önceki on yılın hareketliliğinin aksine, oldukça düz, geniş ve uzun bir görünüme sahiptir.


Vatkalı ve geniş bir omuz formu olan cekette, takma düz ve uzun kol kullanılmıştır. Kol ağzı yırtmaçlı ve (3 adet) düğmelidir, kol ağzında manşet bulunmamaktadır. Kol oyuntusu normal hattın dışındadır, kol evi yerinde ve beden hattının hizasındadır. Oldukça geniş ve şekilli erkek yakası olan ceketin röver hattı beden-bel hattının ortasından geçmektedir. Geniş ve şekilli bir röverli erkek yakaya sahip ceketin yakası 1950'lilere göre oldukça geniş ve büyüktür. Pensi olmayan bu cekette omuz orta noktasından ½ ön beden orta noktasına kadar, omuzdan etek ucuna boydan kup bulunmaktadır. Ön ortasında çift sıra (8 adet) düğmeli kruvaze kapaması olan cekette cep bulunmamaktadır. Model üzerinde ayrıca bir aksesuar yer almamaktadır.

	<ul style="list-style-type: none"> • Silüet (dış hatlar) 	<ul style="list-style-type: none"> • Beden formu Düz beden formu-H silüet • Bel formu Kavissiz bel hattı-Düz bel formu • Kalça formu Geniş ve düz • Ceket boyu Kalça hattının altında • Kol formu/ kol boyu /kol ağzı Geniş takma kol / uzun kol/ kol ağzı manşetli • Omuz formu Vatkalı omuz • Ön pens/ kup yeri / çizgisi Pens yok/ kup yok
	<ul style="list-style-type: none"> • Dikiş ve penslerin yeri 	<ul style="list-style-type: none"> • Yaka röver hattı /genişliği/ biçimi Beden hattı hizasında röver hattı/ şekilli erkek yaka • Kol yırtmacı Kol yırtmacı yok • Kol oyuntusu Dışarıda • Kol evi Oyuntulu- beden hattının altında
	<ul style="list-style-type: none"> • Detay (cep, kapama, bağcık vb.) 	<ul style="list-style-type: none"> • Ön kapama türü/ düğme yeri ve sayısı Patlı tek sıra düğmeli/ Ön ortasında 5 adet düğme • Cep türü- yeri/ şekli Körüklü düğmeli kapaklı applike cep/-Göğüs ve beden cebi /dikdörtgen • Kemer veya farklı aksesuarlar Tokalı kumaş kemer

Tablo 11: 1970'li Yıllarda Kadın Ceket Stili, Form ve Model Özellikleri Analiz Tablosu

Tablo 11'de 1970'li yıllara ait kadın ceket stili, tek sıra düğmeli ceket üzerinden aktarılmıştır. Kavissiz bel hattı ve düz bel formu modelin belinde yer alan tokalı kumaş kemer ceket formunun bedene oturmasını sağlamıştır. Düz ve geniş bir kalça formu olan ceketin boyu kalça hattının altında kalmıştır. 'H' silüetli düz beden formunda olan, 1970'li yılların kadın ceket stiline, özellikle 1930'lu yıllardan sonraki dönemlere göre daha spor model özelliklere sahip 'safari' olarak adlandırılan bir stile dönüştüğü söylenebilir.

Vatkalı omuzu olan bu ceketin geniş takma uzun kolu, önceki on yıla göre daha kısadır ve kol ağzında manşet kullanılmıştır. Kol yırtmacı bulunmayan kolun, kol oyuntusu normal hattın dışarısındadır, kol evi ise oyuntulu ve beden hattının altında yer almaktadır. Röverli şekilli erkek yakalı ceketin röver hattı, beden hattı hizasındadır. Pens ve kup özelliği olmayan modelin belinde tokalı kemeri, beden üzerinde dikdörtgen şeklinde körüklü düğmeli kapaklı göğüs cebi ve körüklü düğmeli kapaklı applike beden cepleri bulunmaktadır. Ön ortasında tek sıra (5 adet) düğmeli ve patlı kapaması olan ceketin model özelliklerinin klasik bir 'safari ceket'in özelliklerini yansıttığı söylenebilir.

	Silüet (dış hatlar)	• Beden formu	Geniş beden formu-V silüet
		• Bel formu	Omuza göre daha ince formda
		• Kalça formu	Düz form
		• Ceket boyu	Kalça hattının altında
	Dikiş ve penslerin yeri	• Kol formu/ kol boyu /kol ağzı	Düz takma kol / uzun kol/ kol 3 sıra düğmeli
		• Omuz formu	Vatkalı çok geniş omuz
		• Ön pens/ kup yeri / çizgisi	Beden hattından etek ucuna kadar ön pens/ kup yok
		• Yaka röver hattı /genişliği/ biçimi	Beden hattının altında röver hattı/ çok geniş şekilli erkek yaka
		• Kol yırtmacı	Kol yırtmacı var
	Detay (cep, kapama, bağcık vb.)	• Kol oyuntusu	Dışarıda
• Kol evi		Yerinde –Beden hattı hizasında	
• Ön kapama türü/ düğme yeri ve sayısı		Kruvaze kapama /Çift sıra düğmeli/4 adet düğme	
• Cep türü- yeri/ şekli		Aplike beden cebi/ dikdörtgen	
	• Kemer veya farklı aksesuarlar	Yok	

Tablo 12: 1980'li Yıllarda Kadın Ceketini Stil, Form ve Model Özellikleri Analiz Tablosu

Tablo 12'de 1980'li yılların kadın ceket stili, çift sıra düğmeli kruvaze ceket üzerinden betimlenmiştir. Bel formu omuza göre daha ince formda fakat oldukça geniştir. Düz kalça formuna sahip ceketin boyu kalça hattının oldukça altındadır. Özellikle omuzlara büyük votka kullanımı ile yapılan vurgu, kadın üst beden görüntüsünü 'V' (üçgen) silüet şeklini almasını sağlamıştır. 1980'li yıllar ceket formu açısından önceki yıllara göre daha geniş ve hacimli ceket olma özelliğindedir.


Vatkalı ve çok geniş muzlu ceketin düz ve uzun takma kolu vardır. Manşet bulunmayan kolda, (3 adet) düğmeli kol yırtmacı bulunmaktadır. Kol oyuntusu normal hattın dışarıdadır, kol evi ise yerinde ve beden hattı hizasındadır. Röverli çok geniş ve şekilli erkek yakalı ceketin röver hattı, beden hattının ötesinde bel hattının altında bulunmaktadır. Kupu olmayan bu modelde beden hattından etek ucuna kadar ön pens bulunmaktadır. Ön ortasında kruvaze çift sıra (4 düğme) düğmeli kapaması olan ceketin kalça hizasına yakın konumlandırılmış oldukça geniş formda dikdörtgen şeklinde applike beden cepleri mevcuttur. Model üzerinde ayrıca farklı bir aksesuar bulunmamaktadır.

	Silüet (dış hatlar)	• Beden formu	Düz beden formu- H silüet
		• Bel formu	Kavissiz düz bel hattı
		• Kalça formu	Düz
		• Ceket boyu	Kalça hattının altında
	Dikiş ve penslerin yeri	• Kol formu/ kol boyu /kol ağzı	Takma düz kol/ uzun kol/ kol ağzı 3 sıra düğmeli
		• Omuz formu	Normal vatkalı omuz
		• Ön pens/ kup yeri / çizgisi	Pens yok/ kol evinin orta noktasından etek ucuna boydan kup
		• Yaka röver hattı /genişliği/ biçimi	Beden hattının altından röver hattı/ şekilli erkek yaka
		• Kol yırtmacı	Kol yırtmacı var
		• Kol oyuntusu	Yerinde
Detay (cep, kapama, bağçık vb.)	• Kol evi	Oyuntulu- Beden hattının altında	
	• Ön kapama türü/ düğme yeri ve sayısı	Tek sıra düğmeli/Ön ortasında 3 adet düğme	
	• Cep türü- yeri/ şekli	Kapaklı fleto cep/ dikdörtgen kapaklı	
	• Kemer veya farklı aksesuarlar	Yok	

Tablo 13: 1990'lı Yıllarda Kadın Ceket Stili, Form ve Model Özellikleri Analiz Tablosu

Tablo 13'de 1990'lı yılların kadın ceket stili, tek sıra düğmeli ceket üzerinden yansıtılmıştır. Kavissiz düz bel hattı, aşağıya düz inmekte ve düz bir kalça formu oluşturmaktadır. Boyu kalça hattının altında kalan ceketin beden formu, 'H' silüet görüntüsünü yansıtmaktadır.

Vatkalı omuzu olan ceket, 1980'li yılların omuzları vurgulu ceket görüntüsünün aksine daha normal bir omuz görüntüsü sağlanmıştır. Takma düz ve uzun kolu olan ceketin kol ağzı yırtmaçlıdır ve (3 adet) düğmelidir. Ceketin kol oyuntusu yerinde, kol evi ise oyuntuludur ve beden hattının altında yer almaktadır. Röverli erkek yakaya sahip ceketin röver hattı beden hattının bir miktar altındadır. Beden üzerinde pensi olmayan bu modelin kol evinin orta noktasından etek ucuna boydan kup özelliği vardır. 1990'lı yılların ceket formu önceki on yıla göre kullanılan kuplar ile birlikte bedeninin genişlemesi yerine bir miktar daralmış olduğu görülmektedir. Ön ortasında tek sıra (3 adet) düğmeli kapaması olan ceketin beden üzerinde konumlandırılan dikdörtgen şeklinde kapaklı fleto beden cepleri mevcuttur. Model üzerinde ayrıca farklı bir aksesuar ise bulunmamaktadır.

	Silüet (dış hatlar)	• Beden formu	Düz Beden formu
		• Bel formu	Bele hafif oturan
		• Kalça formu	Düz ve dar
		• Ceket boyu	Kalça hattının altında
		• Kol formu/ kol boyu /kol ağzı	Takma düz kol / uzun kol/ kol ağzı dar
Dikiş ve penslerin yeri	• Omuz formu	Düz –Dik form	
	• Ön pens/ kup yeri / çizgisi	Pens yok/ kol evinin orta noktasından etek ucuna boydan kup	
	• Yaka röver hattı /genişliği/ biçimi	Bel hattı hizasında röver hattı/ dar erkek yaka	
Detay (cep, kapama, bağcık vb.)	• Kol yırtmacı	Kol yırtmacı yok	
	• Kol oyuntusu	Dışarıda	
	• Kol evi	Oyuntulu- Beden hattının altında	
	• Ön kapama türü/ düğme yeri ve sayısı	Tek sıra düğmeli/Ön ortasında 2 adet düğme	
	• Cep türü- yeri/ şekli	Yok	
	• Kemer veya farklı aksesuarlar	Yok	

Tablo 14a: 2000'li Yıllarda Kadın Ceketi Stil, Form ve Model Özellikleri Analiz Tablosu

Tablo 14a'da 2000'li yılların kadın ceket stili, tek sıra düğmeli ceket üzerinden tanımlanmıştır.

Bele hafif oturan modelin kalça formu düz ve dar olması, beden formunun da aynı şekilde düz ve dar görünmesini sağlamıştır. Kalça hattının bir miktar altındadır olan ceketin boyu önceki yıllara göre belirgin oranda kısadır.

Ceketin omuzları düz ve dik bir forma sahiptir. Takma, düz ve uzun bir kolu bulunan bu ceket modelinin kol ağzı dar, manşetsiz ve yırtmacısızdır. Kol oyuntusu normal hattın dışarıdadır, kol evi oyuntulu ve beden hattının altında yer almaktadır. Röverli ve form olarak dar bir erkek yakası olan ceketin röver hattı bel hattı hizasındadır. Pensi bulunmayan ceketin kol evinin orta noktasından etek ucuna boydan kupu bulunmaktadır. Beden veya göğüs cebi olmayan ceketin ön ortasında tek sıra (2 adet) düğmeli kapaması mevcuttur. Model üzerinde farklı bir aksesuar ise bulunmamaktadır. Kuplar ile bedene oturan ceket formunun önceki yıllara göre oldukça dar ve fit görünümde olduğu söylenebilir.

	<i>Silüet (dış hatlar)</i>	• Beden formu	Düz Beden formu-H silüet
		• Bel formu	Kavissiz düz bel hattı
		• Kalça formu	Düz
	<i>Dikiş ve penslerin yeri</i>	• Ceket boyu	Kalça hattının altında
		• Kol formu/ kol boyu /kol ağzı	Takma düz kol / uzun kol/ kol ağzı dar
		• Omuz formu	Düz -Dik form
		• Ön pens/ kup yeri / çizgisi	Omuzdan beden hattı üzerinde pens/ kup yok
		• Yaka röver hattı /genişliği/ biçimi	Bel hattı hizasında röver hattı/ erkek yaka
		• Kol yırtmacı	Kol yırtmacı yok
		• Kol oyuntusu	Dışarıda
• Kol evi		Oyuntulu- Beden hattının altında	
<i>Detay (cep, kapama, bağcık vb.)</i>		• Ön kapama türü/ düğme yeri ve sayısı	Kruvaze kapama/Çift sıra düğmeli/4 adet düğme
		• Cep türü- yeri/ şekli	Fleto göğüs cebi-Aplike beden cebi/ dikdörtgen
	• Kemer veya farklı aksesuarlar	Yok	

Tablo 14b: 2000’li Yıllarda Kadın Ceket Stil, Form ve Model Özellikleri Analiz Tablosu

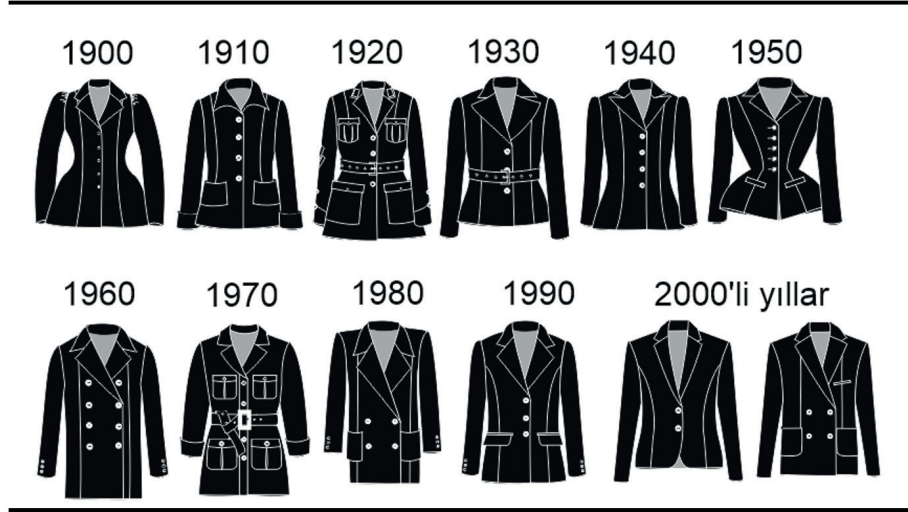
Tablo 14b’de 2000’li yılların kadın ceket stili, Tablo 14a’da verilen ceket modelinden farklı bir şekilde çift sıra düğmeli kruvaze ceket üzerinden tanımlanmıştır. Hem bel hem de kalçada kavissiz ve düz bir forma sahip ceketin genel beden formu görüntüsü ‘H’ silüet şeklindedir. Ceket boyu kalça hattının bir miktar altında olan modelin önceki yıllara göre oldukça düz ve sade bir görünümde olduğu söylenebilir.

Düz ve dik şekilde omuz formu olan bu model takma, düz, uzun bir kol ve dar bir kol ağzına sahiptir. Kol ağzında yırtmaç veya manşet bulunmamaktadır. Kol oyuntusu normal hattın dışarıdadır, kol evi oyuntuludur ve beden hattının altında yer almaktadır. Röverli erkek yakası bulunan ceketin röver hattı bel hattı hizasındadır. Omuzdan beden hattı üzerinde penci bulunan ceketin kupu bulunmamaktadır. Ön ortasında çift sıra (4 adet) düğmeli kruvaze kapaması olan ceketin, sol beden üzerinde konumlandırılan (1 adet) fleto göğüs cebi ve beden üzerinde dikdörtgen applike cepleri bulunmaktadır. Ceket üzerinde ayrıca bir aksesuar yer almamaktadır.

SONUÇ

Bu araştırma tarihi süreç içerisinde kadın giyiminde ‘klasik ceket’ kullanımı ve ‘klasik ceket’ modasının estetik beğeniler, moda trendleri, sosyal değişimler, kültürel etkenler, teknolojik gelişimler vb. nedenler ile oluşan stil, form ve model açısından değişiminin nasıl olduğunun kronolojik olarak analiz edilmesi

amacıyla planlanmış ve yürütülmüştür. 1900'lü yılların başından 2000'li yıllara kadar olan on'ar yıllık dönemler içerisinde değişen kadın ceketleri, ait olunan dönemin özelliklerine göre stil, form ve formu açısından detaylı şekilde analiz edilmiştir. Analizi yapılan modeller, ait olunan günün kadın ceketleri modasını yansıtmak üzere, model çizimleri gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın amacı doğrultusunda 1900'lü yılların başından 2000'li yıllara kadar kronolojik olarak on'ar yıllık dönemler şeklinde, belirlenen stil özellikleri kapsamında ceket kullanımının kadın silüetinde meydana getirdiği değişim, değişimin özellikleri ve kadın ceketine ait özelliklerin belirtildiği görseller Tablo 15'de sunulmuştur.



Tablo 15: 1900-2000 Yılları Arasında Kullanılan Kadın Ceketinin Kronolojik Değişim Tablosu

Tablo 15'e göre 1900'lü yılların bel hattı vurgulu ve yuvarlak hatlardan formu, 1910'lu yıllarda yerini daha düz, sadece modern bir görüntüye bırakmış, 1920'den sonra ise bel hattı vurgusu belde kemer kullanılmış ile giderek artmış, askeri üniforma stiline bu yıllardaki etkisinden dolayı kolda ve yakada apolet kullanılmıştır. 1930'lar önceki 30 yıla göre en geniş yakanın kullanıldığı zamanlar olmuştur. Ayrıca belde kemer kullanımı devam etmiştir. 1940'lı yıllarda kadın ceketlerinde vaska kullanımı ile köşeli omuz formları oluşmuş, ceketler sade, düz bir görünüme kavuşmuştur. 1950'li yıllarda ise ceketlerin belleri en vurgulu formuna ulaşmış 'X' şeklini almıştır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda kadın ceket formu 1950'li yılların aksine tekrar geniş ve düz bir forma dönüşmüştür. 1980'li yıllarda tüm yılların en geniş yakası ve beden formu ile düz bir görünüme ulaşan kadın ceketleri 'H' şeklini almıştır. 1990'lı yıllarda 1980'ler kadar geniş olmasa da 1960'larda olduğu gibi geniş bir forma girmiştir. Fakat klasik denebilecek belirleyici bir tarza sahip olamamıştır. 2000'li yıllarda ise beden formu hiç olmadığı kadar fit ve dar bir görüntüye girmiştir. Günün

modasının değişen formlar, stiller ve modeller üzerinde etkisi olduğu gibi aynı zamanda tarihi süreç içerisinde estetik beğeniler, moda trendleri, sosyal değişimler, kültürel etkenler, teknolojik gelişimler vb. nedenler, kadın giyiminde 'klasik ceket' modasının stil, form ve model açısından da değişiminde etkisi görölmektedir.

KAYNAKÇA

- Barbarosoğlu, F. (2013). Modernleşme sürecinde moda ve zihniyet (6. Baskı). İz Yayıncılık.
- Blackman, C. (2013). Modanın tarihi 1900'den bugüne (1. Baskı). (K. O. Kaftanoğlu, Çev.). Kerasus Yayınları. (Orijinal çalışma 2012'de yayımlandı)
- Bard, C. (2012). Pantolonun politik tarihi (1. Baskı). (İ. Yerguz, Çev.). Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2010'da yayımlandı)
- Crane, D. (2003). Moda ve gündemleri, giyimde sınıf, cinsiyet ve kimlik (1.Baskı). (Ö. Çelik, Çev.). Ayrıntı Yayınları.(Orijinal çalışma 2000'de yayımlandı).
- Ercivan, G. ve Meydan, C. (2007). Modanın dili. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, (1), 76-80.
- Fischel, A.,Baggaley,A.,O'Hara, S.,Sturgeon,A., Gresh,C. ve Khurana, A. (2013). Moda, geçmişten günümüze giyim kuşam ve stil rehberi (1.Baskı). (D. Özen, Çev.). Kaknüs Yayınları. (Orijinal çalışma 2012'de yayımlandı)
- Fogg, M. (2014). Modanın tüm öyküsü. (E. Gözgülü, Çev.). Hayalperest Yayınevi. (Orijinal çalışma 2013'de yayımlandı)
- Hopkins, J. (2013). Moda tasarımında moda çizimi (1. Baskı). (B. Başoğlu, Çev.). Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2010'da yayımlandı)
- Hopkins, J. (2016). Moda tasarımında erkek giyimi (1. Baskı). (N. Altınay, Çev.). Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2011'de yayımlandı)
- Jenkyn Jones, S. (2009). Moda tasarımı (1. Baskı). (H. Kılıç, Çev.). Güncel Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2011'de yayımlandı)
- Koca, E. ve Emiroğlu, S. (2019). 19. yüzyıl kadın giysilerinin kol formu açısından incelenmesi. ASEAD Avrasya Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, 6(3), 238-251.
- Koca, E. ve Koç, F. (2012, 17-20 Ekim). Giysi yüzey tasarımına disiplinlerarası bir yaklaşımda tasarımcının rolü [Bildiri sunumu], 1. Uluslararası İstanbul Tekstil Sanatı Sempozyumu, Türkiye, İstanbul.
- Koca, E. ve Koç, F. (2019). Modanın beslendiği oryantalist öğeler: 1910-1920 yılları vogue dergi kapakları örneği. ASEAD Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 6 (10) , 1-15.
- Koç, F. ve Özgören Solak, C. (2019) Erkek Takım Elbiselerinin Stil ve Form Açısından Kronolojik Analizi, İDİL Sanat ve Dil Dergisi, 8 (61), 1111-1122.

- Mackenzie, M. (2017). İzmler- modayı anlamak (1. Baskı). (M. Tuna, Çev.). Hayalperest Yayınevi. (Orijinal çalışma 2009'da yayımlandı)
- Pamuk, B. (2009). Giysi moda eğilimlerini etkileyen faktörler ve bir model önerisi (1940-2007 yılları arası basılı yayında örnek uygulama) (278242). [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Ulusal Tez Merkezi / <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Pendergast, S. & Pendergast, T. (2004). Fashion, costume, and culture: clothing, headwear, body decorations, and footwear through the ages . The Gale Group.
- Sorger, R. ve Udale, J. (2013). Moda tasarımının temelleri (1.Baskı). (Ç.Sirkeci, Çev.). Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2012'de yayımlandı)
- Watson, L. (2007). Modaya yön verenler (1. Baskı). (G. Ayas, Çev.). Güncel Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2004'de yayımlandı)
- Yapp, N. (2015a). 1900'ler- Fotoğraflarla 20.yüzyılın sosyal tarihi (1.Baskı). (Z. Sirer, Çev.). Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2005'de yayımlandı)
- Yapp, N. (2015b). 1920'ler- Fotoğraflarla 20.yüzyılın sosyal tarihi (1.Baskı). (Çev. R. Ögdül). İstanbul: Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2005'de yayımlandı)
- Yapp, N. (2015c). 1930'lar- Fotoğraflarla 20.yüzyılın sosyal tarihi (1.Baskı). (R. Ögdül, Çev.). Literatür Yayıncılık, (Orijinal çalışma 2005'de yayımlandı)
- Yapp, N. (2015ç). 1940'lar- Fotoğraflarla 20.yüzyılın sosyal tarihi (1.Baskı). (C. Feyyat, Çev.). Literatür Yayıncılık, (Orijinal çalışma 2005'de yayımlandı)
- Yapp, N. (2015d). 1950'ler- Fotoğraflarla 20.yüzyılın sosyal tarihi (1.Baskı). (M. Haksal, Çev.). Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2005'de yayımlandı)
- Yapp, N. (2015e). 1960'lar- Fotoğraflarla 20.yüzyılın sosyal tarihi (1.Baskı). (C. Feyyat, Çev.). Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2005'de yayımlandı)
- Yapp, N. (2015f). 1970'ler- Fotoğraflarla 20.yüzyılın sosyal tarihi (1.Baskı). (S. Bulutsuz, Çev.). Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2005'de yayımlandı)
- Yapp, N. (2015g). 1990'lar- Fotoğraflarla 20.yüzyılın sosyal tarihi (1.Baskı). (Z. Sirer, Çev.). Literatür Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2005'de yayımlandı)

BALATLAR ÖRNEKLERİYLE AVRUPA'DA OSMANLI PAZARI İÇİN ÜRETİLEN PORSELENLER*

PORCELAINS MANUFACTURED FOR THE OTTOMAN MARKET IN EUROPE WITH EXAMPLES OF BALATLAR

Öğr. Gör. Dr. Deniz DEMİR

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Temel Sanat Bilimleri Bölümü
deniz.demir@hbv.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-2359-3932

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 9 Kasım 2023 • YAYIMA KABUL TARİHİ: 26 Nisan 2024

Öz

Sinop'ta yer alan Balatlar Kilisesi olarak tanınan yapı topluluğundaki arkeolojik çalışmalar, 2010 yılından itibaren Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU kazı başkanlığında sürdürülmektedir. Burada yapılan çalışmalarla çok sayıda seramik ve porselen gün ışığına çıkarılmış, Avrupa'dan ithal edilen sayısız porselen de önemli bir veri kaynağı oluşturmuştur. Bunlar arasında Sarreguemines porselen fabrikasında üretilmiş I porselen fincan tabağı ve bu tabağın benzerine ait parçalar Osmanlı pazarı için üretilmiş olması bakımından önemlidir. Tama yakın halde bulunan fincan tabağının iç kısmında kırmızı zemin üzerine işlenen ay-yıldız motifleri ile Osmanlıca yazılmış "buyrunuz efendim" ve "sefa-i hatir ile" ifadeleri dikkat çekmektedir. Mavi zemin üzerine benzer bezemelerin işlendiği eserin 4'te birlik kısmı dört parça halinde bulunmuş, parçaların eksikliği nedeniyle üzerindeki yazılar okunamamıştır. Balatlar buluntuları arasındaki bu eserlerin benzerleri çeşitli arkeolojik kazı buluntuları arasında, müze depolarında, teşhir salonlarında, koleksiyonlarda ve müzayelerde satışa çıkarılan eserler arasında da görülmektedir. Çalışmamızda Balatlar kazısında bulunan bu iki eser çıkış noktası alınarak Avrupa'da Osmanlı beğeni için yapılan eserlere odaklanılacaktır.

Abstract

Archaeological studies in the building complex known as Balatlar Church in Sinop have been carried out under the direction of Prof. Dr. Gülgün Köroğlu since 2010. With the work carried out here, many ceramics and porcelains were brought to light, and numerous porcelains imported from Europe also constituted an important data source. Among these, a porcelain cup plate produced in the Sarreguemines porcelain factory and pieces similar to this saucer are important because they were produced for the Ottoman market. On the inside of the almost complete plate, the crescent-star motifs on a red background and the expressions "here you are, sir" and "with pleasure" written in Ottoman language attract attention. One-fourth of the work, which has similar decorations on a blue background, was found in four pieces, and the inscriptions on it could not be read due to the lack of pieces. Similar ones to these artifacts among the Balatlar finds are also seen among various archaeological excavation finds, museum warehouses, exhibition halls, collections and works put up for sale at auctions. In our study, we will focus on the works made for the Ottoman taste in Europe, taking these two works found in the Balatlar excavation as the starting point.

Anahtar Kelimeler: Balatlar, Porselen, Avrupa, Osmanlı.

Key Words: Balatlar, Porcelain, Europe, Ottoman.

* Bu makale, yeni bilgi ve bulgular ışığında "Balatlar Kazısı Geç Osmanlı Mezarlığından Seramik ve Porselen Buluntular" adlı doktora tezinden üretilmiştir. Bu çalışma sürecinde desteklerini esirgemeyen saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU ve Prof. Dr. Gülgün YILMAZ'a sonsuz teşekkürlerimle...

Giriş

Sinop il merkezinde yer alan Balatlar Kilisesi olarak tanınan yapı topluluğundaki arkeolojik çalışmalar, 2010 yılından itibaren Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU kazı başkanlığında sürdürülmektedir. Burada yapılan çalışmalar sonucu, çok sayıda seramik ve porselen eser gün ışığına çıkarılmıştır. Bu eserler arasında Avrupa'dan ithal edilen (yoğunlukla İngiltere, Fransa) sayısız porselen de önemli bir veri kaynağı oluşturmuştur. Bunlar arasında Osmanlı pazarı için üretilmiş örnekler de yer almaktadır. Bu eserlerden bahsetmeden önce Osmanlı-Avrupa ticari ilişkilerine değinmek yerinde olacaktır.

19. yüzyıla kadar Osmanlı Devleti, Avrupa'daki ekonomik ve toplumsal gelişmelere karşı, varlığını olabildiğince kendi geleneksel yaşam tarzı çerçevesinde sürdürmeye çalışmışsa da yüzyılın başlarında Osmanlı ekonomisinde duraganlık görülmeye başlamıştır. Bu dönemde dış ticaret hacmi ve İmparatorluk içindeki üretim faaliyetleri % 2-3 kadardı. Fakat 18. yüzyılda Batı'da ortaya çıkan Sanayi Devrimi (1760), 19. yüzyıla varıldığında bütün üretim faaliyetleri alanında etkili olmuş ve bu etki tüm dünyada kendini hissettirmiştir. Sanayi Devrimi'nin doğurduğu etkilerle, zaman içinde Osmanlı pazarı da Batı'nın sanayileşmiş malları ile tanışmış, Balta Limanı Ticaret Anlaşması (1838)'nin de etkisiyle Osmanlı toprakları kısa sürede birçok Avrupalı üretici için önemli bir pazar konumuna gelmiştir (Tokgöz, 2000: 365-376). Bunun sonucu olarak, Avrupalı üreticilerin ortaya koyduğu yeni ürünlerde (kumaş, halı, cam, seramik ve porselen eşyalar vb.) Osmanlı beğenisine hitap eden motif ve bezemeler yoğun bir şekilde görülmeye başlamıştır. Avrupalı üreticiler tarafından bu anlayışla ortaya koyulan ürünler arasında porselenler de dikkat çekmektedir. Sanayileşmenin doğurduğu bu gelişmeler, doğal olarak ülkeler arasında gerçekleşen ticari faaliyetlerde de etkili olmuştur.

Çalışma kapsamında ele alınan eserlerin bulunduğu Balatlar Kilisesi kazısının da sınırları içinde olduğu Sinop, bir liman kenti olması nedeniyle, Osmanlı döneminde ticari faaliyetlerin gerçekleştiği önemli bir noktadaydı (Görsel 1). Bu çalışmada bahsi geçen Balatlar kazısında gün ışığına çıkarılan ithal eserler, Sinop'un konum olarak ülkeler arasındaki ticari faaliyetler açısından önemini vurgular niteliktedir.



Görsel 1: Balatlar yapı topluluğu havadan görünüm.

Sinop

Sinop, coğrafi ve jeopolitik konumu itibarıyla, Karadeniz'in güney sahillerindeki en korunaklı doğal liman olma özelliği gösteren bir merkez olup antik dönemlerden itibaren bu şehir, Kuzey Afrika, Mezopotamya ve Anadolu ile Karadeniz'in kuzey sahasını birbirine bağlayan ticaret merkezi haline gelmiştir. Bu kent, önemli bir ithalat-ihracat limanı olarak Kastamonu, Ankara, Amasya, Tokat ve Sivas hinterlandına bağlantıyı sağlıyordu. Böylece hem ithal edilen mallar hem de yerel ürünler için pazar niteliği taşıyan hinterland bölgesi şehirlerinin ticari faaliyetlerini de canlandırıyor. Tarihsel süreçte Sinop'ta, Milet, Ceneviz, Venedik kolonileri kurulmuş olup bu kent bilhassa Selçuklu ve Bizans hâkimiyeti sırasında Kırım ile bağlantı sağlanan vazgeçilmez bir liman kenti olmuştur (Yaşayanlar, 2015: 197). Selçuklu hâkimiyeti sırasında Pervanoğulları beyliğinin kurulduğu Sinop, Osmanlı hâkimiyetine ilk olarak Yıldırım Bayezid döneminde (1389-1402) girmiş, Timur istilası sonrası bölgenin idaresi İsfendi-yaroğulları/Candarogulları'na geçmiştir. Fatih'in Karadeniz sahillerini hâkimiyeti altına almak üzere çıktığı sefer sırasında, şehir ikinci kez Osmanlı idaresine geçmiş, İsfendi-yaroğulları/Candarogulları döneminden (1392-1440) kalan Sinop tersanesi de Osmanlı Devleti'nin eline geçmiştir (Öz, 2009: 253; Darkot, 1967: 686). Görüldüğü gibi Sinop Limanı, antik dönemden itibaren önemli bir ticaret merkezi olma özelliğini korumuştur. Balatlar Kilisesi Kazısı'nda bulunan 19. yüzyıla ait buluntular arasında yer alan ithal eserler, geç Osmanlı döneminde de Sinop'un ticari merkez olma durumunu koruduğunun göstergesidir (Görsel 2).



Görsel 2: İngiltere'den ithal edilen porselen örnekleri.

Balatlar Kazısı ve Buluntuları

Sinop ili, Merkez ilçe, Ada Mahallesi, 24 pafta, 251 ada, 2 parselde yer alan Balatlar Kilisesinin bulunduğu mahalle, bugün Kefevi Mahallesi olarak da bilinmektedir. Söz konusu yapı topluluğunda, “Balatlar Kilisesi Kazısı” adıyla T.C. Bakanlar Kurulu kararıyla 2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU başkanlığında başlatılan arkeolojik kazı çalışmaları halen sürmektedir. Bu kazı ve araştırmalar, Sinop’un tarihinin daha da aydınlatılması hususunda önemli veriler ortaya koymaktadır. Balatlar yapı topluluğu, inşa edildiği ilk günden itibaren, tarihsel süreç içerisinde farklı işlevlerde kullanılmış yapı kalıntılarını içermektedir. Buna göre, kullanım aşamaları ana başlıklarıyla; Hellenistik, Roma Bizans, Selçuklu, Osmanlı ve Erken Cumhuriyet dönemlerini kapsamaktadır (Köroğlu-vd., 2021: 76).

Kazı çalışmaları esnasında ortaya çıkarılan en erken tarihli veriler, yapı kalıntılarının güney-batı bölümünün zemin seviyesinde keşfedilen (Hellenistik dönem) büyük blok taşlar ile oluşturulmuş zemindir. Aynı alan içerisinde bulunan Hellenistik dönem seramikleri de buradaki Hellenistik yaşama dair (MÖ 4. yüzyıl- I. yüzyıl) net veriler sunmaktadır. Bugün örtü sistemine kadar ayakta olan yapı kalıntısı ise Hellenistik zemin üzerine inşa edilmiş Roma dönemi (2-3. yüzyıl) hamam yapısıdır (Köroğlu-vd., 2021: 75-86). Çalışmalar sonucu yapının 4. yüzyılın hemen başında kiliseye evrildiği anlaşılmıştır. Kazı çalışmaları sonucunda tespit edilebilen ikinci kilise evresi, 6. yüzyılın ikinci çeyreği ve 7. yüzyıl arasındaki dönemi kapsamaktadır. Kilise içerisinde yapılan gömülerin dışında bu ikinci kilise evresinde tonozlu mezarlar da tespit edilmiştir. Bu mezarlardan açığa çıkartılan nadir buluntular (kandiller, kemer tokaları, altın saç filesi vb.) Erken Bizans döneminin özgün örneklerini oluşturmaktadır. Yapı topluluğundaki sonraki kilise evresi, Orta Bizans döneminde Apoditarium mekânının kiliseye dönüştürülmesi şeklinde kendini göstermiştir. Bugüne kısmen korunaklı biçimde ulaşabilmiş duvar resimlerinden, kaynaklardan ve mekânın güneyinde bulunan ana giriş kapısının kemer alınlığı üzerine resmedilen Koimesis (Mer-

yem'in Uykusu/Ölümü) sahnesinden, yapının Meryem'e atfedildiği anlaşılmıştır (Bryer&Winfield, 1985: 82; Köroğlu-vd., 2021: 80). Kaynaklardan öğrenilen bilgilerden ve bugün günümüze ulaşamayan ancak eski resimlerinde net bir biçimde görülebilen onarım kitabesinden anlaşıldığı üzere yapının, 23 Nisan-31 Aralık 1640 tarihleri arasında yeniden dekore edilerek resmedildiği ve onarıldığı bilinmektedir. Aslında bu onarım, kazılar sırasında az miktarda ele geçen Selçuklu buluntularının ve neredeyse hiç tespit edilmeyen Türk Beylikleri dönemi tabakalarının olmayışını kısmen açıklamaktadır. Yapının, 13. yüzyıl ile 17. yüzyıl arasını kapsayan dönemde bir müddet âtil kalmış olması muhtemeldir. Kent hakkında, Türk İslam dönemi yazılı belgelerinde yürütülen çalışmalarda da yapı ile alakalı neredeyse bu belirtilen tarihler içerisinde herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Yapının, 17. yüzyılda restorasyon geçirmesinin ardından, kent belleğindeki ayrıcalıklı yerini zamanla yitirmiş olduğu söylenebilir. Erken Bizans döneminde gömülmek için zengin, soylu ya da din adamı olmayı gerektiren yapıda; bu dönemin hemen ardından Palaestra mekânının halk mezarlığı olarak kullanıma açıldığı tespit edilmiştir. 17. yüzyıl ve 20. yüzyıl arasını kapsayan son devirde bu yapı topluluğu, kentte kalabilmiş az sayıdaki Hristiyan Rum cemaat tarafından ibadet mekânı ve mezarlık alanı olarak kullanılan bir yer haline dönüşmüştür. Bu dönem içerisinde, halkın ve din adamlarının mezarlık alanlarının birbirinden ayrılmaya başladığı dikkat çekmiştir¹. Kazı çalışmalarında Caldarium mekânının kuzey haç kolunda kendine has mimari özellikleriyle oturarak veya kısmen uzanır durumda defnedilmiş din adamlarına ait bir mezarlık alanı keşfedilmesi bukanı güçlendirmiştir. Tören kıyafetleriyle birlikte defnedilen bu din adamlarının mezarlarından açığa çıkarılan iki İncil, çeşitli kumaşlar ve ayakkabılar² kazı çalışmalarının Osmanlı dönemine dair önemli buluntu gruplarındandır³ (Köroğlu-vd., 2021: 75-86). Bununla beraber, bahsi geçen Geç Osmanlı dönemi Rum-Ortodoks mezarlarında tespit edilen çeşitli mezar hediyesinin yanında mezarlara bırakılan kaplar da önem arz etmektedir. Bu kaplar genel olarak tek renk sırlı (sarı, yeşil), slip ve sır altı bezemeli Çanak kale seramikleri ve ithal porselenlerden oluşmaktadır⁴. İthal porselenlerin bir kısmı da bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır.

Porselen Örnekleri

Çalışmanın konusunu oluşturan ay-yıldızlı porselen eserlerden birinin damgasında "Opaque de Sarreguemes" yazısının okunması bu eserlerin Fransa üretimi olduğunu ortaya koymuştur. Sarreguemes, Fransa'nın Almanya sınırında

1 Balatlar Kilisesi kazısında tespit edilen mezarlar ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Sanem Soylu Yılmaz, Hristiyan Mezar Gelenekleri-Sinop Balatlar Kilisesi Örneği (5-20. Yüzyıllar), Nobel Bilimsel Eserler Yayınları, Ankara, 2023.

2 Balatlar Kilisesi mezarlık alanında bulunan ayakkabılar ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Ceyhan Berkol, Ayak İzinin 10000 Yıllık Öyküsü ve Osmanlı Uygarlığında Ayakkabı, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2019, İstanbul, s. 151-164.

3 Balatlar Kilisesi Kazısı ve buluntuları ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Sinop-Balatlar Kazısı ve Buluntuları I (Ed. Köroğlu, G.-İnanan, F.-Hetto, O.) (2023). KİTABEVİ Yayınları, İstanbul.

4 Detaylı bilgi için bkz. Deniz Demir, Balatlar Kazısı Geç Osmanlı Mezarlığından Seramik ve Porselen Buluntular, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2023.

yer alan bir kent olup 18. yüzyılın sonlarından itibaren çeşitli fabrikaların kurulmasıyla önemli bir seramik üretim merkezi haline gelmiştir. Burada, 1770'lerde Paul Utzschneider tarafından kurulan fayans fabrikası, ilk seramik fabrikası olarak değerlendirilebilir. Fransız Devrimi sonrası ekonomide yaşanan zorluklar ve savaşlarla birlikte 1790'da Nicolas Henri Jacobi tarafından kurulan ilk fabrika, Jacobi'nin borca girmesiyle 1800'de P. Utzschneider'e devredilmiştir (Decker, 2014: 384). Bu dönemde fabrika, en önemli üretimini gerçekleştirmiş Utzschneider, İngiltere'ye yapmış olduğu gezilerde ülkedeki sanayi gelişimini ve üretim tekniklerini incelemiştir. Ayrıca Sarreguemes fabrikalarına İngiliz işçiler istihdam edilmiş ve üretimi ilerletecek teknikler fabrikaya adapte edilmiştir. 1835'e kadarki dönemde fabrika yeni atölyeler, değirmenler ve makineler ile satın alınan yeni arazilerle beraber müşterilerini artırmış, 1836'da Utzschneider'in ayrılmasından sonra Alexandre de Geiger üretimi devralmıştır (Decker, 2014: 386-387). Kentte önemli bir yere sahip olan Geiger, 1837'de fabrikayı Villeroy&Boch ile birleştirmiş böylece üretim Sarreguemes dışındaki fabrikalara da yayılmıştır. 1871'de Paul de Geiger tarafından devralınan fabrikada, İngiliz etkili buharlı motorlar, kömür kullanımı, fırınlar ve yüksek bacalar ile üretim ileri bir seviyeye taşınmıştır. Mütevazı bir fabrika olarak kurulan Sarreguemes fabrikaları, 1900'lü yıllarda neredeyse 15000 ton malzeme üreten bir fabrika haline gelmiştir (Decker, 2014: 390-391). 1913'te Utzschneider et Cie olarak ikiye bölünerek üretime devam eden Sarreguemes fabrikaları, 1919'da Cazal ailesi tarafından 1940'lara kadar Digoin'de üretime devam etmiştir. Daha sonrasında da Sarreguemes fabrikaları, farklı isimlerle üretimini sürdürmüştür. Fabrikada yapılan üretimde, Avrupa müşterilerini de çekmek adına kalay sırlı seramikler yerine daha az gözenekli, ince ve hafif hamur tercih edilmiştir. Hamurun yumuşak ve daha plastik formda olması, kalıplama yapmayı kolaylaştırmıştır. Bu şekilde yarı saydam ve opak porselen üretimi yapılmıştır. Dönemin gümüş eşyalarını kopyalayarak ince işçilikli üretimler gerçekleştirilmiştir. İngiliz etkileri üretim teknikleri ile beraber dekorasyonda da kendini göstermiştir. Üretimdeki en dikkat çekici yenilik sanayinin gelişmesiyle birlikte çalışanların sanatsal yeteneğinden çok, kopyalama tekniğiyle baskı yapmak olmuştur. Böylelikle aynı dekor, düşük maliyetli ve daha pratik şekilde seri olarak çok sayıda üretilebiliyordu. Fabrikalarda üretilen bu mallar, opak porselen olarak tanımlanmış ve çoğunlukla da Opaque de Sarreguemes damgaları taşımaktaydı (Decker, 2014: 386-391; Meriç, 2021: 115-116).

"Opaque de Sarreguemes" damgasının okunduğu Balatlar örneklerinin çoğu, kalıpla kabartma tekniği ile bitkisel kompozisyonların oluşturulduğu porselen kâselerdir (Görsel 3a, b,c). Ayrıca kaide kısmı eksik olan tek bir örnekte kabartma ile oluşturulan bitkisel bezemelerin üzerinin boya ile renklendirildiği dikkat çekmektedir (Görsel 3g). Bu bezeme tekniğine boyalarla yapılan şerit

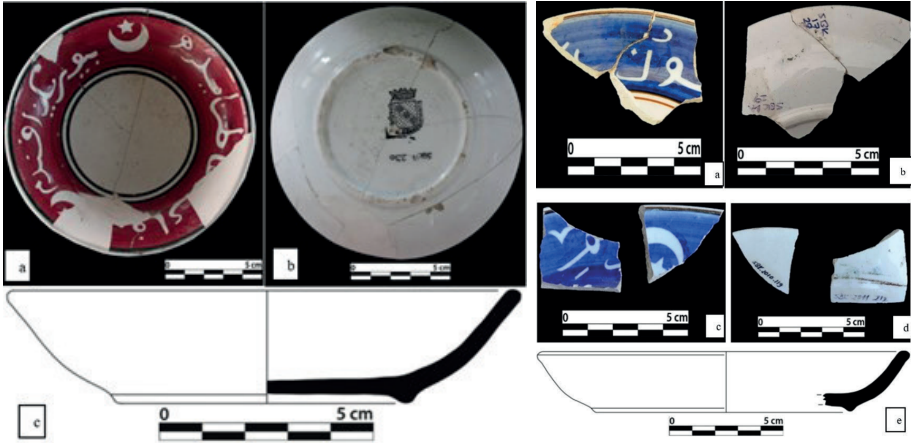
bezemelerin eklendiği kâseler de örnekler arasındadır (Görsel 3d, e, f). Tek bir örnekte de tabağın iç kısmına sır altına boyalarla uygulanan çelenk motifi dikkat çekmektedir (Görsel 3h).

Bu eserler arasında Sarreguemines porselen fabrikasında üretilmiş 1 adet porselen fincan tabağı ve bu tabağın benzerine ait parçalar (dip kısmı eksik olduğu için üretildiği fabrikaya ait damga tespit edilememiş) Osmanlı pazarı için üretilmiş olması bakımından önem arz etmekte ve bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır.

Tama yakın halde bulunan fincan tabağının iç kısmında kırmızı zemin üzerine işlenen ay yıldız motifleri ve Osmanlıca yazılmış “buyrunuz efendim” ve “sefa-i hatir ile” ifadeleri dikkat çekmektedir (Görsel 4). Mavi zemin üzerine benzer bezemelerin işlendiği eserin 4'te birine yakın kısmı dört parça halinde bulunmuştur. Bu eserde de mavi zemin üzerindeki yazıt dikkat çekmekle beraber parçaların eksikliği nedeniyle bu yazıtta ait birkaç harf görülmektedir (Görsel 5). Her iki eser de beyaz hamurlu renksiz şeffaf sır altına bezemelerin işlendiği, geniş alçak halka kaideli, yayvan gövdeli, düz ağızlı fincan tabağı formundaki eserler olup benzer ölçü özelliklerine sahiptir (Ağız çapları: 11.8 ve 16 cm, Dip/Kaide Çapı: 6.8 cm, Yükseklik: 2.6 ve 3 cm, Cidar kalınlıkları: 0.38 ve 4 cm). Bu eserler, Balatlar kazısında tespit edilen Geç Osmanlı döneminde kullanılan Rum-Ortodoks mezarlık alanında (XIV No.lu Mekân, IVN No.lu Açma) bulunmuştur. Balatlar kazısında yazıtlı ay-yıldızlı porselenlerin yanı sıra Fransa'dan ithal edilen çeşitli bezeme tekniğiyle oluşturulan başka desenlerin de görüldüğü çok sayıda porselen ve porselen parçası gün ışığına çıkarılmıştır. Burada bulunan ithal porselenlerin bir grubunu da aynı yüzyılda İngiltere'den ithal edilen porselenler oluşturmaktadır. İngiltere'den ithal edilen porselenlerin yoğunluğu Fransa'dan ithal edilen örneklerden daha fazladır. Bu yoğunluk ülkeler arasındaki rekabette kimin daha önde olduğunun da göstergelerinden biri olarak kabul edilebilir. Nitekim 1802 yılında Sinop'a konsolos olarak atanan Pascal Faurcade Osmanlı-Fransız ticaretinin gelişmesi için çok çaba harcamış, bir yandan da İngiltere ve Rusya ile rekabete girmiş fakat başarısızlığa uğrayarak Anadolu'yu terk etmiştir (Gök İpekçioğlu, 2018: 337). Görüldüğü gibi Balatlar kazısında bulunan bu eserler, bir liman kenti olan Sinop'un Osmanlı dönemindeki ticari faaliyetlerini ve ülkeler arasındaki rekabeti de yansıtan önemli bir veri kaynağıdır.



Görsel 3: Opaque de Sarreguemines damgasının görüldüğü porselen örnekleri.



Görsel 4: Ay yıldızlı porselen fincan tabağı ve çizimi.

Görsel 5: Ay yıldızlı porselen fincan tabağı parçaları ve çizimi.

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Balatlar örnekleri çıkış noktası alınarak incelenen Osmanlı pazarı için üretilmiş porselen eserlere bakıldığında, bu eserlerde “ay-yıldız”ın vazgeçilmez bir motif olarak uygulandığı dikkati çekmiştir. Tarihsel süreçte birçok medeniyetin ay ve yıldız hem ayrı ayrı hem de bir arada kullandığı bilinmektedir. Kullanılan her dönemde bu motiflere çeşitli sembolik anlamlar yüklenmiştir⁵. Osmanlı döneminde hilal, İslam dini ile özdeşleştirilmiştir (Özgür Yıldız-Eryılmaz, 2023: 37). Nitekim bu dönemin birçok dini yapısında, hilal yıldız ile birlikte ay-yıldız motifi olarak uygulama alanı bulmuştur (Özgür Yıldız-Eryılmaz, 2023: 53-72). Bununla beraber ay-yıldız motifi Osmanlı bayrağında da görülmektedir. Osmanlı döneminde bayraklarda ay-yıldızın yaygın kullanımı 18. yüzyıla tekabül etse de

⁵ Detaylı bilgi için bkz. Şenay Özgür Yıldız-Halil İbrahim Eryılmaz, Türk İslam Sanatında Ay Yıldız Sembolizmi, İlahiyat Yayınları, Ankara, 2023.

belgeler, bu motifin bayraklarda kullanımını 16. yüzyıla kadar indirmektedir. Bu motif, III. Mustafa döneminde (1757-1774) devletin sembolü olarak kabul edilmeye başlamıştır. I. Abdülhamid (1774-1789) ve III. Selim (1789-1807) döneminde çıkarılan kanun ile ay-yıldız sembolü resmiyet kazanmıştır. Böylece Avrupa'da 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı padişahlarının arması olarak tanınan hilalin yanına yıldız eklenerek III. Selim döneminde ilk kez resmi devlet alameti olarak kullanılmıştır⁶. Dolayısıyla ay-yıldız motifi Osmanlı pazarı için üretim yapan üreticilerin odak noktası olmuş, (Görsel 6) Avrupa'da Osmanlı beğenisine sunulmak için üretilen porselen tasarımlarında, ay-yıldız motifi bu tasarımların vazgeçilmez bir öğesi olmuştur. Çalışmaya konu olan porselen eserler de bunun önemli göstergelerindedir.



Görsel 6: 18. yy. sonu 19. yy. başı Osmanlı bayrağı (Metropolitan Müzesi) ve Ay-yıldız motifinin görüldüğü porselen tabak.

Araştırmamızın konusunu oluşturan yazıtlı, ay-yıldızlı porselen tabakların benzer örneklerine Smyrna Agorası (Meriç, 2021: 118), Beyrut (Gottwalles, 2017: 254), Stratonikeia⁷ vb. kazılarda da rastlanmış olup çeşitli müze koleksiyonlarında (Samsun Müzesi⁸, Ankara Etnografya Müzesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Bayrakbilim ve Türk Bayrakları Müzesi vb.) bulunduğu da bilinmektedir (Görsel 7). Bunun yanı sıra Geç Osmanlı döneminde ülkemizde bazı mimari eserlerin şerefe altlarına bezeme unsuru olarak (bacini) Avrupa porselenleri yerleştirilmiştir⁹ (Eroğlu Bilgin, 2022: 431-463; Polat-Orhanlı, 2020: 672-701; Polat, 2021, s 1117-1145). Mimari bezeme unsuru olarak uygulanan Avrupa

6 Detaylı bilgi için bkz. Semavi Eyice, "Ay-Yıldız'ın Tarihi Hakkında", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi Prof. İbrahim Kafesoğlu Hatıra Sayısı (1983-1987), S. 13, s. 45-46; Semavi Eyice, "Ayyıldız", TDV İslam Ansiklopedisi, C.4, İstanbul, 1991, s. 297-298; Şenay Özgür Yıldız-Halil İbrahim Eryılmaz, Türk İslam Sanatında Ay Yıldız Sembolizmi, İlahiyat Yayınları, Ankara, 2023; Elif Çetin, "Osmanlı Bayraklarında Ay ve Ay Yıldız", Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi, 2022, C.1, S. 83, s. 81-105; Mahmut Enes Soysal, "Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız", A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED), 42, 2010, s. 209-239.

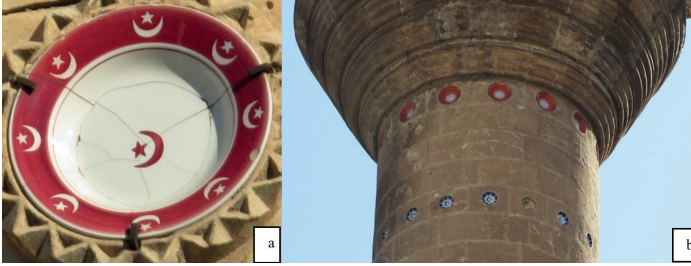
7 https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/stratonikeia-antik-kentinde-osmanli-donemine-ait-ay-yildizli-seramikler-bulundu_3_1361359.html (Erişim Tarihi: 1.8.2023).

8 Samsun Müzesi koleksiyonunda kâse formundaki benzer örneğin bulunduğu bilgisini benimle paylaşan ve eserin fotoğrafını gösteren saygıdeğer hocam Prof. Dr. Gülgün Koroğlu'na bir kez daha teşekkürlerimi sunarım.

porcelainleri arasında Osmanlı pazarı için üretilmiş ay-yıldızlı porcelenlerin olduğu da (Gaziantep Şirvani Camii minaresi şerefe altı, Mevlid-i Halil Camii minaresi şerefe altı) tespit edilmiştir (Görsel 8) (Orhanlı, 2018: 61; Polat, 2021: 1142). Ayrıca müzayedelerde çeşitli fabrikalarda üretilmiş benzer ay yıldızlı porcelenler günümüzde de satışa sunulmaya devam etmektedir¹⁰(Görsel 9).



Görsel 7: a- Smyrna Agorası Kazısı Sarreguemines üretimi Ay yıldızlı porcelen tabak örneği; b- Beyrut Kazısı Sarreguemines üretimi Ay yıldızlı porcelen tabak örneği; c- Stratonikeia örneği.



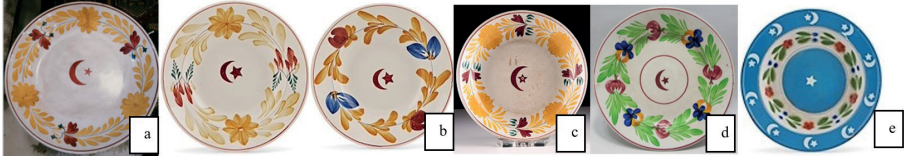
Görsel 8: a. Gaziantep Şirvani Camii minare şerefe altındaki ay-yıldızlı porcelen tabak. b. Mevlid-i Halil Camii minare şerefe altındaki ay-yıldızlı porcelen tabaklar.



Görsel 9: Müzayedelerde satışa sunulan ay yıldızlı porcelenlere örnekler.

9 Bu uygulama Anadolu'da Selçuklu devri ile başlamış, Beylikler ve Erken Osmanlı dönemi yapılarında da devam etmiştir. Detaylı bilgi için bkz. Tümay Polat-Oktay Orhanlı, "Adıyaman Camilerinde Süsleme Unsuru Olarak "Bacini" Uygulamaları", Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S. 35, 2020, s. 672- 701; Oktay Orhanlı, Anadolu Türk Mimarisinde Bezeme Unsuru Olarak Seramik Kullanımı, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2018.

10 <https://www.levant.com.tr/urun/3244062/osmanli-pazarina-yapilmis-kenarları-ayyıldızlı-avrupa-uretici-damgali-porcelen>; <https://www.ekergallery.com/urun/2255402/ay-yıldızlı-yazılı-tabak-belcika-imalati-beyaz-hamur-beyaz-astar-seffaf-sırlı>; <https://www.ekergallery.com/urun/2255403/ay-yıldızlı-tabak-belcika-imalati-osmanli-pazarı-icin-ozel-yapim-beyaz-hamur-be>; <https://www.hilalmuzayede.com/urun/4188793/osmanli-ay-yıldız-tabak-avrupa-porcelen-imalat-damgali-osmanli-pazarı-icin-ozel>; <https://www.hilalmuzayede.com/urun/3243144/ay-yıldız-tabak-avrupa-porcelen-imalat-damgali-osmanli-pazarı-icin-ozel-mamulat>; <https://www.hilalmuzayede.com/urun/4069986/ay-yıldız-kallavi-boy-kase-avrupa-porcelen-imalat-damgali-osmanli-pazarı-icin-o>; <https://www.hilalmuzayede.com/en/product/4069992/ay-yıldız-kase-avrupa-porcelen-imalat-damgali-osmanli-pazarı-icin-ozel-mamulat>; <https://www.hilalmuzayede.com/en/product/3495216/ay-yıldız-kase-avrupa-porcelen-imalat-damgali-osmanli-pazarı-icin-ozel-imalat>; <https://www.sancakmuzayede.com/urun/3331782/ay-yıldız-tabak-kase-ve-cerezlik-19-yy-osmanli-pazarına-ozel-yapim-avrupa-imal>; <https://www.sancakmuzayede.com/urun/3331783/ay-yıldız-tabak-kase-ve-cerezlik-19-yy-osmanli-pazarına-ozel-yapim-avrupa-imal>



Görsel 10: Hand-painted tekniği ile bezenmiş ay yıldızlı porselen örnekleri.

Müzayedelerde yer alan Osmanlı beğenisini yansıtan örnekler arasında hand-painted tekniği ile bezenmiş örneklerde de ay yıldız motifinin bitkisel bezemelerle bir arada kullanıldığı dikkat çekmektedir (Görsel 10). Balatlar porselen buluntuları arasında da İngiltere üretimi hand-painted tekniği ile yapılmış bitkisel bezeme kompozisyonunun görüldüğü çok sayıda porselen eser gün ışığına çıkarılmıştır (Gök, 2018: 340; Demir, 2023: 81-82).

Buna ek olarak bu eserlere Osmanlıca yazıtların eklenmesi ve bu yazıtlarda okunan iyi temenni yazıları, Osmanlı pazarındaki talebi artırıcı önemli detaylar olarak değerlendirilebilir. Balatlar örneklerinin birinde “buyrunuz efendim” yazısı okunmuş, tespit edilen benzer örneklerde de bu temenni yazısının yanı sıra “afiyet olsun efendim”, “sefa-i hatır ile” gibi iyi dilek yazıları okunmakta olup sadece ay-yıldız motiflerinin olduğu örnekler de görülmektedir.

Sonuç

1760 yılında ortaya çıkan Sanayi Devrimi'nin, 1838'de imzalanan Balta Limanı Ticaret Antlaşması'nın doğurduğu sonuçlardan biri de 19-20. yüzyıllarda Osmanlı pazarı için üretilmiş çeşitli materyallerle hazırlanmış eserlerdir. Ticari kaygılarla üretilmiş bu eserlerin bir grubunu da çalışmada odaklanılan yazıtlı, ay-yıldızlı porselenler oluşturmaktadır. Bu porselenler, ülkemizde yapılan birçok arkeolojik kazıda gün ışığına çıkarılan buluntular arasında kendini göstermekle beraber tüm bunlar, bulunulan yerin ticari ilişkileri hususunda bir veri kaynağı oluşturmuştur. Balatlar örnekleri ve benzer örneklerdeki üretici damgaları incelendiğinde bunların daha çok Fransa, İtalya, Belçika fabrikalarında üretildiği anlaşılmıştır. Bu eserler, çeşitli müze koleksiyonlarında bulunmasının yanında müzayedelerde satışa sunulan eserler arasında yoğun şekilde yer almaktadır. Dolayısıyla bu eserler halen ticari faaliyetlerde rol almaktadır. Ayrıca ay-yıldızlı porselenler birçok Avrupa porseleni gibi mimari yapılarda bezeme unsuru olarak da kullanılmıştır. Tarihsel süreçte birçok medeniyetin çeşitli anlamlar yükleyerek kullandığı ay, yıldız, ay-yıldız motifleri Osmanlı döneminde öne çıkmış olup günümüzde vazgeçilmez bir sembol olarak sanat eserleri üzerinde uygulanmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Berkol, C. (2019). Ayak İzinin 10000 Yıllık Öyküsü ve Osmanlı Uygarlığında Ayakkabı, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Bryer, A. & Winfield, D. (1985). The Byzantine monuments and topography of the Pontos. Washington D.C.
- Çetin, E. (2022). Osmanlı bayraklarında ay ve ay yıldız. Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi, 1 (83), 81-105.
- Darkot, B. (1967). Sinop. İslam Ansiklopedisi, 10, 638-688.
- Decker, E. (2014). L'industrialisation de la Production de Ceramique au XIXe siecle: la Faïencerie de Sarreguemine de 1790 à 1914. Memories de l'Academie Nationale de Metz.
- Demir, D. (2023). Balatlar Kazısı Geç Osmanlı Mezarlığından Seramik ve Porselen Buluntular [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eroğlu Bilgin, S. (2022). Bacini: Gaziantep örnekleri üzerine bir değerlendirme. Bir Ömür Urfa: A. Cihat Kürkçüoğlu Armağanı, 431-463.
- Eyice, S. (1983). Ay-Yıldız'ın tarihi hakkında. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi Prof. İbrahim Kafesoğlu Hatıra Sayısı, S. 13, 45-46.
- Eyice, S. (1991). Ayyıldız. TDV İslam Ansiklopedisi, 4, 297-298.
- Gök-İpekçioğlu, S. (2018). Sinop Balatlar Yapı Topluluğu'nda ortaya çıkarılan Avrupa seramiklerinin batı Karadeniz ağı içerisindeki yeri. Sanat Tarihi Dergisi, 27 (2), 331-347.
- Homsy Gottwalles, G. (2017). "Beyrouth post-médiévale. Étude de cas: la céramique", Glazed Pottery Of The Mediterranean and the Black Sea Region, 10th-18th Centuries, (Ed.Sergei Bocharov, Véronique François ve Ayrat Sitdikov), Kazan-Kishinev, 245-256.
- Köroğlu, G. & İnanan, F. (2017). Sinop Balatlar kilise kazılarında ortaya çıkarılan seramikler. Uluslararası Ortaçağ ve Modern Akdeniz Dünyası Seramik Kongresi, 1, 319-327.
- Köroğlu, G., Yıldırım, Y. S., Kan Şahin, G., Hetto, O. (2021). Dünü ve bugünüyle Balatlar kilisesi kazıları. Sinop Kültür ve Turizm Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 1, 75-86.
- Köroğlu, G., İnanan, F., Hetto, O. (Ed.) (2023). Sinop-Balatlar kazısı ve buluntuları I, KİTABEVİ Yayınları.

Meriç, Z. A. (2021), Smyrna/İzmir Agorası Buluntuları Işığında Osmanlı Devleti ile Avrupa Devletleri Arasındaki Seramik Ticareti (16.-19. Yüzyıl) [Yayımlanmamış Doktora Tezi], Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Meriç, Z. A. (2022). Avrupa'dan Osmanlı topraklarına ithal edilen seramikler (16-19. yüzyıl), AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, 10 (26), 155-182.

Öz, M. (2009). "Sinop", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 37, 253.

Özgür Yıldız, Ş. & Eryılmaz, H. İ. (2023). Türk İslam sanatında Ay Yıldız sembolizmi, İlahiyat Yayınları.

Soylu Yılmaz, S. (2023). Hristiyan mezar gelenekleri-Sinop Balatlar kilisesi örneği (5-20. Yüzyıllar). Nobel Bilimsel Eserler Yayınları.

Soysal, M. E. (2010). Tarihsel süreçte bayrak ve sancaklarımız. A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED), 17 (42), 209-239.

Tokgöz, E. (2000). 19. yüzyılda Osmanlı ekonomisi. H.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 18 (2), 356-376.

Yaşayanlar, İ. (2015). Tanzimat döneminde Sinop limanını hinterlanda bağlayan modern yol ağının tesisi. OÜSBAD, 5 (12), 196-212.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: Sinop Balatlar Kilisesi Kazı Arşivi.

Görsel 2: Sinop Balatlar Kilisesi Kazı Arşivi.

Görsel 3: Yazarın kişisel arşivi.

Görsel 4: Yazarın kişisel arşivi.

Görsel 5: Yazarın kişisel arşivi.

Görsel 6: a. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/27901> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

b. <https://www.bayrakmuzayede.com/osmanli-pazarina-uretilmis-ayyildiz-el-boyama-tabak.html> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

Görsel 7: a. Meriç, 2021: 118.

b. Gottwalles, 2017: 250.

c. https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/stratonikeia-antik-kentinde-osmanli-donemine-ait-ay-yildizli-seramikler-bulundu_3_1361359.html (Erişim Tarihi: 1.8.2023).

Görsel 8: a. Orhanlı, 2018: 61; b. Polat, 2021: 1142.

Görsel 9: a. <https://www.hilalmuzayede.com/urun/4069986/ay-yildiz-kallavi-boy-kase-avrupa-porselen-imalat-damgali-osmanli-pazari-icin-o> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

b. <https://www.hilalmuzayede.com/en/product/4069992/ay-yildiz-kase-avrupa-porselen-imalat-damgali-osmanli-pazari-icin-ozel-mamulat> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

c. <https://www.hilalmuzayede.com/en/product/3495216/ay-yildiz-kase-avrupa-porselen-imalat-damgali-osmanli-pazari-icin-ozel-imalat> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

d. <https://www.sancakmuzayede.com/urun/3331782/ay-yildiz-tabak-kase-ve-cerezlik-19-yy-osmanli-pazarina-ozel-yapim-avrupa-imal> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

e. <https://www.sancakmuzayede.com/urun/3331783/ay-yildiz-tabak-kase-ve-cerezlik-19-yy-osmanli-pazarina-ozel-yapim-avrupa-imal> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

f. <https://www.ekergallery.com/urun/2255403/ay-yildizli-tabak-belcika-imalati-osmanli-pazari-icin-ozel-yapim-beyaz-hamur-be> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

g. <https://www.hilalmuzayede.com/urun/3243144/ay-yildiz-tabak-avrupa-porselen-imalat-damgali-osmanli-pazari-icin-ozel-mamulat> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

h. <https://www.sancakmuzayede.com/urun/3331783/ay-yildiz-tabak-kase-ve-cerezlik-19-yy-osmanli-pazarina-ozel-yapim-avrupa-imal> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

ı. <https://www.hilalmuzayede.com/urun/4188793/osmanli-ay-yildiz-tabak-avrupa-porselen-imalat-damgali-osmanli-pazari-icin-ozel> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

i. <https://www.sancakmuzayede.com/urun/3331782/ay-yildiz-tabak-kase-ve-cerezlik-19-yy-osmanli-pazarina-ozel-yapim-avrupa-imal> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

Görsel 10: a. <https://www.antalyamuzayede.com/urun/3769748/osmanli-ay-yildiz-tabak-avrupa-porselen-imalat-damgali-osmanli-pazari-icin-ozel> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

b. <https://www.ekergallery.com/urun/2255407/ay-yildiz-iki-adet-tabak-avrupa-imalati-beyaz-hamur-beyaz-astarli-seffaf-sirli> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

c. <https://www.hilalmuzayede.com/urun/3243143/ay-yildiz-tabak-avrupa-porselen-imalat-damgali-osmanli-pazari-icin-ozel-mamulat> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

d. <https://www.bayrakmuzayede.com/osmanli-donemi-ay-yildizli-porselen-tabak30432.html> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

e. <https://www.ekergallery.com/urun/2255406/avrupa-uc-adet-tabak-bir-adeti-andrea-galvani-seramik-ikinci-tabak-opaque-de-s> (Erişim Tarihi: 24.7.2023).

İSİS'TEN GÜNÜMÜZE KUTSALIN PERDESİ

THE IMAGE OF THE VEIL FROM GODDESS ISIS TO THE PRESENT

Gökçe Yüksel

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Programı.
gokcekayk@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6539-4990

Sevgi Yolgörmez

sevgiyolgormez@gmail.com
ORCID ID: 0009-0000-9080-6478

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 30 Mart 2023 • YAYIMA KABUL TARİHİ: 25 Aralık 2023

Öz

Bu makalede, perde (ya da peçe) imgesi; insanın kutsal olanı anlamasına engel oluşturan, kendi algısının kusurluluğu üzerinden bir metafor olarak ele alınacaktır. Doğu ve batı sanatında perde ve peçe imgeleri örtülü olanın kutsal oluşu ve insanın anlayamayacağı sırlar barındırdığına dair göndermeler içerir. Bu perdenin ortadan kalkabilmesi için, insanın sınırlı algılarından kurtulması gerekecektir. Dolayısıyla perdenin açılması metaforuyla anlatılmak istenen bir çeşit aydınlanmadır. Sais'te olduğu söylenen Peçeli İsis heykelinin üzerinde de "Hiçbir ölümlü peçemi açamadı daha" sözünün yazılı olduğu söylenir. İsis peçesinin açılmasını, ölümsüzlükle ilişkilendirir. Bu bağlamda perdenin kalkması, peçenin açılması insanın kendi sınırlı zihnine ait bilgisinin tamlığına işaret eder ki, bu aynı zamanda kendi dışındaki dünyaya ait bilgisinin de tamlığıdır. İmgeler, bilincin görsel dönüşümleridir. Bu nedenle imgelerin insan zihninde uyandırdığı anlam, insandan insana değişir. Anlayış ve bakış açısı genişledikçe, imgenin ifade ettiği anlam da değişecektir. Bu bağlamda perde imgesi, farklı inanışlara ve coğrafyalara göre değişen kutsalın, değişmeyen örtüsü olmuştur.

Abstract

In this article, the veil image; It will be discussed as a metaphor through the imperfection of one's own perception, which prevents people from understanding the sacred. Curtain and veil images in eastern and western art contain references to the sacredness of the veiled and to contain secrets that people cannot understand. In order for this veil to disappear, person will have to get rid of his limited perceptions. Therefore, it is a kind of enlightenment that is meant to be explained with the metaphor of opening the curtain. The veiled Isis statue, which is said to be in Sais, is said to have the words "No mortal man has ever lifted my veil". Isis associates the unveiling with immortality. In this context, the lifting of the veil and the opening of the veil indicate the completeness of the knowledge of one's own limited mind, which is also the completeness of the knowledge of the outside world. Images are visual transformations of consciousness. For this reason, the meaning that images evoke in the human mind varies from person to person. As understanding and perspective expand, the meaning of the image will also change. In this context, the curtain image has become the unchanging cover of the sacred, which changes according to different beliefs and geographies.

Anahtar Kelimeler: Perde, Peçe, İsis, Kutsal, Resim, Heykel.

Key Words: Curtain, Veil, Isis, Sacred, Painting, Sculpture.

"Gel imdi hicâbun aç
senden ayrıl sana kaç
Sende bulasın Mi'râc
sana gelür cümle yol"
Yunus Emre
(Tatçı, 2021: 120)

Giriş

Perde, kelime anlamı olarak: Görüşü, ışığı engellemek, bir şeyi gizlemek için pencereye veya bir açıklığın önüne gerilen örtüdür; iki yeri birbirinden ayıran bölmedir. Kapılarda, pencerelerde, yatak süslemesi olarak, duş perdesi olarak, sinemada, tiyatrodada, gölge oyunlarında, kapağı olmayan dolaplarda, taht ya da yatak süslemelerinde, hastanelerde, soyunma kabinlerinde kullanılan, tarihten bu yana yaşamımızın birçok alanına yayılmış bir nesnedir perde. Fakat perde, saklama, görüşü ve ışığı engelleme anlamının bir getirisi olarak, metaforik olarak deyimlerin içinde de kendine yer bulur. Bir şeyin görünmeyen gizli yanına 'perde arkası', kendini dışarıya karşı izole eden birine 'perdelerini kapattı', dürüst davranmayan kalbini açmayan birine senin 'perdelerin var' deriz. Bu deyimler perdenin kişinin 'iç dünyası ve dünyayı algılama biçimi' ile olan ilişkisine dikkat çeker.



Görsel 1. Paul Klee, *Perde Alemi*, 1925, Kağıt Üzerine Dolma Kalem, 12x10 cm.

Perde imgesi resim ve heykel sanatında da benzer bir amaç ile kullanılmıştır. Çözülme bekleyen bir bilmece ve açılmayı bekleyen bir tür örtü, gizli ve saklı olana dikkat çeken bir metafordur perde. Paul Klee'nin *Perde Alemi*'inde de bu metaforu görürüz (Görsel 1). *Perde* burada, tüm alemi tasvir eder. Anlayışımızın kusurluluğuna, bilgisizliğimize dair bir göndermedir. "Sanat görüneni

değil, görünmeyeni görünür kılar” (Novalis, 2015: 14) der Klee. ‘Perde Alemi’ insanın kendi yaşamında anlamlandırılmayı bekleyen koskoca bir gizler alemidir. Klee’nin perdesi gerçek bir perdeden çok çizgiden ibarettir. Fakat imgesi zihnimizde, nesnel bir gerçeklikten daha gerçektir. Berger’in ifadesiyle, buna bilinçlilik de katılmıştır. “Doğadaki çok sesli ve karşıt ilkelerin Klee’nin değişiyile “Kutsal bir kaotik düzen” içerisinde görünür kılınması, “nesne” ile “ben” arasındaki rezonans ilişkisinin yeniden yaratılmasıdır söz konusu olan.” (Novalis, 2015: 15).

Perdenin Kutsal İle İlişkisi



Görsel 2. *Auguste Puttemans, İsis Heykeli, 1922, Bronz Heykel.*

Perde ya da peçe, göremediğimiz ama delicesine merak ettiğimiz bir bilgiyi örter. Bu bilgi insanın iç dünyası ile ilişkili olmakla birlikte, kutsal olanla da ilişkilidir. Kutsal olanın bir perde arkasına saklandığı ve perde imgesinin bir peçe olarak bütünleştiği en eski ve en güçlü örneklerden biri İsis’tir. İsis, Mısır mitolojisinde göklerin kraliçesi, anneliğin ve bereketin tanrıçasıdır. Antik Mısır’ın güneş tanrısı olan Horus’un annesi, ölümlerin ve yeniden doğuşun efendisi Osiris’in eşidir. Belçikalı heykeltıraş Auguste Puttemans tarafından 1922’de yapılan Peçeli İsis Heykeli, ABD Başkanı Herbert Hoover’a hediye edilmiş ve ilk olarak Kaliforniya Stanford Üniversitesi kampüsüne daha sonra da West Branch’deki doğduğu yerin önüne yerleştirilmiştir (Görsel 2). Tanrıçanın oturduğu tahtın iki kolunda, oğlu tanrı Horus’u hatırlatan iki şahin vardır. Koltuğun dört ayağı, zodyakın astrolojik sembollerini gösteren dairesel bir frizle göksel küreye bağlıdır. İsis’in ayakları, yüce tanrı ve evrenin yaratıcısı (ebedi kozmik

güç) Amon'a bağlı bir hayvan olan koç sembolünün üzerindedir. Tanrıça, yıldızlarla süslenmiş Yunan tarzı bir tunik giymiştir ve başına firavunların dünyevi gücü temsil eden başlığını (nemes) takmıştır. İsis'in yüzü bir peçe ile örtülüdür. Tahtın kaidesinde Fransızca bir yazı vardır. Bu sözler Sais kentinde bulunduğu söylenen Peçeli İsis heykelinde yazan sözler ile aynıdır. Plutarkhos'un 'İsis ve Osiris üzerine'de aktardığına göre, Sais'teki İsis tapınağının girişindeki yazıtta şöyle yazar: "Ben İsis, olmuş olan, olmakta olan ve olacak olan her şeyim ve hiçbir ölümlü peçemi açamadı daha" (Novalis, 2015: 35). İsis, doğa ile doğanın bilinmezliği ve değişkenliği ile ilişkilendirilmiştir. 'Olmuş olan', 'olmakta olan' ve 'olacak olan' tüm zamanları kapsar. Immanuel Kant ise, İsis'in peçesini yüce kavramıyla ilişkilendirerek, "Belki de hiç kimse İsis tapınağındaki (Tabiat Ana) yazıtta olduğundan daha yüce bir şey söylememiştir veya bir düşünceyi daha yüce ifade etmemiştir" (Hadot, 2006: 270) der. Hiçbir ölümlü peçemi açamadı diyen İsis, o peçeyi açacak olanın, sadece ölümsüzler olduğuna da dikkat çeker. İnsan bedeni, kişiliği, dünyadaki hikâyesi ile ölümlüdür, varlığı sonsuza kadar sürmez. Oysa ruh, insanın ölümsüz olan yanıdır. İşte İsis'in peçesini açabilecek olan insanlar, maddesel arzu ve bağılıklarından kurtulmuş, insan ruhunun sırlarına ulaşmış olan bu ölümsüz insanlardır. Antik Mısır'da yaşamış bilge Hermes Trismegistus: "İnsanlar ölümlü tanrı, tanrılar ölümsüz insanlardır" (Hançerlioğlu, 1993: 310) sözünü belki de aynı sırrı dile getirir.



Görsel 3. Johann Heinrich Füssli, *Doğa Tapınağı Şiirinin Ön Yüzü*, 1803, Gravür, 16.3x22cm.

Johann Heinrich Füssli'nin resminde İsis bir peçenin değil büyük bir perdenin arkasında gizlenmiştir (Görsel 3). İsis burada, bereket ve doğa ana sembolü Kibele ya da Artemis gibi, doğurganlığı, bereketi ve anneliği temsilen çok meli olarak tasvir edilmiştir.

Altın Eşek hikâyesi XI. Bölüm'de Apuleius, denizden çıkan tanrıçanın olağanüstü görünümünü anlatır ve ona şu sözleri atfeder:

"Ben, doğanın anası tüm elementlerin efendisi, çağların ilk çocuğu, tanrıların en yücesi, ölümlerin kraliçesi, ben, göksel varlıkların kılavuzu, tanrıların ve tanrıçaların bütün biçimlerini bir tek kendinde toplayan ben, senin dualarınla geldim! (...) Bütün dünya çok çeşitli biçimlerime tapar benim, değişik törenlerle ve türlü türlü adlarla. İnsanlığın ilk soyu olan Phrygialılar, Pessinuslu anası derler bana (Kibele); Attica'nın topraktan türemiş halkı, Cecrops'un Minerva'sı diye çağırır; Paphoslu Venüs denizin dövdüğü Cypruslular (Kıbrıs); yanlarından sadaklarını hiç ayırmayan Giritliler, bana Dictynna Diana olarak yakarırlar; üç dil konuşan Sicilyalılar bana Styx'in Proserpina'sı derler; Eleusislin eski halkı, beni Atticalı Demeter olarak bilir; bazıları luno der adıma, bazıları Bellona, kimileri Hecate, kimileri Rhamnusia. Güneş tanrısı her gün doğarken, ilk ışıklarını saçtığı her iki Aethiopia halkı ve eski inançlarına bağlı Mısırlılar, gerçekten bana özgü olan törelerinle tapar bana ve beni gerçek adımla, tanrıça İsis olarak çağırırlar." (Apuleius, 2017: 387)

Apeleius'un da işaret ettiği gibi hakikatin bir kadınla ifadesi ve sır perdesinin arkasına gizlenmesi sadece İsis'de görülmez. Bu dışıl bilgeliğin adı aynı zamanda Sophia'dır. Yunanca bir kelime olan Sophia kelime anlamı olarak bilgeliktir. Doğu Hristiyanları için Sophia o kadar önemliydi ki en kutsal mabetlerinden biri olan Ayasofya'ya onun adını verdiler.

"Ayasofya kelimesinin anlamı nedir? Bu sözcükler 'Kutsal Bilgi' anlamına geliyor. İncil'de Sophia (bilgi) adlı bir dışıden söz edilir (Proverbs bölümü,8). Sophia yüksek yerlerde, kent girişlerinde ve evlerin kapılarında bağırır; aptalları onu anlamaya çağırır. Çünkü o her şeyden daha değerlidir. Krallar ve prensler, onun sayesinde hüküm sürerler. Onun gösterdiği yolu izleyenler, zengin olur. O, onu sevenleri sever. Onu bulanlar yaşamı bulur, onu yadsıyanlar ölümü seçerler. Gnostiklere göre Sophia. Tanrının dışı ruhu, O'nun gücünün kaynağı ve annesidir. Tanrı, daha hiçbir şeyi yaratmadan önce, Sophia'nın içinde vardı." (Ergener, 1988: 101)

Sophia'nın bilgisi, İsis'in peçesinde saklıdır. Yaratılmış ilk kadın tanrıçadan bu yana, her kadın onu temsil eder. İştâr, Venüs, Afrodit ve Kibele gibi pek çok tanrıça bu gizemin sırrını taşır. Tüm bu tanrıçalar, farklı coğrafyalarda farklı farklı isimler alsalar da, aynı imgenin tezahürüdürler. "Aradan geçen yüzyıllar içinde, Astarte-Adonis miti (aslında Sümerlerde Temmuz-İştâr miti), Yunanda Afrodit-Adonis mitine; Roma devrinde Priamus-Thisbe efsanesine; Süryani edebiyatında hâlâ Afrodit ve Adonis'i hatırlatan hikâyelere, Mısır'da Osiris-İsis, Hristiyanlıkta, Meryem-İsa hikâyesine ve belki de daha birçok hikâyeye dönü-

şerek İslamiyet dönemine ulaşmıştır.” (Tekin, 2018: 209). Bu nedenle peçe ve örtü imgesi çok geniş bir coğrafyaya yayılır.

Peçe motifi 18.yüzyıl ve erken 19.yüzyıl yazarlarının eserlerinde sıklıkla görülür. Kant, Apuleius, Johann Andreas Segner, Ralph Cudworth, Voltaire, Friedrich Schiller, Hegel, Schelling, Karl Leonhard Reinhold, Goethe gibi pek çok şair, yazar ve düşünür İsis ve gizemli sözleri hakkında yazdılar. Yine aynı dönemde Peçeli İsis gibi, Peçeli İsa ve Peçeli Meryem heykel örnekleri dikkat çeker (Görsel 4, Görsel 5). Giovanni Strazza, Raffaele Monti, Pietro Rossi ve Giovanni Maria Benzoni gibi pek çok sanatçı peçeli tipe katkıda bulundular.



Görsel 4. Giuseppe Sanmartino, Peçeli İsa, 1753, Mermer, 50cm.x80cm.x180cm.



Görsel 5. Giovanni Strazza, Peçeli Meryem, 1743, Carrara Mermeri, 48 cm.

Kutsal olanın bir perde ile saklandığı en etkileyici yapıtlardan biri de kuşkusuz Raphaelle Peale'nin *Denizden Yükselen Venüs*'üdür (Görsel 6). Resimde perde Venüs'ten çok daha gerçek ve ön plandadır. "Burada seyirciyi heyecanlandıran ve sarsan şey zaten neredeyse hiçbir tarafı görünmeyen kadının kendisi değil onu saklayan perdedir. Ağız sulandıracak bir görüntüyü örterek seyirciyi deli eden, çarpıcı şekilde gerçek ve kendi işini iyi gören bir perde." (Leppert, 2017: 53). Richard Leppert resmin bizimle alay ettiğinden bahseder, seyirciye X ışınları gönderdiğini söyler fakat Peale'nin resmin göremediğimiz kısmını asla çizmemiş olduğuna da parmak basar. Peale, bize bu resmi, gözlerimizden saklanan gerçek bir resmi gizleyen bir resim olarak göstermeye çalışır. Leppert'e göre bu Trompe l'oeil bizi cinsiyet alanına götürür. Perdedeki gerçekliği algılamakta zorlanmayan izleyici için, Venüs algılanamayacak oyunbaz bir yanılsama olarak kalır.



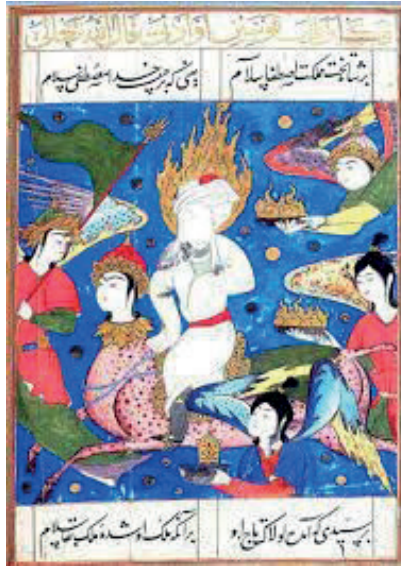
Görsel 6. Raphaelle Peale, *Denizden Yükselen Venüs – Bir Aldatmaca (Banyodan Sonra)*, Tuvalle Yağlı Boya, 74,2 x 61,2 cm.

Hız. Muhammed'in Miraca çıkışını betimleyen minyatürlerde, İsis gibi, peygamberin de yüzünün peçeli olarak gösterildiği görülür (Görsel 7). 15.yüzyıl sonlarına kadar minyatürlerde Hz.Muhammed'in yüzü açıkça betimlenir. 16.yüzyıl'dan itibaren ise peygamberin yüzü kapalıdır. Metin And bu durumun İran minyatüründe de böyle olduğunu söyler. And'a göre bunun nedeni Sasani-ler'e uzanır. Metin And'ın Taberî'den aktardığı bilgiye göre, İran protokolünde hükümdarın huzuruna çıkanlar, hükümdarın ışığından ona bakamazlar ve bu

nedenle elleri ile gözlerini kapatır ve yandıklarını söylerlerdi. Bu nedenle “Hz. Peygamber’in başındaki hâle gibi kapalı yüzünün de ışıklı olduğu gerçeği de unutulmamalıdır.” (And, 2022: 127). Peçe bir çeşit kutsiyet katmak amacıyla kullanılır. Bu da bize perdeleme/peçeleme betimlemesinin, İsis ile aynı nedenle kullanıldığını gösterir. (Görsel 7, Görsel 8).



Görsel 7. Muhammet Zaman, Miraç, Keten Üzerine Yağlı Boya, Astan Quds Razavi Müzesi, 17.yüzyıl.



Görsel 8. Topkapı Sarayı'nda bulunan H. 1702 numaralı Falnâme içerisinde yer alan Miraç konulu minyatür / Y. 37b, 1613-17, Minyatür.



Görsel 9. *Miraçname-Miraç gecesinde Hz. Muhammed'in kendisine ikram edilen şarap, bal ve sütün arasından sütü tercih ederek içmesini anlatan minyatür, 17.yüzyıl (Paris Bibliotheque Nationale de France, Suppl. turc 190, F.34 V0; Seguy 1977: plate 35).*

17.yüzyıl'a ait Miraçname'den alınmış Miraç sahnesini anlatan minyatür örneği, peygamberin yüzünün peçesiz tasvir edildiği örneklerdendir. Üç melek tarafından şarap bal ve süt sunulduğu, peygamberin ise sütü seçtiği sahne betimlenmiştir (Görsel 9).

Yüce ve kutsal olanın örtülmesine bir diğer örnek de Kâbe'dir (Görsel 10). Sözlükte "dört köşeli veya küp şeklinde olmak" anlamındaki ka'b kökünden gelen ka'be "küp şeklinde nesne" demektir. Tavan ve duvarlar, yukarıdan mermer kaplamalara kadar inen çepeçevre atlastan yapılmış bir perde ile örtülüdür. Bu örtüye kisve adı verilir. İlk defa ne zaman ve kimin tarafından örtüldüğü hususunda farklı rivayetler vardır. Kabe'nin örtüsünün bir çeşit metafor olduğu bilinmektedir.



Görsel 10. *Bilinmiyor, Kâbe, 1919, Fotoğraf. (Milli Kültür Araştırmaları Dergisi, Cilt4, Özel Sayı, 1-16.)*

İslam'dan önce Kâbe, Bedevi kabileler için kutsal sayılan Arap Yarımadasında bir hac merkeziydi. İslam öncesi Arabistan'da kader ve bereket tanrıçası olan El-lat ve Hubel gibi tanrıçalarla ilişkilendirilirdi. Mitolojik anlatımlarda, Kâbe yeryüzü yaratılmadan bin sene önce suyun üzerindeydi. Üzerinde önce bir kubbe yaratıldı ve sonrasında bu kubbenin altında yeryüzü yaratıldı. Kâbe'nin bu nedenle yeryüzünün merkezi olduğuna inanılır.

Kâbe'nin örtüsünün altındaki sır, Hegel tarafından da konu edinilmiştir. Hegel, *Tinin Görüngü Bilimi*'nde örtü, tin ve Kâbe arasında bir bağlantı kurar. Tinin iki kısıpı (aşaması) vardır, hem 'iç' olarak ve hem de 'dış' olarak 'kendî'lik hali. Bu ikisinin birleştirilmesi gerekmektedir. Hegel'in deyişiyle insan bu kendi kendine bilmece varlık, henüz *için örtüsü*'nü açamamıştır. Kabenin örtüsünü, *için örtüsü*'ne benzeten Hegel, Kâbe'nin duvarına iliştilmiş kutsal bir taş olan karataş (Hacerü'l-esved taşı) için şöyle der:

"Şeklin bu dış 'kendî'sinin karşısında kendisinde bir iç taşıdığını bildiren bir başka şekil durmaktadır. Kendi özüne geri çekilen Doğa dirimsel, kendisini tikelleştiren ve kendi devimin de kendisini karıştıran karmaşıklığını özsel olmayan bir kılıf düzeyine indirgemektedir ki iç varlığın örtüsüdür ve bu iç varlık ilk olarak henüz yalın karanlık, devimsiz bir şey, biçimsiz kara taşdır [Kâbe'deki Kara Taş] " (1986, s.420) .

Hegel'in ifadesi ile bakıldığında Kabe de bize İsis gibi görünür, örtülü, gizli ve insanın kendine dair bilgisinin eksikliği ile yüzleştiren bir metafor. Kutsal olanın gizemi ve bilinemezliği, insanın öz yapısıyla örtüşür. Hegel'in ifadesiyle, sadece kutsal olanın değil, kendi kendisine bilmece olan insanın da örtüsüdür bu.

Alevi Bektaşî kültüründe de Hegel'in ifadesine yakın bir görüş ileri sürülmektedir. "Alevi- Bektaşî kültüründe ve İslam tasavvufunda asıl hac (seyr ve seyahat) zahir Kâbe'ye seyahat değildir, asıl hac, kalp ve ruhta meydana gelen manevî ahlakî bir seyirdir" (Sayın, 2010: 49). Kâbe ve Hac yolculuğu, insanın kendinden kendine yolculuğunu ve kendi perdelerini kaldırarak hakikata ulaşmasını ifade eder. Bu haliyle İsis'in Peçesi ve Kâbe'nin perdesi aynı sembolün farklı bir ifadesidir.

SONUÇ

Lacan görmeyi bir labirente, bir tuzığa benzetir. Nitekim Romalı bilgin Pliny şöyle der: "Görme ve gözlemenin asıl enstrümanı zihindir; gözlerin rolü, bilincin görsel öğelerini alan ve taşıyan bir tür kap işlevi görmektir" (Gombrich, 1961:15). Gören ve görünen arasındaki perde, felsefede sanatta ve mitolojide

farklı biçimlerde ele alınmıştır ama hepsi aynı şeyi söyler: 'Düşündüklerimiz ve inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler'. Görebilmem yani algılayabilmem için bilmem gerekir. Kimi zaman karşımızda ki eşyaya, kimi zaman yüce olana, kimi zaman kendimize karşı bilgisizliğimizin imgesidir perde. İsis'in peçesi, doğada ve insanda sürekli değişen görünümünün perdesini sembolize eder. Ralph Cudworth'a göre İsis'in Perdesi; beden, ruhu gizlemesidir. Yani bu perde anlaşılır birliği gizleyen, duyu ve maddi çokluktur. Perdenin açılması ise, insanın kendi içindeki ve dışındaki her şey ile bir ve bütün olduğunun farkına varmasıdır. İsis hiçbir ölümlü peçemi açamadı derken, bunu insanın kendi çabasına bırakmış gibidir. İsis peçesinin açılmasını bekler, bunu ister ama bunun için gereken bilgiye henüz ulaşmamıştır. Oysa İsis'in peçesinde ben de varım, benim içimde İsis var. Bir sanat yapıtı ile karşılaşmak da böyledir. Lepert der ki, "Orada görmemi bekleyen şeyin içinde bende varım: Kendi bilgim, inançlarım, yatırımlarım, çıkarlarım, arzularım ve zevklerim. Tıpkı benim gibi karşımdaki imgenin yaratıcısı da tahta panoya ya da tuvale belli bir bilgi, inanç, yatırım, çıkar ve arzu ile mücehhez olarak yaklaşır" (2017: 20). Dolayısıyla doğu ve batı sanatında çeşitli biçimlerde ifade bulan kutsalın örtüsü, Hegel'in ifadesiyle aynı zamanda iç varlığımızın da örtüsüdür.

KAYNAKÇA

- And, M. (2022). Minyatürlerle Osmanlı- İslâm Mitolojyası. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Apuleius.(2017). Başkalaşımın Altın Eşek. (çev. Ç. Dürüşken). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Ergener, R. (1988). Ana Tanrıçalar Diyarı Anadolu. İstanbul: Yalçın Yayınları.
- Gombrich, E.H. (1961) Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. New Jersey: Princeton University Press.
- Hadot, P. (2006). The Veil Of Isis An Essay On The History Of The Idea Of Nature. (çev. M. Chase). London, England : The Belknap Press Of Harvard University Press Cambridge.
- Hançerlioğlu, O. (1993) Felsefe Ansiklopedisi. İstanbul:Remzi Kitabevi.
- Hegel, G.W.F. (1986). Tinin Görüngübilimi. (çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Leppert, R. (2017). Sanatta Anlamın Görüntüsü. (çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Novalis. (2015). Sais Çırakları. (çev. M. Barış Albayrak). İstanbul: Notos Yayınevi.
- Sayın, E. (2010). Tasavvuf Kültüründe İbadetler: Hac Örneği, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Tatçı, M. (2021). Yunus Emre Divanı. İstanbul: H Yayınları
- Tekin, G. A. (2018). Leyla ve Mecnun; İstanbul; Yeditepe Yayınevi.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: Novalis. (2015). Sais Çırakları. (çev. M. Barış Albayrak). İstanbul: Notos Yayınevi,

s.172 (Erişim tarihi: 04.05.2024)

Görsel 2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auguste_Puttemans_Isis_2.jpg (Erişim tarihi: 04.05.2024)

Görsel 3: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frontispiece_to_The_Temple_of_Nature.jpg (Erişim tarihi: 04.05.2024)

Görsel 4: https://www.reddit.com/r/museum/comments/175e6hn/giuseppe_sanmartino_veiled_christ_1753/?rdt=55477 (Erişim tarihi: 04.05.2024)

Görsel 5: <https://www.themaggar.com/duvakli-bakire-heykeli-giovanni-strazza/> (Erişim tarihi: 04.05.2024)

Görsel 6: Leppert, R. (2017). Sanatta Anlamın Görüntüsü. (çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, s.54.

Görsel 7: <https://tr.pinterest.com/pin/590253094906176200/> (Erişim tarihi: 04.05.2024)

Görsel 8: Ürkmez, Ertan. (2015). Türk-İslâm Mitolojisi Bağlamında Mi'râç Motifi ve Türkiye Kültür Tarihine Yansımaları. Yayınlanmamış tez. s.312

Görsel 9: Ürkmez, Ertan. (2015). Türk-İslâm Mitolojisi Bağlamında Mi'râç Motifi ve Türkiye Kültür Tarihine Yansımaları. Yayınlanmamış tez. s.314

Görsel 10: <https://www.gzt.com/mecra/kbe-ortusunun-seruveni-3547764> (Erişim tarihi: 04.05.2024)

SUALTI ARKEOLOJİK KÜLTÜR VARLIKLARININ IN SITU KORUMA YÖNTEMLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

EVALUATION OF IN SITU PRESERVATION TECHNIQUES OF UNDERWATER ARCHAEOLOGICAL CULTURAL HERITAGE

Arş. Gör. Hiranur GÜLTEKİN

Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü
hgultekin@ankara.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-9546-4251

MAKALE GELİŞ TARIHI: 14 Ekim 2023 • YAYIMA KABUL TARIHI: 12 Aralık 2023

Doç. Dr. Namık KILIÇ

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Kültür Varlıkları Koruma ve Onarımı Bölümü
namik.kilic@istanbul.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-6353-6916

Öz

Sualtı kültür varlıklarının in situ olarak korunması, 2001 yılından beri uluslararası projeler kapsamında etkileri değerlendirilen bir çalışma alanıdır. 2001 yılında kabul edilen, UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)'nun uluslararası 'Sualtı Kültür Mirasının Korunması Sözleşmesi'nde in situ koruma yönteminin tercih edilmesi gereken ilk yöntem olması gerektiği yönünde öneriler bulunmaktadır. Saltında in situ koruma yapılmasına karar verildiğinde; sit alanında kültür varlıkları üzerinde etkili olan fiziksel, kimyasal, biyolojik çevresel risk unsurları ile alanda etkili olan insan kaynaklı risk faktörleri, koruma yönteminin seçiminde önem taşımaktadır. Farklı çevresel koşullar farklı koruma yöntemlerinin korunmasını gerektirmektedir. Bu çalışmada; denizel ortamda kültür varlıkları üzerinde etkili olan fiziksel, kimyasal, biyolojik ve insan kaynaklı risk faktörleri incelenmiştir. Risk faktörlerine karşı in situ korumada kullanılan ve uluslararası projeler ile etkinlikleri test edilen yöntemler incelenmiştir. Türkiye'de in situ koruma çalışmaları yapan ya da yapacak olan uzmanlar için farklı in situ koruma yöntemlerinin avantaj ve dezavantajlarını içeren bir kaynak oluşturması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sualtı kültür varlıkları, in situ koruma, önleyici koruma, bozulma faktörleri, arkeolojik kültürel miras.

Abstract

In situ conservation of underwater cultural heritage is a field of study whose effects have been evaluated within the scope of international projects since 2001. Adopted in 2001, UNESCO's (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) international 'Convention on the Protection of Underwater Cultural Heritage' recommends that in situ conservation should be the first method to be preferred. When it is decided to carry out in situ conservation underwater, the physical, chemical, biological environmental risk factors that are effective on cultural heritage in the preservation area and the human-induced risk factors that are effective in the area are important in the selection of the conservation method. Different environmental conditions require different conservation methods. In this study; physical, chemical, biological and anthropogenic risk factors affecting cultural heritage in the marine environment were examined. The conservation methods used in in situ conservation against these risk factors and their effectiveness tested by international projects were examined. Thus, it is aimed to create a resource for experts who are doing or will do in situ conservation studies in Turkey.

Key Words: Underwater cultural heritage, in situ conservation, preventive conservation, deterioration factors, archaeological heritage.

I. Giriş

Sualtı kültür varlıkları; ilk kez 1990 yılında yayınlanan “Arkeolojik Mirasın Korunması ve Yönetimi” konulu tüzüğe ek olarak 1996’da yürürlüğe giren ICOMOS (*International Council on Monuments and Sites- Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi*) “Sualtı Kültür Mirasının Korunması ve Yönetimi ile İlgili Tüzük” ile tanımlanmıştır. Bu metne göre; “Sualtında kalmış yerleşme ve yapılar, batık alanları, batıklar ve bunların arkeolojik içerikleri” sualtı kültür varlığı olarak kabul edilir (ICOMOS, 1996: 1). UNESCO’nun açıklamasına göre ise bir eserin sualtı kültür varlığı sayılabilmesi için en az yüz sene sualtında kalmış olması gerekmektedir (UNESCO, 2001, s.2).

Bir kültür varlığının ya da sit alanının *in situ* yani yerinde korunması; arkeolojik kazı ve analiz yöntemlerinin zamanla gelişmesi nedeniyle gelecek kuşakların daha doğru verilere ulaşma olasılığı nedeniyle tercih edilmelidir (Manders, 2008, s.31-41). Arkeolojik kazı çalışmaları sırasında kültür varlıklarının denge durumunun bozulması, bozulma süreçlerinin de hızla ilerlemesine neden olmaktadır. Böyle bir durumun engellenebilmesi için toprak altı buluntuların laboratuvar ortamına taşınması sırasında koruma ve onarım uzmanının aktif rol alması gerekmektedir (Yılmaz ve Şener, 2019, s.431-439). Sualtı ortamında, kültür varlıklarının denge durumunun çevresel faktörler ya da insan etkisiyle bozulması hem bozulma süreçlerini hızlandırmakta hem de arkeolojik verinin kaybına neden olmaktadır. Ayrıca *in situ* koruma ile kültür varlığının ait olduğu ortamda gözlemlenmesi mümkün olmaktadır. Bazı durumlarda kültür varlığının korunabilmesi için alan ziyarete tamamen kapatılabilir. Böyle bir duruma örnek olarak Lascaux’daki duvar resimlerini içeren mağaraların kamuya kapatılması ve sadece sınırlı sayıda araştırmacıya açılması örnek gösterilebilir (Capple, 2008, s.214-217). Bununla beraber *in situ* koruma uygulamaları; pahalıdır, çevresel unsurlar ve insan kaynaklı faktörünün yaratacağı bozulma çoğunlukla önceden tahmin edilemez. Bu nedenle, yapılan koruma uygulamalarının kültür varlıklarında değişime yani bozulmalara neden olup olmayacağı önceden tahmin edilememektedir. Günümüze kadar sualtı kültür varlıkları özelinde yapılan *in situ* koruma uygulamaları nispeten yenidir. Bu da koruma uzmanlarının uygulama sonuçlarını gözlemleyerek yöntemle eklemeler yapma şansını azaltmıştır (Williams, 2015, s.38-41). Bununla birlikte, yöntemle ilgili yapılan uluslararası projelerin uzun süreli analiz verileri, *in situ* koruma uygulamaları yapılan alanlardaki kültür varlıklarının bozulmalarında ilerleme olmadığını göstermektedir. Bu da uluslararası yöntemle olan güvenin artmasını sağlamıştır.

Sualtı kültür varlıklarının *in situ* korunmasında bir proje planlanırken öncelikle alanın çevre koşullarının ve eserlerin bozulma durumunun tespitinin yapılması gerekmektedir. Sualtında etkili olan ve kültür varlıklarının bozulmalarına neden

olan; fiziksel, kimyasal, biyolojik ve insan kaynaklı risk faktörleri her sit alanında farklı seviyelerde etkili olmaktadır. Örneğin turizm gibi insan etkinliklerine açık olan, sığ deniz alanlarında bulunan eserlerde hem çevresel koşulları hem de insani risk faktörleri daha etkili olmaktadır. Turizm ya da sportif amaçlı dalış faaliyetlerinin olmadığı derin ve kıydan uzak sualtı alanlarında bulunan eserler hem denizel ortamdaki değişimlerden hem de insan etkinliklerinden daha az etkilenmektedir. Ayrıca kullanılacak yöntemin seçiminde de ortam şartlarının tespiti önem taşımaktadır. Örneğin eserlerin üzerinin hızlı bir şekilde sediman ile kaplanıp anaerobik ortam şartlarının oluşmasını hedefleyen yapay deniz çimi yöntemi; ince denizel sedimanlarda ve yoğun akıntılı bölgelerde etkili olmaktadır (Steyne, 2010). Büyük tortulu sedimanlara ve durağan sulara sahip denizlerde kum torbaları ile yeniden gömme gibi fiziksel bariyer oluşturmayı hedefleyen yöntemler daha etkili olmaktadır (Coroneos, 2006).

2. Sualtı Kültür Varlıklarının In Situ Korunmasında Risk Faktörleri

Bir sualtı sit alanında *in situ* koruma yapılmasına karar verildiğinde, doğru koruma yönteminin seçilebilmesi için öncelikle alanda etkili olan sediman ve deniz suyunun özellikleri incelenmelidir. Bu özellikler; fiziksel, kimyasal, biyolojik ve insan faaliyetleri sonucu oluşan bozulmalar olmak üzere dört alt grupta incelenebilir.

2.1. Fiziksel Bozulmalar ve Nedenleri

Denizel ortamın fiziksel özellikleri ve eserlerin bu özelliklerden ne seviyede etkileneceği, eserlerin sualtındaki konumuna ve deniz tabanının yapısına göre değişmektedir. Örneğin; suyun mekanik hareketine bağlı olarak oluşan dalgalar, sualtında sediman erozyonuna neden olmaktadır. Erozyon ile başka bölgeden taşınan sedimanın eser üzerinde birikmesi *in situ* korumada olumlu bir etki yaratırken; koruma yapılacak alan üzerinden taşınması eserlerin açık denizin etkisine maruz kalmasına neden olmaktadır (Di Laurea, 2014, s.41-45). Denizel ortamın sualtı kültür varlıkları için önemli olan fiziksel özellikleri: sedimanın fiziksel yapısı, deniz suyunun sıcaklığı, deniz suyunun tuzluluğu, ışık ve denizel akıntılardır.

Denizel sedimanların fiziksel özellikleri, üç alt başlıkta incelenmektedir. Bunlar; sedimani oluşturan tortu tanecikleri, bu tanecikler arasındaki boşluklar yani sedimanın gözenekliliği ve tortullar ile boşlukların belirli bir sistemle birleşmesiyle oluşan sediman iskeletidir. Sedimanlar tanecik boyutuna göre sınıflanmaktadır. Tortulların tanecik boyutu büyüdükçe gözeneklilikleri de artmak-

tadır. Sediman tabakasının erozyonu sırasında büyük tanecikli tortullar, kültür varlıkları üzerinde mekanik aşınmaya neden olmaktadır. Büyük tanecik boyutuna sahip sediman, cam gibi hassas eserlerde erozyon sırasında kırılmalara, çatlamalara ve camın yüzeyinde aşınmalara neden olabilmektedir. Sediman gözenekliliğinin fazla olması ise sedimanın daha fazla su tutmasına, çözülmüş oksijen ve biyolojik içerik miktarının fazla olmasına neden olmaktadır. Tüm bu özellikler nedeniyle sualtı kültür varlıkları, *in situ* koruma sırasında sediman altına gömülerek denizel etkiden uzaklaşsalar bile bozulmaya devam etmektedir (Davidson, 2013, s.185-187; Breitzke, 2006, s.27-28; Perez-Alvoro, 2016, s.843- 845).

Denizel ortamın fiziksel özelliği olan tuzluluk bölgelere göre değişmektedir. Örneğin; tuzluluk oranı nehir kaynak noktalarında sifıra yakınken, kurak alanlarda % 40'a kadar çıkabilmektedir (Morrissey, 2012, s.67-69). Denizdeki tuzluluk; buzulların erimesine, kuraklığa, yüzey akıntılarına bağlı olarak değişmektedir (Yılmaz, 2002, s.220-221). Çözülmüş tuzlar ve su; metal eserlerde korozyonun çok hızlı oluşmasına ve ilerlemesine neden olmaktadır. Korozyon süreci metal özü tamamen yok olup eserden geriye sadece fiziksel formun öğrenilebileceği bir kalıp kalana kadar devam etmektedir (North & MacLeod, 1987, s.74-75).

Deniz suyunun sıcaklığı; kimyasal reaksiyonları hızlandırması ve biyolojik bozulma unsurlarının aktivasyonunu artırması nedeniyle *in situ* korumada önemli rol oynamaktadır. Organik kültür varlıkları; üzerleri koruyucu sediman tabakaları ile kaplanmazsa hızlı bir şekilde biyolojik unsurlar tarafından parçalanmaktadır. Bu canlıların yaşamsal döngülerini sürdürebilmeleri için belirli sıcaklık ve tuzluluk değerleri gerekmektedir. Örneğin; bir ahşap yiyici türü olan *Limnoria* 20- 25°C sıcaklığa ve 30 PSU tuzluluk seviyesine ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle Türkiye gibi yüksek ortalama denizel sıcaklık değerlerine sahip ülkelerde görülme ihtimali daha soğuk iklimlere sahip ülkelere kıyasla daha fazladır (Borges, et al. 2014, s.1-9).

Işık; hayvanların ve bitkilerin biyolojik faaliyetleri sırasında enerji üretimi için gereklidir. Denizlerden suya giren ışık enerjisinin emilimi; deniz suyunun optik özelliklerine ve ışığın yayılım özelliğine göre değişmektedir. Suyun biyolojik, fiziksel ve kimyasal özellikleri de ışık enerjisinin emilim miktarını değiştirebilmektedir. Örneğin; planktonlar gibi organizmalar, su renginin kahverengi ya da yeşil gibi görünmesine neden olabilirken, suda asılı halde bulunan parçacıklar ışığın derinlere inmesini engellemektedir. Bu da biyolojik organizmaların derin denizlerdeki aktivasyonunu yavaşlatmaktadır (Geldiay ve Kocataş, 2014, s.55). Sualtındaki kültür varlıklarına ışığın etkisi *in situ* korumada doğrudan değil dolaylı yoldan olmaktadır. Işık; kazı sonrası özellikle doğal ışıkla doğrudan temaslarda ani kurumalara, renk değişimlerine ve bezeme pigmentlerinde solmalara

neden olmaktadır. Sualtında meydana gelen bozulmalar ışık kaynaklı değildir fakat ışık bir enerji kaynağı olarak sualtı ekosisteminde özellikle biyolojik bozulma unsurlarının aktivasyonunu hızlandırmaktadır

Sualtı sit alanlarının oluşum süreci; sedimanla kaplanma, deniz suyunun özellikleri, organik-inorganik kültür varlıklarının birbiriyle etkileşimini içeren değişken bir süreçtir. Bu süreç; sualtı çevre koşullarında, akıntıların ve dalgaların oluşturduğu enerjiyi de kapsamaktadır. Akıntıların şiddeti hidrodinamik enerji ile alakalıdır ve bu enerji; fırtınalar, hortumlar gibi doğal felaketler nedeniyle artmaktadır. Akıntıların meydana getirdiği sediman birikimi *in situ* korumada olumlu bir etki yaratırken, sediman erozyonu olumsuz etki yaratmaktadır. Bunun nedeni; üzeri sediman ile kaplanan alanlarda, kültür varlıklarının bozulma süreçlerinin yavaşlamasıdır. Üzeri sediman ile kaplı olan alanlar, denizin dalga ve akıntıları nedeniyle, zamanla sediman erozyonuna maruz kalabilmektedir. Böyle bir durumda sualtı kültür varlıkları biyolojik saldırılara da açık hale gelmektedir. Sediman tabakasında büyük ve sert tanecikli tortuların erozyonu; kültür varlıkları üzerinde mekanik aşınmaya ve kültür varlığının deniz tabanında yer değiştirerek, alanın anlaşılmasını zorlaştıracak oyuklar oluşmasına da neden olmaktadır (Quinn, 2006, s.1419-1432; Di Laurea, 2014, s.41-43).

2.2. Kimyasal Bozulmalar ve Nedenleri

Denizel ortamın kimyasal özelliklerini; deniz suyunun çözünmüş gaz içeriği ve türü, pH'ı, Eh'i ile sediman tortularının kimyasal içeriği oluşturmaktadır. Atmosferde bulunan gazlar, suda çözünerek dalga hareketleri ile deniz suyunda yayılmakta ya da denizel canlıların yaşamsal faaliyetleri ile suya karışmaktadır (Geldiay ve Koçtaş, 2014, s.7; Kocabaş, 1997, s.7). Çözünmüş gazlar; deniz suyunun diğer özelliklerine etki ederek değişimlere neden olmaktadır. Örneğin; karbondioksit suyun asiditesini yani pH seviyesini değiştirerek alkaliliği düzenlemektedir. Suda çözünmüş karbondioksit seviyesinin yoğunluğu, çözünmüş oksijen seviyesini düşürdüğünden organik kültür varlıklarının bozulma süreçlerini yavaşlatmaktadır (Florian, 1987, s.6). Deniz suyunun çözünmüş oksijen seviyesi *in situ* koruma uygulamaları için dikkat edilmesi gereken bir unsurdur. Oksidasyon, metal eserlerin hızla korozyona uğramasına neden olurken; yüksek çözünmüş oksijen denizel canlılarının üreme hızını arttırarak organik kültür varlıklarının bozulma süreçlerini de arttırmaktadır (Gregory, 1998, s.344- 345; Crony, 1990, s.166-168).

Deniz suyunun asiditesi (pH) sualtı kültür varlıklarının bozulmasında etkili olmaktadır. Çözünmüş gazların asiditeyi etkilemesi gibi sualtında denizel bitkilerin kalıntılarında oluşan humus, sedimanı oluşturan tortuların kimyasal

içerikleri de denizde pH seviyesini değiştirmektedir. Organik kültür varlıklarının bozulma nedenlerinden olan asit hidrolizi deniz suyunun pH'ına bağlıdır. Asit hidrolizi, pH'ı 7'den düşük yani asidik ortamlarda daha hızlı olmaktadır. Örneğin; deri eserler sualtında hidrolize uğradıklarında kimyasal olarak değişmektedir. Derinin yapısında bulunan kolajen, hidroliz sonunda jelatine dönüşmekte, bunun sonunda derinin yapısı yumuşak bir hal almaktadır. Fiziksel yapıda oluşan bu değişim de derinin sediman hareketleri gibi fiziksel etkilere karşı daha dayanıksız olmasına neden olmaktadır (Florian, 1987, s.111-112). Dolayısıyla denizel ortamın kimyasal özellikleri sonucu oluşan bozulmalar, denizel ortamın fiziksel özellikleriyle birleşerek kültür varlıklarında bozulmalar meydana getirmektedir.

Bir malzemedeki elektron kaybetme ya da kazanma, yani oksidasyon veya yükseltgenme reaksiyonlarının olabilmesi için gereken enerji miktarını ifade eden redox potansiyeli (Eh); deniz suyunda genel olarak 0 ila +0,25 V arasında değişmektedir (Florian, 1987, s.7). Eh; sediman tabakasına tamamen gömülmüş, oksijen oranı az ortamlarda bile metallerde asidite ile korozyonun meydana gelmesine neden olmaktadır. Redox potansiyelinin düşük olduğu ortamlarda metallere denge durumunda kabul edilmektedir (Crony, 1990: 168-169). Eh-pH ilişkisi; deniz suyundaki kültür varlıklarının oksidasyona uğrama ve kayaçların çözünme oranlarını değiştirmektedir. Bununla birlikte denizel ortamda Eh-pH'in stabil olmadığı, yeraltı sularının ve atmosferle temas eden su yüzeyinden çözünebilir gazların suya karışması gibi etkenlere bağlı olarak değişebildiği unutulmamalıdır (Macpherson & Townsend, 1998, s.121).

2.3. Biyolojik Bozulmalar ve Nedenleri

Denizel ekosistemin makro ve/veya mikro biyolojik unsurları sualtı kültür varlıklarının *in situ* korunması sırasında bozulmayaratan unsurlardandır. Türkiye'nin karasularında etkili olan makro biyolojik bozulma unsurları; *Posedonia oenica*, *Teredo navalis*, *Assellus* ve *Limnoria*'dır. Bunlardan ilki olan *Posedonia oenica*, deniz çimi olarak da bilinmektedir. Özellikle Ege ve Akdeniz kıyılarındaki sit alanlarında sıklıkla karşılaşılmaktadır. *Teredo navalis* Karadeniz'den Akdeniz'in doğusuna hemen her bölgede karşılaşılan, deniz kurdu olarak da bilinen bir ahşap yiyici türüdür. *Limnoria*, yüksek sıcaklığı daha çok seven bir ahşap yiyici türü olarak daha çok Akdeniz kıyılarında görülmektedir. *Assellus* ise aslen bir tatlı su canlısı olduğu halde Akdeniz'in kıyılarında da varlığı tespit edilmiştir (Kırkım ve diğerleri, 2006, s.363; Kırkım ve diğerleri, 2017, s.248; Can ve Sivrikaya, 2020, s.4271-4281).

Fitobentos, yani denizel bitki grubuna ait bir tür olan *Posedonia oenica*; *in situ* korumada olumlu sayılabilecek özellikler gösteren bir biyolojik unsurdur. Vot-

ruha ve Artzy'nin ayrıntılı çalışması *Posedonia ocanica*'nın deniz tabanındaki yerleşimini ve bunların kütür varlıkları içeren katmanlar üzerindeki etkisini ayrıntılı bir şekilde açıklamıştır (Votruba et al. 2016, s.671-683). *Posedonia ocanica*'nın koruma açısından en önemli özelliği, ölü köklerin sedimanda kalıp yeni neslin bu kökler üzerinde üremesiyle, sedimanda anoksik ortam oluşturmasıdır. Kök yapıları çok sağlam olduğu için kazılar sırasında bazen deniz tabanından çıkartılırken içinde bulunan kütür varlıkları zarar görebilmektedir. Bitkinin fotosentez yapan yeşil yaprak kısmı, dalgaların etkisi ile bir sediman kapanı gibi hareket ederek tabanda bulunan kütür varlıklarının üzerinin hızlı bir şekilde, kaplanmasını sağlamaktadır (Krause-Jensen et al. 2019, s.325-335).

Deniz kurdu olarak da bilinen *Teredo navalis*, çift kabuklu yumuşakçalar ailesinden Teredinidae grubunun en yaygın türüdür ve antik çağlardan beri varlığı bilinmektedir. Oksijen bakımından zengin 11 °C'den sıcak, 8 PSU tuzluluktaki sularda hızlı bir şekilde üreyen bu canlı, larva evresinde iken yüzemediğinden yakınında bir ahşap kaynağı yok ise varlığını sürdürememektedir. Yaşamsal faaliyetleri sonucu ahşap kütür varlıklarının içinde birbirine paralel, tüp formu, kalker içerikli kalıntılar bırakan bu canlı; yetişkinliklerinde 40 cm'ye kadar büyüebilmektedir (Pournou, 2020, s.261-268; Grave, 1928, s.260-262). Ahşabın mikrobiyolojik saldırılar sonucu yumuşayan yüzeyinden içeri girerek hızla ilerlemekte salgıladığı enzimlerle ahşap yapısında bulunan selülozu parçalamaktadır. Canlının, üzeri sediman ile kaplı olmayan kütür varlıklarını iki yıl gibi kısa bir sürede tamamen yok edebildiği Türkiye'de de yapılan çalışmalarla kanıtlanmıştır (Varinlioğlu, 2020, s.74-86). Bununla birlikte, bazı durumlarda sediman tabakasına gömülü olmasa da ahşapların *Teredo navalis* saldırılarından korunabildiği gözlenmiştir. Bu duruma ahşap içindeki selüloz oranının azlığının neden olduğu düşünülmektedir (Eriksen et al. 2015, s.9-15). İstanbul'da Bizans dönemine ait gemilerden oluşan Yenikapı Batıkları'na ait gemilerin ahşap elamanları da *Teredo navalis* saldırılarına maruz kalmıştır. Gemilerin üzerinin batıktan sonra hızlı bir şekilde alüvyonlarla kaplanması oluşan anaerobik ortam sayesinde biyolojik bozulmaların yavaşlamasını, gemilerin iyi korunmuş durumda ele geçmesini sağlamıştır (Türkmenoğlu, 2021, s.557-574).

Limnoria'nın, tanımlanmış 59 türünden 31 tanesi ahşap yiyici olarak sualtı kütür varlıklarının bozulmasına neden olmaktadır. Canlı, yaşamsal faaliyetlerinin devamı için 20-25 °C sıcaklığa ve 30 PSU tuzluluğa ihtiyaç duymaktadır. Ortam şartları yeterliyse yılda üç kere kuluçkaya yatabildiğinden çok hızlı çoğalmaktadır. *Teredo navalis*'den farklı olarak *Limnoria*, ahşabın yüzeyini parçalayarak ilerlemektedir (Pournou, 2020, s.199-201; Borges, Marckelbacg ve Cragg, 2014, s.1-9). Halk arasında tespah böceği olarak bilinen *Asellus* ise aslında bir tatlı su canlısıdır. Kütür varlıklarının *ex situ* koruma işlemlerinin yapıldığı tanklarda hızla üreyen bu canlı Akdeniz'de tuzlu su ortamında da görülmüştür (Kılıç, 2017: 48-49, Simčić & Brancelj, 2006, s.688-692).

Mikro organizmalar da sualtı kültür varlıklarının *in situ* korunmasında biyolojik risk oluşturmaktadır. Bu canlılar kara kazılarında sağlam ele geçmeyip sualtı kazılarında sağlam ele geçtiği için arkeolojik olarak büyük önem taşıyan suya doymuş ahşap kültür varlıkları için tehdit oluşturmaktadır. İnce taneli sedimanlara gömülü olan kültür varlıklarında bu organizmaların yaşamsal faaliyetleri yavaşlamakta ya da durmaktadır. Örneğin; erozyon bakterisi 10 cm'den daha derin sedimana gömülü olan suya doymuş ahşap eserde varlığını sürdüremektedir (Björdal, 2012, s.134-136). Tünel bakterisi gibi bazı türler hem karada hem sualtında ahşap kültür varlığını tahrip etmektedir. Tünel bakterisinin ahşap hücre çeperlerinden içeri hareketi hücre direncini azaltmakta, hareketi sırasında kullandığı ahşap çözücü enzimler ağır metallere bağlanabilmektedir (Singh, Adya, YoonSoo Kim ve Tripti Singh, 2016, s.172-176). Sülfat indirgeyici bakteri gibi aneorobik bakteriler; 50 cm'ye kadar sedimana ömülü olan kültür varlıklarında bile etkili olabildiklerinden, *in situ* koruma yönteminin seçiminde önem taşımaktadır (Florian, 1987, s.15). Mantarlar ise 10- 40 °C sıcaklıklar arasında organik kültür varlıklarında bozulmalar yaratabilmektedir. Diğer mikrobiyolojik unsurlara göre daha düşük azota ihtiyaç duymaları nedeniyle daha derin sularda da etkili olabilmektedir (Björdal, 2012, s.134).

Biyolojik bozulma faktörleri sadece organik değil, inorganik kültür varlıkları için de risk oluşturmaktadır. İnorganik kültür varlığının yüzeyinde bir biyofilm oluşturan biyolojik bozulma unsurları; eserlerin gözeneklerine nüfuz ederek kalkerli kayaçların çözünmesine neden olmaktadır. Esere tutunurken yüzeydeki bezeme, kabarma ve pigmentleri tahrip ettikleri gibi ileri derecede olan bozulmalarda yüzeyden parça kayıplarının yaşanmasına da neden olmaktadır. Görsel olarak da eserin anlaşılmasını zorlaştırarak zamanla objenin amorf bir yapı oluşmasına ve barındırdığı yapım teknikleri gibi bilgilerin yok olmasına neden olabilmektedir (Pinna, 2021, s.2-9, Martina, 2014, s.28-29).

2.4. İnsan Faaliyetleri Sonucu Oluşan Bozulmalar

Sualtı kültür varlıklarının insanların doğrudan temas edebilecekleri sığ sularda bulunması ya da ekonomik faaliyetler sonucu oluşan iklim değişikliğinin etkisi, sualtı çevre şartlarında değişimler yaratarak farklı bozulma türlerinin etkisini değiştirdiğinden risk unsuru oluşturmaktadır. Dalışa yasak olmayan bölgelerde, sportif dalış etkinlikleri sırasında dalgıçlar kültür varlıklarının yerini değiştirmekte, bu hareket sırasında bazen kültür varlıklarının fiziksel olarak bozulmalarına neden olmaktadır (Cámara et al. 2017, s.109-122). Balıkçıların kullandığı troller, deniz tabanında hareket ederken sualtı kültür varlıklarının yapısal bütünlüğünü bozmakta, fiziksel bozulmalar yaratmakta ve sedimanın yer değiştirmesine neden olmaktadır (Brennan et al. 2016, s.82-88).

Ekonomik faaliyetler sonucu oluşan iklim değişikliği ve su kirliliği; sualtı kültür varlıklarının denge durumuna ulaştığı ortam şartlarında değişimler yaratarak, bozulma süreçlerine dolaylı ve daha uzun vadede etki etmektedir. Yapılan araştırmalar; iklim değişikliğine bağlı olarak yükselen su seviyesinin UNESCO tarafından tescillenmiş ve Akdeniz kıyılarında bulunan 136 arkeolojik sit alanının deniz suları altında kalacağını ortaya koymuştur (Marzeion & Levermann, 2014, s.1-7). Bu kültür varlıklarına Efes, Samos, Letoon antik kentlerinde bulunan kültür varlıkları da dâhildir. Söz konusu bölgelerde deniz seviyesinin 1,6 ila 2 m arasında yükseleceği tahmin edilmektedir (Reinmann et al. 2018, s.4161). Deniz seviyesindeki yükselme; sualtı kültür mirası üzerindeki basıncı da arttıracaktır. Buna bağlı olarak dalga ve su hareketleri ile sediman erozyonu bozulma süreçlerini hızlandıracaktır (Perez-Alvoro, 2019, s.91-104).

İklim değişikliğine bağlı olarak deniz suyunun kimyasal özelliklerinde oluşacak değişimlerden biri de deniz suyu sıcaklığının artmasıdır. Porto Rico'da yapılan bir araştırmada deniz suyunun ortalama sıcaklığının geçen yüzyıla kıyasla 1,5 °C arttığı belirlenmiştir. Gelecek 50 yılda 1 °C daha artış beklenmektedir. Porto Rico'nun sualtı kültür mirasının büyük çoğunluğunun 0-20 m derinde bulunması sıcaklık değişimlerinden doğrudan etkileneceklerini de göstermiştir (Ezcurra Paula et al.2018, s.198-209). Deniz suyunda oluşan bu artış özellikle biyolojik bozulma unsurlarının kültür varlıkları üzerindeki aktivasyonunu hızlandırmaktadır. Biyolojik bozulma unsurları bu değişime bağlı olarak daha önce yaşayıp üreyemedikleri sularda faal aktif bir şekilde kültür varlıkları için risk oluşturabilecektir.

3. Koruma Yöntemine Karar Vermek

Koruma yöntemine karar verebilmek için ortam şartlarının ayrıntılı olarak belgelenmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Böylece kültür varlıkları üzerinde etkili olabilecek çevresel risk faktörleri değerlendirilip, çalışma alanı için en uygun koruma tekniği seçilebilecektir. Sedimanın tanecik boyutu ve gözenekliliği gibi fiziksel özelliklerinin ölçülmesi, koruma yönteminin seçilmesi ve etkinliğinin tespitinde de önem taşımaktadır. Örneğin; ince taneli ve suyun hareketleri ile kolaylıkla biriken ya da erozyona uğrayan sedimanlarda sediman kapanı olarak işlev gören yapay deniz çimi gibi koruma yöntemlerinin kullanılması tercih edilmektedir. Bu malzemelerin uygulama sonrası yeterlilikleri de sediman erozyonu modellemesi ile önceden tahmin edilebilmektedir (Baeye& Demerre, 2000, s.56-58).

Kimyasal analizler sedimanın; organik depozit içeriği, çözünmüş sülfat, sülfat, oksijen ve benzeri gazların oranını ortaya çıkartabilmektedir. Sedimanın bu

özellikleri, yukarıda bahsedilen kimyasal ve biyolojik risk unsurlarını barındırmaktadır. Örneğin; sedimandaki çözünmüş oksijen oranının yüksekliği, mikro-biyolojik organizmaların yaşamsal faaliyetleri için gerekli olduğundan, sediman altına gömülü olsalar bile ahşap kültür varlıklarının ileri derecede bozulmasına neden olmaktadır. *Ex situ* sediman analizlerinde; hangi katmanda organik kalıntı yoğunluğu olduğu, kültür varlığı birikiminin derinliği, tortul tabakasının fiziksel özelliklerinin katmanlardaki değişimi gibi bilgilere ulaşılabilmektedir (Gregory, 2020, s.846).

In situ ölçüm yapabilen kayıt cihazları da (*datalogger*) hem koruma yönteminin uygulanması öncesinde alanın özelliklerinin ayrıntılı belgelenebilmesi hem de uygulama sonrasındaki düzenli kontrollerin yapılabilmesinde kullanılmaktadır. *In situ* analiz cihazları, alanda incelenmesi istenilen ortam koşullarına göre farklı verileri ölçebilmektedir. Bu cihazlar çoğunlukla koruma uzmanlarının analiz etmesi gereken farklı parametreler göz önünde bulundurularak, *in situ* koruma projeleri kapsamında proje ekipleri tarafından üretilmektedir. Her sit alanı farklı çevre koşullarına sahip olduğundan, kullanılacak kayıt cihazının niteliği de koruma uzmanları tarafından belirlenmektedir. *Ex situ* sediman analizi, yani sedimanten örnek alınarak yapılan analizler ise tortunun mineralojik birleşimi, tortulların kimyasal içeriği ve tanecik boyutu gibi özelliklerinin belirlenmesinde kullanılmaktadır (Gregory, 2020, s.839- 844).

Sediman için yapılan bir diğer analiz, erozyon modellemesidir. Sit alanının oluşum sürecinin de anlaşılmasına yardımcı olan bu analiz, özel bilgisayar/laboratuvar ekipmanları ve uzmanları ile çalışılmasını gerektirmektedir. Uzun süreli planlanacak koruma uygulamalarında, sediman tabakasının hareket düzeninin tespiti ve doğru koruma yönteminin seçilmesi için oldukça önemli rol oynamaktadır. Planlamada bütçe oluşturulabilmesi için seçilen yöntemin uygulanması sırasında ne kadar malzeme gerekeceği, yine sedimanın hareket düzenine göre değişmektedir. Sediman hareket modellemesi; akıntı ve dalga modellemeleri ile eş zamanlı yapıldığından çok geniş alanlarda birden çok bozulma faktörünün tespitini sağlamaktadır (Dix et al. 2000, s.48- 50).

Kültür varlıklarını çevreleyen suyun analizi, sürekli değişim halinde ve bölgesel olarak farklı özelliklere sahip olması nedeniyle, koruma uygulamasına karar verme aşamasında önem taşımaktadır. *In situ* analizlerde suyun; pH'ı, Eh'i, tuzluluğu, sıcaklığı, türbiditesi, çözünmüş gaz oranı ve akıntıları analiz edilmektedir. Bünyesinde bulunan sensörler ile anlık ölçüm yapabilen cihazlar, koruması yapılan alanın farklı bölgelerinde ve farklı derinliklerde olacak şekilde deniz tabanına sabitlenmektedir. Ölçümler istenilen aralıklarla kayıt altına alınıp karşılaştırılmakta, böylece alandaki deniz suyunun mevsimsel değişimleri de incelenmektedir. Sonuçlar bir grafik haline getirildiğinde; normalden farklı olan

ölçümler dikkat çekmektedir. Bu da alana etki eden ve öngörülememiş risk faktörlerinin tespitini sağlamaktadır (Brennan et al. 2016).

Seçilen *in situ* koruma yönteminin uygulaması sonrasında da yöntemin başarısını ölçebilmek amacıyla alandaki kültür varlıklarından analizler yapılması gerekmektedir. Bazı durumlarda bu analizlerin yapılması alanın denge durumunun bozulmasına neden olacağından farklı yöntemler denenmektedir. Örneğin; yeniden gömme yönteminde, ahşap kültür varlıklarında periyodik analizlerle gözlem yapılması oldukça zordur. Bunun nedeni; yeniden gömme öncesi zaten bozulmaya uğramış olan ahşabın kendine özgü özelliklerinin ne kadar değiştiğinin görsel analizlerle anlaşılabilmesidir. Ahşap kültür varlıklarından sıklıkla örnek alınamayacağı durumlarda orijinal objenin yanına modern bir ahşap parçası konulması ve bu parçanın ışık mikroskobu analizi ile bozulma türü ve derecesinin belirlenmesi mümkün olmaktadır. Arkeolojik ahşap ve modern ahşap arasında yıllarca sualtı ortamına maruz kalmanın getirmiş olduğu kimyasal farklılıklar oluşmaktadır. Yöntem, basit ve ucuz olması ve de orijinal ahşap eserden sürekli örnek alınmasını engellemesi nedeniyle tercih edilmektedir (Björda & Nilsson, 2007, s.870; Komorowicz et al. 2018, s.40- 50).

4. In situ Koruma Yöntemleri

Sualtı kültür varlıklarının *in situ* koruması; bir kısmının buldukları alandan uzaklaştırılmış ve/veya kazılmış olmasına bakılmaksızın, orijinal bağlamın korunabilmesi için planlanan yöntemlerdendir. Eserler üzerinde temas edilmeden yapılan belgeleme çalışmaları ile ortam şartlarının değişimi düzenli aralıklarla gözlemlenmektedir. Türkiye gibi çok fazla sualtı kültür varlığına sahip olan ülkelerde; arkeolojik veri içeren alanların tamamının kazılması, kültür varlıklarının sualtından çıkarılması, sergilenmesi ya da depolanması hem çok uzun yıllar süreceği hem de maliyeti yüksek olacağı için *in situ* koruma yöntemi özellikle düşünülmeye gereken bir koruma tekniği olmuştur. Alanın yasalarla korunması; insan kaynaklı bozulmaların önüne geçilmesi için önem taşımaktadır. *In situ* belgeleme teknikleri kullanılarak, sit alanındaki kültür varlıklarının; bozulma durumlarının, ortam şartlarının, fiziksel ve kimyasal özelliklerinin ayrıntılı şekilde kayıt altına alınması gerekmektedir. 2001 yılında yayınlanan UNESCO Sualtı Kültürel Mirasının Korunması Sözleşmesi'nde sualtı kültür varlıklarının koruma planlamalarında tercih edilmesi gereken ilk seçeneğin *in situ* koruma yöntemi olması yönündeki tavsiyesi de yıllarda bu yöntemin daha çok tercih edilmesine neden olmuştur (Bathencourt et al. 2018, s.99-100).

4.1 Yerinde Sergi

Yerinde koruma ve sergi; Türkiye gibi çok fazla kültür varlığına sahip olan, bu nedenle de maliyetli koruma uygulamalarının tercih edilemediği ülkelerde; sualtı kültür varlıklarının tespitinin yapılması, düzenli gözlem altında tutularak kamu bilincinin oluşturulması amacıyla kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntemin bir sonucu olarak, sualtı kültür varlıklarının *in situ* onarımı ve sergilenmesi amacı ile ortaya çıkan sualtı müzeleri, iki farklı biçimde planlanmaktadır. Bunlar; dalgıçların fiziki olarak alana ziyaret düzenleyebildikleri arkeoparklar gibi dalışa açık müzeler ve ziyaretçilerin kültür varlıklarının 3D modellemelerini *ex situ* inceledikleri, dalışa kapalı müzelerdir. Dalgıçların alana inebildiği arkeoparklarda hem ziyaretçiler hem de çalışanların sağlığı için dalış kurallarına dikkat edilmesi gerekmektedir. Alanda bulunan kültür varlıklarının; fiziksel, kimyasal, biyolojik ve insan etkisinden kaynaklı bozulmalara karşı korunması sağlanmalıdır. Dalgıçların etkisiyle, bilimsel bilginin bütünlüğünün bozulmamasına özen gösterilmelidir (Davidde-Petriaggi, 2004, s. 145).

Türkiye’de Kaş Arkeoparkı, sualtı kültür varlıklarının yerinde korunması ve sergilenmesine bir örnektir. Arkeoparkın oluşturulması için modern Kaş Limanı’nın 2,5 km uzağında bulunan Hidayet Burnu’nda, MÖ 14. yy batığı olan Uluburun Gemisi’nin bir rekonstrüksiyonu, 14-21 m derinlikte kalacak şekilde batırılmıştır. Gemi, Uluburun Gemisi’nin orijinal kargosunun replikaları ile doldurulmuştur. Rekonstrüksiyon geminin batırılmasıyla birlikte, batık alanının oluşumu ve taşınabilir kültür varlıklarının sualtında bozulma süreçleri incelenmiştir. Geminin batırılışından itibaren dört ayda bir gözlem dalışları ve yılda iki kere kazı çalışmaları gerçekleştirilmiştir. 2007 yılında yapılan üç boyutlu taramalar ile batık alanı kullanılarak sanal sergi oluşturulmuştur. Ayrıca 2012 yılında, NAS’ın (*Nautical Archaeology Society- Deniz Arkeolojisi Derneği*) verdiği sualtı arkeoloji araştırmaları eğitimine çalışma alanı olarak da seçilmiştir (Varinlioğlu, 2020).

4.2. Yeniden Gömme

Yeniden gömme yöntemi literatürde ‘*rapid reburial*’ olarak geçmektedir. Yöntem; fiziksel bariyer oluşturma yönteminden farklı olarak alan üzerinin doğal malzemeler kullanılarak tekrar kapatılmasıdır. Arkeolojik kazı yapılarak ya da suyun hareketleri ile açığa çıkan alanlarda bulunan sediman tabakasının ya da başka malzemelerin kullanılmasıyla kültür varlıklarının tekrar gömülmesi olarak tanımlanmaktadır. Yeniden gömme uygulaması; değişken ortam şartları nedeniyle kültür varlıklarını *in situ* korumada ihtiyaç duyulan sabit değerlere ulaşılamaması, alanın düzenli olarak gözlem yapılabilen kıyıya yakın kesimlerden

uzak olması durumlarında kullanılmaktadır. Ayrıca; alandaki kültür varlıklarının ileri derecede bozulmaya maruz kalmaları nedeniyle acil müdahale ihtiyacı, hali hazırda uygulanan koruma planının yeterli olmaması gibi durumlarda da tercih edilmektedir (Shefi & Veth, 2015, s.1-3).

Yeniden gömme uygulaması yapılacağı zaman sediman tabakasının özelliklerinin incelenmesi gerekmektedir. Yüksek çözünmüş tuz içeren sediman kullanıldığında, eserlerde tuz birikimi olmakta ya da metallerin korozyon oranı yükselmektedir. Düşük ya da yüksek pH'a sahip sedimanlar; kemik ve harçların kimyasal yapısının bozulmasına ve çözünmelere neden olmaktadır. Düşük Eh, metallerin daha iyi korunmasını sağlarken; organik madde içeriği, sediman tortullarını birbirine bağlayarak çözünmüş oksijen oranını azaltmaktadır. Bu nedenlerle yeniden gömme yapılacaksa kullanılacak sediman şu özelliklere sahip olmalıdır:

- Erozyon ya da kazı öncesi sediman tabakasıyla aynı kimyasal özelliklere sahip olmalıdır. Böylece kültür varlıklarının alışkın oldukları ortam koşulları yeniden yaratılır.
- Kapatmada en üstte kullanılacak tabaka, yüzeyde oluşacak koruyucu bitki örtüsünün oluşabilmesini destekleyecek kadar organik içeriğe sahip olmalıdır. Böylece hızlı oluşan bitki örtüsü sediman erozyonunu engelleyebilir.
- Sediman, demir oksitler gibi çözünmüş tuzları içermemelidir.
- Çok yüksek ya da çok düşük pH seviyesi, kültür varlıklarının bozulma süreçlerini hızlandırmaktadır. Bu nedenle; sediman bir sabitleyici gibi davranan organik içerik ve kil boyutunda tortul tanelerine sahip olmalıdır.
- Yoğun kil içeren sedimanlar; düşük çözünmüş oksijen, su, pH ve Eh içereceğinden stabil ortam koşullarını sağlayabilmektedir. Bununla birlikte bu sedimanların, yüksek erozyon riski taşıdıkları ve bazen üst katmanlarda çatlamlar oluşturarak suyun iç kısımlara geçişini kolaylaştırdığı unutulmamalıdır (Caple, 2004, s.152-163).

Yeniden gömme ve fiziksel bariyer oluşturma yöntemlerinden hangisinin uygulanacağına kullanılan malzemenin sağladığı yararlar, sınırlamalar dikkate alınarak ve ortam şartları göz önünde bulundurularak karar verilmelidir. Her yöntem, her ortam koşulunda istenilen düzeyde koruma sağlayamamaktadır. Örneğin kum ile yeniden gömme yöntemi, 10 m'den daha derin, akıntılardan etkilenmeyen durgun sularda uzun süreli koruma sağlamaktadır. Polipropilen ağlar ve yapay deniz çimi ise kum ile yeniden gömmenin aksine, sediman tuzağı olarak işlev gördüklerinden, akıntılı ve dalgalı sularda etkili olmaktadır. Dolayısıyla; polipropilen ağ ve deniz çimi sediman hareketlerini sağlayacak su hare-

ketlerinin eksikliğinde, örneğin göl sularında, istenilen düzeyde koruma sağlanamamaktadır. Manders, 2011 yılında yayınladığı çalışmasında yeniden gömme yönteminde kullanılan yöntemin avantaj ve dezavantajlarını listelemiştir (Tablo 1) (Manders, 2011, s.37-38).

Koruma Yöntemi	Avantajlar	Dezavantajlar
Kum torbalar	-Kaçakçılara karşı koruma sağlar. -Anaerobik ortam yaratabilir. -Uzun süreli koruma sağlar. -Ulaşımı kolay bir malzemedir.	-Yüksek işçilik maliyeti gerektirir. -Altında kalan kültürvarlıklarını görüntülemeye zorluk ortaya çıkarır. -Sit alanında fazladan ağırlık yaratır. -Keten gibi doğal içerikli torbalar, sualtı çevre koşullarında kolay bozulmaktadır.
Propilen ağlar	-Anoksik ortamı kolaylıkla yaratabilir. -Maliyeti düşüktür. -Yerleştirildikten sonra üstü akıntılarla kolay kapanmaktadır. -Materyalin alana yerleştirilmesi kolaydır. -Alandan kaldırılması kolaydır. -Çevrenin bir parçası olabilmektedir.	-Sadece belli ortam koşullarında kullanılabilir. -Sadece deniztabanında çok fazla çıkıntı yapmayan alanlarda kullanılabilir. -Yerleştirildikten sonra kolay zarar gördüğünden yenilenmesi gerekmektedir. -Belirli bir teknikile uygulanması gerekmektedir. -Kenarlarda güvenlik sorunu vardır. Bağlantı noktalarında zayıftır.
Jeotekstil+ kum+ kum torbalar	-Bütün yöntemlerin avantajlarından yararlanılabilir. -Güçlü bir koruma sağlar. -Anaerobik ortam yaratır. -Arkeolojik katman ve yeni sediman tabakasını birbirinden ayırır. -Katmanlar arasında organik transfer olmaz. -Gözlemek kolaydır.	-Belirli alanlar için ürettiğinden birden fazla bölgede kullanılamaz. -Uygulama maliyeti yüksektir. -Uygulama alanının çevresinde erozyon şiddetli olabilir.
Kum sediman ile kapatma (Yeniden gömme uygulaması olarak da sınıflandırılabilir)	-Düşük maliyetlidir. -Uygulama ve üretim kolaydır. -Birden fazla malzeme ile birleştirilerek kullanılabilir. -Doğal bir malzemedir.	-Ortamın fiziksel özellikleri aynı kaldığından sediman erozyonu tekrarlanmaktadır. -Kısa süreli koruma sağlamaktadır. -Kum, istenmeyen bir bölgede birikebilir. -Başka bir bölgeden alınan analiz edilmemiş kum, alandaki kültür varlıklarında istenmeyen bozulmalar meydana getirebilmektedir.
Bariyer (Konferdam)	-Güçlü bir yapıdır. -Anaerobik-anoksik ortam yaratma ihtimali vardır. -Ağırlık farklılıklarını düzenlemek kolaydır.	-Pahalıdır. -Uygulanması ve yönetimi zordur. -Kum torbalar kullanılarak oluşturulursa daha etkili olabilir. -Deniz tabanında sediman katmanında aşınma yaratabilir.
Yapay deniz çimi	-Kullanıldığında anaerobic ortam yaratmak kolaydır. -Doğal renkler kullanıldığı için doğal görünür. -Uygulama sonrası üzeri kum ile kolay kaplanır. -Uygulanması kolaydır.	-Hazır olarak satın alınırsa çok pahalıdır. -Özel olarak üretilecekse zaman ve emektir. -Çok hassastır. Yüzeyinde kolaylıkla biyolojik bozulma başlayabilir. -Ağırlık farklılıklarını düzenlemek zordur. -Matın altında, sediman katmanında aşınma olabilir.
Jeotekstil	-Ulaşımı kolaydır. -Birden farklı çeşit bulunabilir. -Teredo Navalis'e karşı koruma sağlar. -Aşınmaya karşı koruma sağlar. -Bazı türleri alanı mühürleyebilir. Yani, sediman akışını engeller.	-Pahalıdır. -Farklı ortamlarda farklı türleri kullanılması gerektiğinden, uzmanlığa ihtiyaç duyulmaktadır. -Dalga ve su hareketleri yoğunsa uygulanması zordur.

Tablo 1: Ortam şartları ve batık alanının durumuna göre koruma uygulamalarının etkinlik düzeyi. (+) yeterli koruma sağlayan, (++) uzun süreli daha iyi koruma sağlayan, (-) yeterli koruma sağlamayan ve (0) söz konusu durumda koruma sağlamadığı gibi zararlı da olabilen uygulamaları belirtmektedir. **Kaynak:** Manders (Ed.), 2011, s.37.

4.3. Fiziksel Bariyer Oluşturma

Sediman tabakasının kültür varlıklarının bozulma süreçlerini yavaşlatıcı etkisi göz önünde bulundurularak, yapay bir fiziksel bariyer oluşturarak yapılan koruma yöntemidir. Sediman tabakası; yarattığı uygun ortam koşulları ile biyolojik bozulmalara karşı koruma sağlamaktadır.

Üzerindeki sediman tabakası erozyona uğramış arkeolojik alanlarda, biyolojik ve fiziksel bozulma faktörlerinin etkinliğini azaltmanın ucuz ve basit yolu; kum torbaları ile yeniden gömme yöntemidir. Kum torbaları anaerobik ortam yaratarak denizel canlıların alandaki kültür varlıkları üzerinde bozulma yaratma riskini azaltmaktadır. Uygulama denizin sığ kesiminde bulunan kültür varlıklarının, dalga ve akıntıların etkisiyle fiziksel bozulmalarına karşı da koruma sağlamaktadır. Yapay olarak oluşturulan kum torbası katmanı zamanla sediman tuzağı halini almakta ve alanın yüzeyinin yeniden kapanmasına yardımcı olmaktadır. Alandaki sedimanlar akıntı ve su hareketlerine bağlı olarak kum torbalarının aralarında ve yüzeylerinde birikmektedir (Coroneos, 2006, s.55-57).

Fiziksel bariyer oluşturmak için kullanılan kum torbaları; pamuk malzemedен üretildiklerinde, pamuk liflerinin sualtında kısa sürede çözünmesi nedeniyle torbaların parçalanması riski bulunmaktadır. Doğal lifler kullanılarak üretilen kum torbaları parçalandığında alanın üzeri sadece torbaların içindeki kum ile kaplanmaktadır. Özellikle dalga etkisinin yüksek olduğu karaya yakın sığ sularda, oluşan bu ince kum tabakası erozyona uğramaktadır. Erozyonun sonucu olarak koruma yapılan alan da kısa sürede tekrar denizel ortama maruz kalmaktadır. Bu durumun engellenmesi için polietilen ile desteklenmiş kum torbalarının kullanılması tavsiye edilmektedir. Fiziksel bariyerin jeotekstil kullanılarak yapıldığı durumlarda; alanın üzeri çok geniş bir şekilde tek parça tekstil kullanılarak kapatılmaktadır. Jeotekstil suda yüzen bir malzeme olduğundan hem koruma yapılan alanın üzerinde hem de çevresinde bu ağırlıkların bulunması gerekmektedir. İçine kum torbaları doldurulmuş polietilen kasalar jeotekstilin hareketlerinin kısıtlanması amacıyla kullanılmaktadır (Richards, 2012, s.173-174).

Sediman tuzağı olarak kullanılan yapay deniz çimi ile kapatma, fiziksel bariyer oluşturma yönteminde uygulanan tekniklerden biridir. Tekniğin olumlu yönleri; anaerobik ortamı kolaylıkla oluşturması, uygulama kolaylığı, kurulumundan sonra insan müdahalesine gerek kalmadan işlevini yerine getirmesi ve doğal rengi sayesinde yapay bir görüntü oluşturmamasıdır. Uygulama, alandaki eserler üzerinde biyolojik risk faktörlerinin, özellikle de *Teredonavalis*'in etkinliğini engellemektedir. Olumsuz yönleri ise hazır satın alındığında pahalı olması, zamanla yüzeyinde oluşan biyofilm nedeniyle deniz tabanına çökerek işlevini kaybetmesi, üzerine binen ağırlık farklarına karşı dirençli olmaması ve

kaldırılmasının kolay olmasıdır. Kolay kaldırılabilir olduğu için yapay deniz çimi, insan etkisine karşı istenilen korumayı sağlayamamaktadır. Jeotekstil ile birleştirilerek de kullanılan yapay deniz çiminin sualtında kurulmasını kolaylaştırmak için ağır demir borular uygulama yapılacak alanın çevresine yerleştirilmektedir (Manders, 2012, s.55). Tekniğin uygulanması sırasında dikkat edilmesi gereken bazı noktalar bulunmaktadır. Yapay deniz çiminin akıntılar ile taşınan sedimanı toplayabilmesi için akıntılar ve sedimanın doğal birikim yolu ile paralel olarak yerleştirilmesi gerekmektedir. Alana kurulum sırasında; dalgıçların akıntı yönünde ve nispeten daha az akıntının olduğu bir zaman diliminde çalışması gerekmektedir. Kurulum sonrası yapay çimin sedimanı tutabilmesi için doğal denizel bitki tabakalarıyla kaplı olmaması ve birbirlerine karışmamış olması gerekmektedir. Yapay çimin, alana 50 cm'ye kadar inen çiviler kullanılarak sabitlenmesi gerektiğinden, kültür varlığı bulunabilecek muhtemel bölge sınırının doğru hesaplanmış olması önemlidir (Manders, 2011, s.31).

Sualtı kültür varlıklarının fiziksel bariyer oluşturmak amacıyla üzerinin kaplanması sırasında kullanılan bir diğer malzeme ise polipropilen ağlardır. Polipropilen ağ gölge bezi olarak da bilinmektedir. Yapay deniz çiminden farklı olarak bu ağlar, akıntılarla birlikte hareket edebilecek şekilde gevşekçe uygulanmaktadır. Ağların örgü sıklığına bağlı olarak içeriye geçebilen sediman boyutu değişmektedir. Bu nedenle sadece koruyucu ince sediman tortullarının geçebileceği örgü sıklığında ağların tercih edilmesi önerilmektedir (Manders, 2017, s.123-125).

Fiziksel bariyer oluşturmak için kullanılan bir diğer malzeme ise metal kafeslerdir. Ucuz ve basit bir yöntem olması nedeniyle, özellikle insan etkisine açık, daha önce tarihi eser kaçakçıları tarafından tahrip edilmiş bölgelerdeki batıklar üzerinde uygulanmaktadır. Türkiye gibi çok fazla sualtı kültür varlığına sahip ülkelerde, arkeolojik önemi olan fakat *in situ* koruma için projelendirme yapılamayan bölgelerde tercih edilebilir bir uygulamadır (Khakzad ve Van Balen, 2012, s.471). Yöntemin olumsuz yönlerinden diğeri; kullanılan metalin korozyona uğraması ve üzerinin biyofilm ile kaplanması nedeniyle sıklıkla değiştirilmesinin gerekmesidir. Kafes sıklıkla değiştirilse de biyofilm ve korozyonun önüne geçilememektedir. Ayrıca tüm alanı kaplayacak kadar büyük paslanmaz çelik kafes sistemleri pahalı olduklarından tercih edilmemektedir. Bununla birlikte; kafes ile koruma yönteminde, eserlerin dalgıçlar tarafından gözlenebildiği açık alanlar yaratılmaktadır. Bu bölgelerin turizm için bir cazibe merkezi haline getirilebilir olması, toplum bilinci oluşturarak koruma sağlaması açısından yararlı olabilmektedir (Dorušić ve Čvrliak, 2019).

4.4. Katodik Koruma

Katodik koruma; sualtındaki metal eserlerin *in situ* koruması için oluşturulmuş bir yöntemdir. Yöntem; galvanik piller adı verilen, birbirinden farklı korozyon

potansiyeline sahip iki metalin birbirine bağlanması, bu sayede korozyon potansiyeli yüksek olan bozulurken, diğerinin stabil kalması prensibi ile oluşturulmuştur. Fedâ edilen anot (*sacrificial anode*) olarak, genellikle alüminyum ya da çinkodan üretilen modern metal plakalar kullanılmaktadır. Yöntemin uygulanmasından sonra gözlem yapılabilmesi ve anotun objeye sabitlenebilmesi için paslanmaz çelikten üretilen 'U' biçimli kenetler kullanılmaktadır. Oluşturulan bu kenetlere sabitlenen kayıt cihazları ile metal kültür varlığının; pH, Eh ve çözünmüş oksijen oranları kayıt altına alınmaktadır (Bartuli et al. 2008, s.1-7). Bununla birlikte, sadece katodik koruma yapılan kültür varlıkları hem katodik koruma hem de yeniden gömme uygulaması yapılanlara kıyasla daha fazla risk altındadır. Bunun nedeni; metal eserlerin ortamın pH, Eh, çözünmüş oksijen seviyesi, klor içeriği gibi özelliklerindeki değişimlere, organik eserlere kıyasla daha kısa sürede tepki vermesidir. Katodik koruma bu değişimlere karşı bir mikro ortam yaratsa da yeniden gömme ile kullanıldığında yöntemin etkinliğinin artacağı düşünülmelidir (MacLeod, 2013, s.386-390).

Marmara Denizi'nde bulunan HMAS AE2 Batığı, katodik koruma yapılmış bir örnektir. Avustralya yapımı olan gemi; 1915 yılında batmış, 1995 yılında yeniden keşfedilmiş, 1998 yılında Türkiye- Avustralya ortak çalışmaları ile geminin tarihlendirmesi yapılmıştır. Orijinal konumu 55 m olan batığın, *in situ* koruma uygulamaları ve arkeolojik incelemeler için 20-25 m derinliğe çekilmesi planlanmış fakat gemide bulunan torpidoların patlama riski nedeniyle bu plan uygulanmamıştır. 2004 yılında yapılan araştırmalarda; geminin tuzluluk ve çözünmüş oksijen seviyeleri ile sedimanın; oksijen, pH ve Eh' i ölçülmüştür. Geminin yerinin tekrar değiştirilmesi sırasında torpidolarının patlama riski nedeniyle, *in situ* korumaya karar verilmiştir. 5-10 yıl süreli olması planlanan proje, demir gemi batığı üzerinde yapılan en kapsamlı uygulama olarak dikkat çekmektedir. Katodik koruma için 17 adet anot, 660 m²'lik gemi alanına yayılmıştır. Anotların kablolarını gemiye sabitlemek için bazı bölgelerde kabuk tabakası temizlenmiş ve gemi gövdesinin E_{corr} ölçümleri yapılmıştır. Yapılan son ölçümlerde, katodik koruma ile korozyon oranında % 42 düşüş sağlandığı gözlenmiştir (MacLeod, 2019, s.868-883).

Değerlendirme

Sualtı kültür varlıklarının *in situ* koruma yöntemleri; yeniden gömme ve katodik koruma gibi sağlamlaştırma, temizlik ve onarım uygulamalarını da kapsamaktadır. *In situ* koruma; bazen sadece belgeleme ve gözleme dayalı pasif koruma yöntemlerinin, bazen de alandaki kültür varlıkları üzerinde biriken biyofilm temizlenmesi gibi onarım yöntemlerinin seçilmesini gerektirmektedir. Sediman tabakasının kültür varlıklarının bozulma süreçleri üzerindeki yavaşlatıcı etkisi göz önünde bulundurularak, doğal bir fiziksel bariyer ile koruma sağ-

ladığı bilinmektedir. Sediman tabakası erozyona uğramış arkeolojik alanlarda; biyolojik ve fiziksel bozulma faktörlerinin etkinliğini azaltmanın ucuz ve basit yolu kum torbaları ile yeniden gömme yöntemidir. Yapay olarak oluşturulan kum torbası katmanı, zamanla sediman tuzağı halini almakta ve alanın yüzeyinin yeniden kapanmasına yardımcı olmaktadır. Sediman tuzağı olarak kullanılan bir başka fiziksel bariyer oluşturma yöntemi; yapay deniz çimi kullanımudur. Bu yöntem özellikle *Teredo navalis* gibi makro organizma etkinliğini engellemektedir. Diğer bir yöntem aynı zamanda gölge bezi olarak bilinen propilen ağ kullanımudur. Bir diğer malzeme ise metal kafeslerdir. Katodik koruma sualtındaki metal eserlerin *in situ* koruması için oluşturulmuş bir yöntemdir.

Son zamanlarda kültür varlıklarının tespiti ve gözlemine dayalı yerinde koruma, sergileme yöntemi, dijital görüntüleme ile çizim ve fotogrametrik tarama çalışmaları yaygınlaşmıştır. Özellikle fotogrametrik yöntemler, alanın 3D ile kolay anlaşılması ve hızlı uygulama imkânı sunması nedeniyle önemli tercih sebebidir. 3D tarama sualtı arkeolojisinde insan kaynaklı oluşan hataları en aza indirmektedir. Bu durum derin deniz batıklarında avantaj sağlamaktadır.

Sonuç

Sonuç raporu yayınlanarak sonlanmış projeler, nispeten sabit ortamlarda kısa süreli olarak planlanmıştır. Bu projelerin ortaya konulan çıktıları dikkat çekicidir. Örneğin Avrupa'daki farklı sualtı sit alanlarında yapılmış olan *in situ* koruma projeleri ince taneli sediman tabakasına en az 50 cm derinde kalacak şekilde gömülmüş olan kültür varlıklarında; fiziksel, kimyasal ve biyolojik bozulma faktörlerinin etkinliğinde yavaşlamaya neden olduğunu göstermiştir. Birbirinden farklı malzemelerden üretilmiş eserler barındıran, denizin jeolojik özellikleri ve deniz tabanındaki konumdan farklı boyutlarda etkilenen, gemi batıkları gibi karmaşık sit alanlarında bile jeotekstil+sentetikağ+kumtorbası+sediman ile gömme yöntemi ile yapılan koruma uygulamaları bozulma unsurlarının etkinliğini yavaşlatabilen ve kolaylıkla uygulanabilen bir yöntem olarak uzmanlarca tercih edilmektedir. Deniz tabanından en az 50 cm derinlikte yapılan yeniden gömmeni; sit alanını insan etkisinden de korumayı başardığı araştırmalarla tespit edilmiştir.

Türkiye gibi genç sedimanlara, yoğun akıntılara, biyolojik aktivasyona ve insan etkisine açık bölgelerde *in situ* korumanın uzun süreli bir uygulama olarak ne seviyede etkili olacağı bilinmemektedir. Bu nedenle; Türkiye'de de sualtı kültür varlıklarının *in situ* koruması konusunda ayrıntılı çalışmalar yapılması gerekmektedir. Böylece; Türkiye karasularında bulunan kültür varlıklarının bozulma süreçleri, literatürde bulunan diğer projeler ile karşılaştırılabilir hale gelecektir.

KAYNAKÇA

- Ba Baert, K. (2017). The role of *asellus aquaticus* on organic matter degradation on constructed wetlands, [Yüksek Lisans Tezi], Universiteit Gent, Faculty Of Biocience Engineering, Environmental Technology, Belgium.
- Baeye, M. & Demerre I. (2000). Sedimanation- erosion study and future modelling. Machu Final Report, 56-58.
- Bartuli, C. Petriaggi R., Davidde B., Palmisano E., Lino G. (2008). In Situ conservation by cathodic protection of cast iron findings in marine environment, 9th International Conference On Non Destructive Investigations And Microanalysis For The Diagnostics And Conservation Of Cultural And Environmental Heritage Of Art, 25–30 May 2008, Jerusalem.
- Bathencourt, M. Fernández-Montblanc, T. Izquierdo, A. González-Duarte. M. Muñoz-Mas, C. (2018). Study of the influence of physical, chemical and biological conditions that influence the deterioration and protection of underwater cultural heritage. *Science of the Total Environment*, (613- 614), 98- 114.
- Beaubien, S.E. Graziani, S. Annunziatellis, A. Bigi, S. Ruggiero, L. Tartarello, M.C. Lombardi, S. (2014). Spatial- temporal water column monitoring using multiple, low-cost Gaspro-pco2 sensors: implications for monitoring, modelling, and potential impact. *Energy Procedia*, (63), 3840– 3847.
- Björdal, C.G. (2012). Evaluation of microbial degradation of shipwrecks in the baltic sea. *International Biodeterioration & Biodegradation*, (70), 126- 140.
- Björdal, C.G. (2012b). Microbial degradation of waterlogged archaeological wood. *Journal Of Cultural Heritage*, (135), 118- 122.
- Björdal, C.G. & Nilsson, T. (2007). Reburial of shipwrecks in marine sediments: a long-term study on wood degradation. *Journal Of Archaeological Science*, (35), 862- 872.
- Borges, L. Marckelbach, L. Cragg, S.M. (2014). Biogeography of wood-boring crustaceans (Isopoda: Limnoriidae) established in European coastal waters, *PlosOne*, Vol 9, Issue 10, 1-9.
- Breitzke, M. (2006). Physicalproperties of marine sediments, *Marine Geochemistry*, 27-71.
- Brennan, M.L. Davis, D. Ballard, R.D. Trembanis, A.C., Vaughn, J.I. Krumholz J.S. Delgado, J.P. Roman, C.N. Smart, C. (2016). Quantification of bottom trawl fishing damage to ancient shipwreck sites, *Marine Geology*, (371), 82- 88.

Cámara, B. Alvarez De Buergo, M. Bethencourt, M. Fernandez Montblanc, T. La Russa, M.F. Ricca, M. Fort, R. (2017). Biodeterioration of marble in an underwater environment, *Science Of The Total Environment*, (609), 109-122.

Can, A. & Sivrikaya, H. (2020). Evaluation of marine wood boring organism's attack on wood materials in the Black Sea coastal region. *Bioresources*, 15(2), 4271-4281.

Caple, C. (2004). Towards a benign reburial context: the chemistry of the burial environment. *Conservation And Management Of Archaeological Sites*, 155-165.

Caple, C. (2008). Preservation in situ the future for archaeological conservators?. *Studies At Conservation*, (53), 214- 217.

Coroneos, C. (2006). A cheap and effective method of protecting underwater cultural heritage. R. Grenier, D. Nutley, I. Cochran (Eds.). *Heritage At Risk Spatial Edition: Underwater Cultural Heritage At Risk: Managing Natural And Human Impacts (Special Edition, 55- 57)*. ICOMOS, Biedermann Offsetdruck.

Crony, J.M. (1990). *The Elements Of Archaeological Conservation, Contributions On Marine Material*, London: Routledge.

Davidde Petriagi, B. (2004). Methods and strategies for the conservation and museum display in situ of underwater cultural heritage, *Archaeologia Maritima Mediterranea*, 137- 150.

Davidson, S. & Newton, R. G. (2003). *Conservation And Restoration Of Glass*, A. Oddy (Ed). Butterworth-Heinmann Series In Conservation And Museology, Series Arts And Archaeology (Second Edition). Routledge.

Di Laurea, T. (2014). *In Situ Conservation Of The Shipwrecks In The Mediterranean Sea*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Università Ca'foscarini Venezia, Scienze Dell'antichità Letterature, Storia E Archaeologia, Venezia.

Dix, J. Cazenave, P. Lambkin, D. Rangecroft, T. Pater, C. Oxley, I. (2000). Sedimentation- erosion modelling as a tool for underwater cultural heritage management. *Machu Final Report*, 48-53.

Dorušić, V. & Čvrljak, M. (2019). Technological Protection Of An Underwater Archeological Site; A Newly Discovered Roman Shipwreck From The 1st Century Bc, On The Island Of Pag, Croatia. *International Conference In Management Of Accessible Underwater, Cultural And Natural Heritage Sites: "Dive in Blue Growth"*, Athens, Greece, 16-18 October 2019.

Eriksen, A. M., Gregory, D., Shashoua, Y. (2015). Selective attack of waterlogged archaeological wood by *Teredo navalis* and its implications for in situ preservation. *Journal Of Archaeological Science*, (55), 9- 15.

Ezcurra, P. & Rivera- Collazo, I.C. (2018). An assessment of the impacts of climate change on Puerto Rico's cultural heritage with a case study on sea-level rise. *Journal Of Cultural Heritage*, (32), 198- 209.

Florian, M.L.E. (1987b). *The Underwater Environment*. S. G., Rees-Jones (Ed) *Conservation Of Marine Archaeological Objects*. Butterworth- Heinemann Series In Conservation And Museology (Second Edition, s.1-20). Routledge.

Geldiy, R. ve Kocataş, A. (2014). *Deniz biyolojisi* (9. Basım). Dora Basım Yayın Ltd. Şirketi.

Grave, B.H. (1924). Natural history of shipworm, *Teredo navalis*, at woods hole, Massachusetts, *Biological Bulletin*, 55(4), 260-282.

Gregory, D. (1998). Re-burial of timbers in the marine environment as a means of their long-term storage: experimental studies in lynæs sands. *International Journal Of Nautical Archaeology*, 27(4), 343- 358.

Gregory, D. (2020). Characterizing the preservation potential of buried marine archaeological sites, *Heritage*, 3(3), 838-857.

Khakzad, S. & Van Balen, K. (2012). Complications and effectiveness of in situ preservation methods for underwater cultural heritage sites. *Conservation And Mgmt Of Arch. Sites*, 14 (1-4), 469- 478.

Kırkım, F. Kocataş, A. Katağan, T. Sezgin, M. (2006). Contribution to the knowledge of the free- living isopods of the Aegean Sea coast of Turkey. *Türk J Zool*, (30), 361- 372.

Kırkım, F. Özcan, T. Bakir, K. Katağan, T. (2017). The Isopod Crustacea of fethiye bay, Levant Sea, Turkey, *North-Western Journal Of Zoology*, 13(2), 244-250.

Kocabaş, U. (1997). *Arkeolojik Sualtı Kalıntılarının Konservasyonu* (1. Baskı). Norm Ajans.

Koçtaş, A. (2017). *Oseonoloji*, (11. Baskı). Dora Basın ve Yayın Ltd.

Komorowicz, M. Wroblewska, H. Fojutowski, A. Kropacz, A. Noskowiak, A. Pomian I. (2018). The impact of 5 years underwater exposure in the Baltic Sea (Puck Bay) on selected properties of English oak wood samples. *International Biodeterioration*, (131), 40-50.

Krause Jensen, D. Serrano, O. Apostolaki, E.T. Gregory, A.J. Duarte, C.M. (2019). Seagrass sedimentary deposits as security vaults and time capsules of the human past. *Ambio*, (48), 325- 335.

- Macleod, I.D. (2013). The mechanism and kinetics of in situ conservation of iron cannon on shipwreck sites. *The International Journal Of Nautical Archaeology*, 42(2), 382- 391.
- MacLeod, I.D. (2019). Corrosion and conservation management of the submarine hmas ae2 (1915) in the sea of Marmara Turkey. *Heritage*, 2(1), 868-883.
- Manders, M. (2012). In situ preservation, training manual for the unesco foundation course on the protection and management of underwater cultural heritage in asia and the pacific. UNESCO 208- 242.
- Manders, M. (2017). How do we physically protect underwater heritage sites in situ, preserving a layered history of the western wadden sea: managing an underwater cultural heritage resource, [Doctoral Thesis] Universiteit Leiden.
- Manders, M. (Ed.). (2011). Guidelines for protection of submerged wooden cultural heritage, including cost benefit analysis, Wreck Project, Seventh Framework Programme, Amersfoort.
- Manders, M. (2008). In situ preservation: the preferred option. *Museum International*, 60(4), 31 - 41.
- Martina, C. (2014). The Conservation and Restoration of Glass. B. Luca (Ed). *Conservation of underwater archaeological finds manual*. (Second Edition, 39-46). International Centre For Underwater Archaeology in Zadar.
- Marzeion, B. & Levermann, A. (2014). Loss of cultural world heritage and currently inhabited places to sea- level rise. *Environmental Research Letters*, (9), 1- 7.
- Moncrieff, A. & Weaver, G. (1992). *Cleaning, science for conservators*, (2), Psychology Press, Routhledge.
- Morrissey, J.F. & Sumich, J.L. (2012). *Introduction to the biology of marine life* (10. Edition). Jones & Barlett Publishers.
- North, N.A. & Macleod, I.D. (1987). *Corrosion of metals*, C. Pearson, (Ed.), *Conservation Of Marine Archaeological Object* (Second Edition, 68- 99). Butterworth Series In Conservation And Museology.
- Perez-Alvoro, E. (2016). Climate change and underwater cultural heritage: impacts and challenges. *Journal Of Cultural Heritage*, (21), 842– 848.
- Perez-Alvoro, E. (2001). *Underwater Cultural Heritage: Ethical Concepts And Practical Challenges*. Routledge.
- Pinna, D. (2001). Microbial growth and its effects on inorganic heritage materials. E. Joseph (Ed). *Microorganisms In The Deterioration And Preservation Of Cultural Heritage*. (Open Access). Springer. Creative Commons license: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

- Pournou, A. (2020). Biodeterioration of wooden cultural heritage: organisms and decay mechanisms in aquatic and terrestrial ecosystems, Springer E-Books.
- Pringle, H. (2013). Troubled waters for ancient shipwrecks. *Science*, 340(6134), 802- 807.
- Reinmann, L. Athanasios Vafeidis, T. Brown, S. Hinkel, J. Tol, R.S.J. (2018). Mediteranean UNESCO world heritage at risk from coastal flooding and erosion due to sea- level rise. *Nature Communications*, 9(1), 4161.
- Ricca, M. La Russa, M.F. (2020). Challenges for the protection of underwater cultural heritage (UCH), from waterlogged and weathered stone materials to conservation strategies: an overview. *Heritage*, 3(2), 402- 411.
- Richards, V. (2012). In situ preservation and monitoring of the James Matthews shipwreck site. *Conservation And Mgmt Of Arch Sites*, 14(1-4), 169- 181.
- Shefi, D. & Veth, P. (2015). A critical analysis and philosophical review of 'rapid reburial': the clarence project. *The International Journal Of Nautical Archaeology*, 00(00), 1– 11.
- Simčić, T. & Brancelj, A. (2006). Effects of pH on electron transport system (ets) activity and oxygen consumption in *gammarus fossarum*, *Asellus aquaticus* and *Niphargus sphagnicolus*. *Freshwater Biology*, (51), 686- 694.
- Singh, A.P. Kim, Y.S. Singh, T. (2016). Bacterial degradation of wood, *Secondary Xylem Biology*, Academic Press, 169- 190.
- Steyne, H. (2010). Cegrass, sand and marine habitats: a sustainable future for the William Salthouse wreck. J, McKinnon. & V, Richards (Eds.). In situ conservation of cultural heritage: public, professionals and preservation (40-49). The PAST Foundation.
- Varinlioğlu, G. (2020). Assesing a decade of Kaş underwater archaeopark. *International Journal Of Nautical Archaeology*, 49(1),74- 86.
- Votruba, G.F. Artzy, M. Erkanal, H. (2016). A set archaic anchor arm exposed within p. *oceanica* matte at Klazomenai/ Liman Tepe, Turkey: a contribution for understanding marine stratigraphy. *Journal Of Field Archeology*, 41(6), 671- 683.
- Williams, T. (2015). Preservation In Situ: Not An Ethical Principle, But Rather An Option Amongst Many, M. H, Van den Dries. S. J, Van der Linde. & A, Strecker (Eds.). Fernweh crossing borders and connecting people in archaeological heritage management, essays in honour of Prof. Willem J. H. WILLEMS (38- 41). Sidestone Press,
- Türkmenoğlu, E. (2021). Yenikapı 27 batığı: gemi elemanları, yapım tekniği ve yapısal özellikler. *Art- Sanat Dergisi*, (16), 557- 574.

Yılmaz, A. (2002). Türkiye denizlerinin biyojeokimyası: dağılımlar ve dönüşümler. *Turkish Journal Of Engineering And Environmental Sciences*, (26), 219-235.

Yılmaz, Z. & Şener, Y.S. (2019). Arkeolojik kazı buluntusu metallerin, kazıda bulunmalarından koruma onarım uygulamalarına kadarki süreçleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (23), 431-439.

Quinn, R. (2006). The role of scour in shipwreck site formation processes and the preservation of wreck-associated scour signatures in the sedimentary record—evidence from seabed and sub- surface data. *Journal of Archaeological Science*, 33(10), 1419- 1432.

İNTERNET KAYNAKLARI

ICOMOS. (1996). Sualtı Kültür Mirasının Korunması ve Yönetimi ile İlgili Tüzük, Icomos Türkiye Tüzükleri. [Http://www.Icomos.Org.Tr/Dosyalar/Icomostr_ Tr0882066001536913778.Pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/Icomostr_Tr0882066001536913778.Pdf)

UNESCO. (2001). Convention on the protection of the underwater cultural Heritage. <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-underwater-cultural-heritage?hub=66535>.

KARS COĞRAFYASINA YANSIYAN RUS MİRASI: YAPI TASARIMINDA UYUMLU İTTİFAK

RUSSIAN HERITAGE REFLECTED IN THE GEOGRAPHY OF KARS: HARMONIOUS ALLIANCE IN BUILDING DESIGN

Öğr. Gör. Sezer Volkan ÖZTÜRK

Bursa Uludağ Üniversitesi, İnegöl MYO,

Mobilya ve Dekorasyon Bölümü

volkanozturk@uludag.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-9198-7557

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 12 Ekim 2023 • YAYIMA KABUL TARİHİ: 26 Nisan 2024

Öz

Tarihi günümüzden 7000 yıl öncesine kadar dayanan Kars adeta bir sis bulutunda kalmış gibi keşfedilmemiş, ama içinde hazine gibi bir tarih, kültür, mimari barındıran bir şehirdir. Sis bulutunun içerisinde ilerledikçe birer birer keşfedilen bu kültür varlıkları Kars'ı nirengi noktası haline getirmiştir. Bu çalışma kapsamında incelenecek yapılar Kars'a 1878-1917 yılları arasında Rus döneminden kalmıştır. Literatürde birçok yazarın benzettği St. Petersburg şehri ile Kars'ın mimari yönlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesini içermektedir. İki kentin benzer ve farklı özellikleri vurgulanarak kentlerin mimari özgünlükleri tartışılmıştır. Çalışmanın materyali olan görseller Kars'ta yerinde fotoğrafçılık, St. Petersburg görselleri ise Google Maps Street özelliği ile ekran görüntüsü olarak elde edilmiştir. Sonuç olarak Çarlık Rusya, Kars bölgesine geleneksel mimariden uzak bambaşka bir mimari tarzı uygulamış ve farklılıklara rağmen bağlamıyla olumlu ilişkiler kuran yapısal eserler ortaya çıkmıştır.

Abstract

Kars, whose history dates back to 7000 years ago, is a city that has remained undiscovered as if in a cloud of fog, but contains a treasure trove of history, culture and architecture. These cultural assets, which were discovered one by one as they progressed in that fog cloud, made Kars a triangulation point. The buildings to be analyzed within the scope of this study were left to Kars from the Russian period between 1878-1917. It includes a comparative analysis of the architectural aspects of Kars and the city of St. Petersburg, which many authors in the literature have compared. The similar and different features of the two cities are emphasized and the architectural uniqueness of the cities are discussed. The visuals, which are the material of the study, were obtained by on-site photography in Kars, while St. Petersburg visuals were obtained by taking screenshots with Google Maps Street feature. As a result, Tsarist Russia applied a completely different architectural style to the Kars region, far from traditional architecture, and despite the differences, structural works that establish positive relations with their context have emerged.

Anahtar Kelimeler: Kars, St. Petersburg, Baltık Mimarisi, Eklektik Mimari, Yerel Mimarlık.

Key Words: Kars, St. Petersburg, Baltic Architecture, Eclectic Architecture, Local Architecture.

1. GİRİŞ

Kent, tarih sahnesinde kültürün izlerini taşıyan bir organizmadır. Kentler özgün kimliği, geçmişi ve kültürüyle bir doku oluşturmaktadır. Mimari ise bu dokuyu oluşturan en temel bileşenlerdendir. Kentin kıyafeti olarak tanımlayabileceğimiz mimari, kentin biçimini, karakterini ve ruhunu yansıtmaktadır. Aynı ustaların elinden çıkmış tarifinin yapılabileceği iki şehir St. Petersburg ve Kars incelendiğinde birçok benzerlik belirgindir. St. Petersburg, ilk olarak Rus İmparatorluğu'nun görkemli başkenti olarak karşımıza çıkarken Kars, günümüzde Türkiye'nin en doğusunda yer alan zengin bir tarihi mirasa sahip, çok kez yıkılmış ve onarılmış bir şehirdir (Görgülü vd., 2021:1805).

Bu çalışma Çarlık Rusya'nın Kars'ı işgal etmesiyle başlayan 40 yılda kente uyguladığı yapılaşmayı irdelemektedir. Rus yönetimi bahsedilen dönemlerde ele geçirdikleri bölgelere Kars şehri de dahil olmak üzere kendi mimari tarzlarında çok hızlı bir şekilde şehirler inşa etmiştir. İşgalci güçlerin işgal ettikleri bölgelerde yerel mimariye uygun bir yapılaşma yapması beklenmemektedir. Topografya, iklim, kültür, nüfus gibi verilerle şekillenen yerel mimariye uymak yerine Ruslar, Kars bölgesinde oluşturdukları yapılaşmada kendi birikimleri ile şekillenen mimariyi uygulamışlardır. İki kentin karşılaştırmalı analizini inceleyen bu çalışmada görseller Kars için yerinde fotoğraflama, St. Petersburg için ise Google Maps Street ile elde edilmiştir. İlk aşamada Kars ve St. Petersburg tarih, kültür, coğrafya, iklim vs. bilgileri detaylıca incelenmiştir. Yapı üretim öncesi dikkate alınması gereken bilgiler kapsamlı olarak tartışılmıştır.

Bir bölgenin mimarisi hakkında konuşabilmek için en başta o bölgenin coğrafyasını anlamak gereklidir. Coğrafyanın insan davranışı üzerinde önemli bir etkisi olduğu açıktır. Örneğin, meteorolojik olaylar mimarinin en önemli girdilerinden biridir. Bölgenin yeryüzü şekilleri doğrudan mimari üslubu etkilemektedir. Doğal kaynaklar bölgenin ekonomik durumunu, ekonomi de doğrudan kenti ve mimariyi etkilemektedir (Sagona, 2006:11). Bu bilgiler ışığında Çarlık Rusya'nın St. Petersburg'da uyguladığı mimari tarzı farklı bir coğrafya ve özelliklere sahip bir şehir olan Kars'a uygulaması sonucunda ortaya çıkan tesadüfi uyum ortaya koyulmuştur.

2. KARS

Kars tarih sahnesinde hep var olmuş ve bilinen sırasıyla Hurriler, Urartular, Persler, Sasaniler, Ermeniler, Bagratlılar, Bizans, Selçuklular, Moğollar, İlhanlılar, Karakoyunlular, Akkoyunlar, Safeviler ardından Osmanlı Devleti için ev sahipliği yapmıştır. Osmanlı döneminden itibaren bir sınır şehri olması sebebiyle

birçok saldırıya uğramıştır. 93 harbi adıyla bilinen 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı ile 1918 yılına kadar 40 yıllık Rus egemenliği başlamıştır (Çinko ve Eres, 2021:49). Kars'ın o dönemlerdeki nüfusuna bakıldığı zaman işgalden hemen önceki tarihlerde 1876 Osmanlı nüfus sayımına göre 100.000'in üzerinde olduğu tespit edilmiştir. Rus işgali sırasında 1897 yılı nüfus sayımına göre Kars'ın nüfusu 292.498 olarak kayıtlara geçmiştir. 20 yıldaki bu hızlı artışın sebebi Rusların kolonizasyon politikasından olduğu açıktır (Ortaylı, 1978:348; Türkan, 2017:27). Artan nüfusun bir sonucu olarak çok sayıda yapı inşa edilmiştir.

Kars'ın bahsedilen tarihlerde ekonomisinin çoğunu tarım ve hayvancılık oluşturmaktaydı. Buğday ve arpa en çok üretilen tarım ürünüdür. Çarlık Rusya'nın Kars'a en önemli katkıları da tarım ve hayvancılık yani ekonomi alanında olmuştur. Tarım alanları arttırılmış ve sütçülük geliştirilmiştir. Günümüzde Kars için önemli geçim kaynaklarından olan peynircilik, Çarlık döneminden miras kalmıştır (Ortaylı, 1978:355; Çinko ve Eres, 2021:50). Ekonominin gelişmesi veya insanların geçim biçimi yaşam tarzını belirlemekte bir göstergedir ve mimari tasarım konusunda veri oluşturmaktadır.

Osmanlı Devleti döneminde Kars sınır kenti olmasının da getirdiği zorluklarla beraber modern ulaşım altyapısına kavuşmuş değildi. Çarlık yönetimi Kars'ı demiryolu ile Kafkaslara bağlamıştır. Diğer çevre yerleşim yerlerine de şose yollar ile karayolu bağlantısı sağlanmıştır. Ulaşım bir kentin gelişmesinde en önemli girdilerden biridir (Ortaylı, 1978:346). Ulaşımın kolaylaşması yapı inşası sürecinde malzeme tedariki konusunda kolaylık sağlayacaktır.

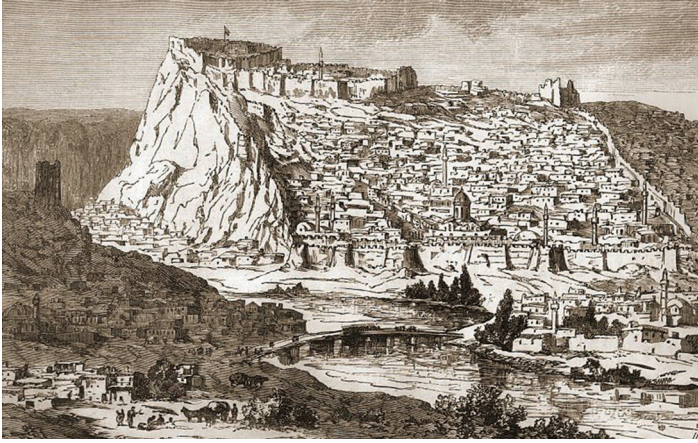
Karasal bir iklime sahip olan Kars'ta kışları soğuk ve uzun, yazları ise yağışlı geçmektedir. Kış mevsiminde don olaylarına sıklıkla rastlanmakta ve 120 gün kar altında geçmektedir. Rakım olarak 1700 ile 2100 metre aralığında yükseltiye sahip şehir plato üzerine kurulmuştur. Coğrafi durum ve volkanik olaylar sonucu bölgede andezit ve bazalt yaygın görülmektedir (Erdoğan, 2018:5).

Paleolitik dönemden itibaren Kars'ta yerleşim olduğu mağaralardaki insan ve hayvan figürlerinden yola çıkılarak ortaya konmuştur. 772 yılından itibaren Bagratlıların olan Kars bölgesi özellikle 10. yüzyılda mimari olarak çok gelişme göstermiştir. Bagratlıların başkenti olan Kars'ta birçok kilise, şapel, saray inşa edilmiştir. Havari Kilisesi olarak yapılan günümüzde kale eteklerinde yer alan Kümbet Cami o dönemin miraslarından birisidir. Daha sonra Ani'ye kaydırılan başkent bölgeye en parlak dönemlerini yaşatmıştır (Fesci, 2022:52).

Balgatlılar'dan sonra 1045 ve 1064 yılları arasında Bizans egemenliği olan bölgeye Sultan Alp Arslan önderliğinde Selçuklular hakimiyet kurmuştur. Selçuklular da bölge imarına önem vermiş ve Türklerin Anadolu'daki ilk eserleri olma özelliğini taşıyan yapıları inşa etmişlerdir. Ayrıca bölgedeki önceki dönemlerde

yapılmış olan Büyük Katedral' i günümüz adıyla Fethiye Cami (Ani)'ye çevirmişlerdir. Kars tarih sahnesinde devamlı savaflara ve istilalara maruz kaldığı ve birçok devlet ve millet tarafından el değıştirdiği için sürekli bir tahribat ve onarım içerisinde olmuştur (Fesci, 2022:56; Alınak, 2022,9).

Urartular' ın ilk olarak inşa ettiği Kars Kalesi zaman zaman onarımlar geçirmiştir ve şehir kale çevresinde gelişmiştir. Osmanlı dönemine gelince camiler, köprüler, çarşılar inşa edilmiştir. Kalenin alt taraflarında eğimli araziye konuşlanan mahalleler birbirinin önünü kesmeyecek konutlar, organik ve dar sokaklardan oluşmaktaydı. Görsel 1'de iç kale olarak anılan merkez kale ve surlarla çevrili bir şehir görülmektedir. Osmanlı döneminde de Kars işgal altında kalmıştır ve yapı stoğu anlamında tekrar zarar görmüştür. Günümüzde merkez kale son derece sağlam bir şekilde korunarak varlığını sürdürmekle beraber şehir surları çok uzun zaman önce yıkılmış ve yok olmuştur. Görsel 1'deki surun içerisinde kalan mahalleler rekreasyon alanı olarak kullanılmakta tarihi yapılar ise restorasyonu yapılarak kullanıma ve turizme açılmaktadır.



Görsel 1: Kars Kalesi ve şehir yerleşimi

Osmanlı İmparatorluğu Kars, Batum ve Ardahan'ı savaş tazminatı olarak Rusya'ya bırakınca 1878-1918 yılları arası 40 yıl sürecek olan uzun işgal yılları başlamıştır. Ayanestefos anlaşmasıyla bırakılan Kars, Brest Litovsk Anlaşmasıyla geri alınmıştır. Bu süre boyunca yeni yapılan kente gayrimüslim halkları getirip yerleştiren Çarlık idaresi birçok kamu yapıları depoya, dini yapıları ise kiliseye dönüştürmüştür (Ural, 2006:109,110). Ruslar kalenin altındaki sur içine şehir kurmaktansa günümüzde de şehir merkezi olarak kullanılan coğrafi olarak daha düz olan bölgeye bir garnizon kenti kurmuşlardır. Rusların o dönemlerde Tiflis ve Gümrü şehirlerinde de eski yerleşimi bırakıp yakınında yeni bir kent merkezleri kurma özellikleri görülmektedir. Kars, ızgara kent planıyla

ve yapıların mimari özellikleriyle Çarlık Rusya'nın önemli şehirlerinden olan St. Petersburg ile ortak özellikler taşımaktadır. Sokak ve caddelerin birbirine dik gelecek şekilde tasarlanan ızgara kent planı hayata geçirilmiştir (Fesci, 2022:61,62; Gürallar, 2020:254).

Kars'ı, 1882 yılında Hollanda'dan getirilen mimarlar hem şehir planı hem de mimari yapılar anlamında yeniden tasarlamışlardır. Bazı devlet görevlilerine inşa edilen konutlar ve idari yapılar haricinde birçoğu tek katlı ve caddeye paralel konumlandırılmıştır. Sokak cepheleri bitişik nizam ve taş işçiliği ile bezenmiş yapılardır. Önemli yapılar mevcutta defterdarlık binası örneğinde görüldüğü üzere caddelerin keşiştiği köşe konumlarda (Görsel 2) inşa edilmiştir (Gündoğdu, 2010:84).



Görsel 2: Kars Defterdarlık Binası tarihsel gelişimi (a, fotoğraf tarihi bilinmemektedir), (b, 2013), (c, 2023)

Yapıların cepheleri düzenli süslemelerden oluşmaktadır. Yapıların çoğunda cephede görünen ve yapıların üzerinde bir alınlık süslemeler mevcuttur. Köşe yapıların köşe üst kısımlarında diğerlerinin genellikle giriş kısımlarını öne çıkaracak şekilde girişin üst kısımlarında alınlık tasarlanmıştır. Yapıların bağlamıyla ilişkisini kuvvetlendirmek için zaten sokağa dayanan cephelerinden ötürü kaldırımlar oldukça geniş düşünülmüştür. Taş işçiliği ile yapılmış cephelerde sadeliği ile dikkat çeken metal ferforjeli balkonlar mevcuttur. Aynı şekilde giriş kapılarının üzerine genellikle metalden yapılan ferforje sundurmalar tasarlanmıştır. Bu yapıların sokak cephelerinde düzgün kesilmiş ve bazı kısımlarda süslenmiş taşlar mevcutken görünmeyen cephelerde kaba taşlar kullanılmıştır (Fesci, 2022:62; Erdoğan, 2018:86).

3. ST. PETERSBURG

1703 yılında inşası başlandığı kabul edilen şehir I. Petro'nun yoğun çalışmaları sonucu 1712'de başkent olmuştur. Tarih boyunca San(k)t-Piter-Burh, Petrograd, Leningrad gibi farklı isimler zikredilse de 1991 senesinde ilk ismi olan Sankt-Petersburg olarak adlandırılmıştır. Moskova'nın etkinliğini bitirip Petersburg'u etkin kılma amacıyla bir şehir kuran I. Petro, hem fiziki hem de simgesel anlamda Avrupa'yı taklit etmiştir. İtalya, Hollanda, İngiltere ve Fransa

gibi ülkelerden getirilen yabancı mühendis ve mimarlar yeni şehri kurmak için görevlendirilmiştir. Öncesinde bataklık olan bölge on yıl içinde kurutulmuş ve 35 bin yapı inşa edilmiştir. Nüfus da aynı hızla artarak yirmi yıl kadar sürede 100.000 düzeylerini geçmiştir. Bu hızlı yapılaşmayla ve büyümeyle birlikte St. Petersburg kısa bir sürede büyük bir şehir durumuna gelmiştir. Şehir inşası sırasında I. Petro'nun baskılarıyla çok sayıda işçi farklı bölgelerden St. Petersburg'a taşınmıştır. Bunların çoğusu köylü, tutsaklar, askerlerden oluşan gruplardır. Çok kötü koşullarda çalıştırılan işçiler yetersiz ücretler, yoğun çalışma saatleri, beslenme ve barınma gibi sorunlarla başa çıkamayıp ölmüşlerdir. Bu sebeple St. Petersburg'un kuruluş hikâyesinin bu hüznü yüzü literatürde yer edinmiştir (Çetin, 2015:31,32; Şengel ve Öztürk, 2023:61,62).

Adalar şehri olan St. Petersburg Baltık Denizi'nin kıyısında ve içinden Neva Nehri geçen bir coğrafyaya sahiptir. Rakımı deniz kenarında olması sebebiyle 0'dan başlayıp en yüksek yerinde 176 metreye ulaşmaktadır. Bir kuzey şehri St. Petersburg'da yazlar kısa, nemli ve serin geçmektedir. Fakat kimi günler 30 dereceyi aşan sıcaklarla karşılaşmak mümkündür. Kış aylarında bazı günler sıcak geçse de genel olarak uzun ve soğuk bir iklime sahiptir. Kışın büyük bir süresi karla kaplı olan şehir, sulak bir alan olması sebebiyle yaz, kış rutubeti yüksek bir bölgedir. Yılda 62 güneşli gün yaşanan şehirde çoğunlukla bulutla kaplı bir hava mevcuttur. Şehrin ilginç bir yönü ise yaz aylarına denk gelen uzun bir dönemde güneşin neredeyse hiç batmamasıdır. Bu günler 'beyaz geceler' olarak adlandırılmıştır.¹

Aynı cepheye bakan yapıların bitişik kısımlarında tuğla malzemeler kullanılmıştır. Revaklar, heykeller, pervazlar, dikdörtgen veya kemerli pencereler ile bezemiş yapılardır. Cepheler sıva üzerine boya şeklinde inşa edilmiştir. Simetrik yapıların cephe boyunca yükseklikleri benzerdir (Türkan, 2017:37).

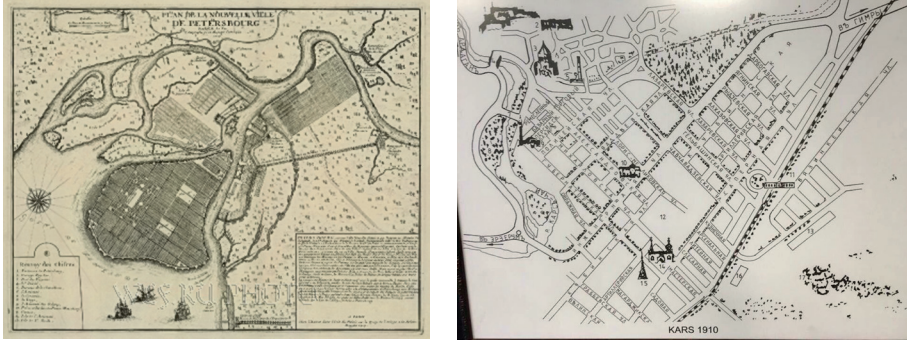
Avrupa'dan gelen mimar, şehir plancısı Domenico Trezini 1703-1712 yıllarında baş mimar olarak çalışmıştır. İtalyan asıllı İsviçre doğumlu mimar birçok yapıyı tasarlarlarken meşhur St. Petersburg şehir planını çizmiştir. Farklı stildeki mimarileri bir arada kullanmadaki ustalığı ile I. Petro'yu etkilemiştir. Neva kıyılarına inşa edilen yapılar tek bir sıra halinde belli model planlara göre tasarlanmıştır. Şehrin görüntüsünü bozmayacak şekilde avluya gizlenen bahçelerde insanlar günlük ihtiyaçlarını görebilmektedirler (Peker, 2021:32).

St. Petersburg batı modernizmi yaratma çabası sonucu karma bir yapıya bürünmüştür. Avrupa tarzı mimari, anıtsal yönünü baroktan, gösterişli tasarımlarını rokodan, simetrik ve klasik tasarımlarını rönesanstan alarak bir üslup oluşturmuştur (Şengel ve Öztürk, 2023:68). Kolaj olan bu dönemin mimarisi 'Petro Tarzı Barok Mimari' olarak da geçmektedir. Avrupa mimarisinden esinlenen bu tarz kendine ait özelliklere kavuşmuştur (Çetin, 2015:35).

¹ <https://www.gov.spb.ru/helper/day/klimat/>

4. KARS VE ST. PETERSBURG KARŞILAŞTIRMASI

Şehir planı: Rusya'nın mimari ve şehir planlamasında bir dönüm noktası olan St. Petersburg, yüzünü Avrupa'ya çevirerek Moskova'nın geleneksel tutumuna karşı Hollanda, Fransa, İngiltere'den gelen mimarlar tarafından ızgara şehir planı olarak tasarlanmıştır. 'Rus Stili' veya 'Rus Tarzı' gibi isimlerle yeni ve karma bir üslup oluşmuştur. Kars'ta da bu karma üslup ile şehir ve yapılar tasarlanmıştır. Şehir planı konusunda birçok özellik I. Petro'nun hayali olan Avrupa şehirlerinden esinlenilmiştir. Dönemin önemli mimarlarından olan Domenico Trezzini ile anlaşılan yönetim, ızgara şehir planı, caddelerde bitişik yapılar ile kesintisiz cepheler, benzer kat sayıları ve yapı yükseklikleri gibi özellikler ile eski kent dokusunun örtülmesini hedeflemiştir (Fesci, 2022:61-62; Shvidkovsky, 2005:87). 1881 yılında Kars'ta yeni bir yerleşim alanı kuran Ruslar St. Petersburg'da öğrendiklerini uygulamışlardır. Yine Avrupa'dan getirilen mimarlar ızgara kent planını Kars'ta tasarladıkları alana uygulamışlardır. Görsel 3'te kentlerin ızgara şeklinde tasarlanmış şehir planları verilmiştir. Taş malzeme ile sokaklarda yapı yüksekliklerini benzer ve bitişik bir şekilde yaparak (bazı önemli yapılar hariç) St. Petersburg'a benzetilmiştir. Bu konudaki fark Kars'taki yapılar çoğunlukla tek, iki ve istisnai olarak üç katlı iken St. Petersburg'da daha yüksek yapılar inşa edilmiştir. Sonuç olarak Kars, Petersburg'a tasarım olarak benzese de şehir alanı ve yapı stoku olarak çok daha küçük bir versiyonu olarak planlanmıştır.



Görsel 3: St. Petersburg (a, 1717) ve Kars Şehir Planları (b, 1910)

İki kentte de resmi veya dini yapılar, önemli kişilerin konutları kentteki önemli konumlara yerleştirilmiştir. Cadde birleşimlerinde kentin mühim köşe kısımlarda vurgulanmıştır. İki kentin de ızgara plan olarak tasarlanan kısımlarında çıkmaz sokak bulunmazken Görsel 4' de görüldüğü gibi geniş meydanlar ve bu meydanları süsleyen heykeller mevcuttur. St. Petersburg'da 1859 yılında inşa edilen I. Nicolas Anıtı, Kars' da 2004 yılında inşa edilen Atatürk Heykeli'nin yer aldığı meydanların arasındaki benzerlik dikkat çekmektedir. Buradan

yola çıkararak sadece geçmişte değil günümüzde etkilenmelerin devam ettiği sonucunu çıkarmak olasıdır.



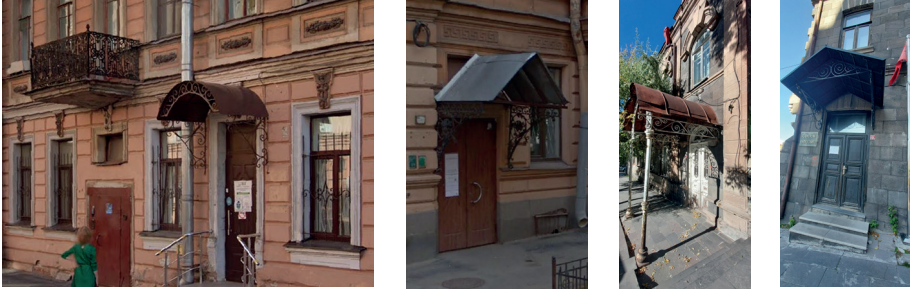
Görsel 4: St. Petersburg (a, 1859) ve Kars Meydan Görüntüleri (b, 2015)

Malzeme: İki kentin de en önemli mimari malzemesi olan taş, yapıların temel malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sadece yapısal olarak değil süsleme amaçlı olarak kullanılan taş farklı yöntemlerle işlenmiştir. Kimi yapılar sıvanarak düz bir cepheye sahip olsa da çoğu yapıda düzgün kesilmiş taş bloklar görülmektedir. Görsel 5'te görüldüğü üzere yapıların caddeye bakan cephelerinde süslemeye ve düzgün malzeme kullanımına önem verilirken, yan cephelerde aynı özen görülmemektedir. Birçok yapının bitişik olmasından kaynaklanan bu özellik iki kentte de örneklerle görülmektedir. Yapıların detaylarına bakıldığı zaman bir diğer malzeme olan metal karşımıza çıkmaktadır. Kapı, pencere, sundurma, çatı, çörten, korkuluk, parmaklık, balkon malzemesi olarak görülen metaller çoğunlukla süsleme teknikleri ile birlikte kullanılmıştır. S, C veya bitki motifleri ile sanat katılan metaller yapıların ihtişamının önüne geçmeyip aksine görsel olarak desteklemektedir. Önemli bir diğer malzeme ise daha çok kapılarda gördüğümüz ahşaptır. Dönem tasarım anlayışı gereği kullanılan her malzemede olduğu gibi ahşapta da süslemeler görülmektedir. Yapı ile ilk bağlantının sağlandığı giriş kapıları bazı yapılarda dikdörtgen bazılarında ise kemerli şekilde çoğunlukla ahşap ile inşa edilmiştir.



Görsel 5: St. Petersburg (a,c) ve Kars (b,d) Malzeme Kullanımı Örnekleri

Kapılar: St. Petersburg ve Kars'ta bulunan yapıların bahçe kapısı veya giriş kapısı cephede vurgulanan en önemli parçadır. Özellikle resmi yapıların girişi direk caddeden bir kapı ile yapılmaktadır. Yapıların birçoğunda avlu kapısı olarak kullanılan geniş, at arabası girebilecek büyüklükte bir kapı mevcuttur. Avlu kapısı olan yapıların ayrıca direk olarak caddeye açılan yapı giriş kapıları da birçoğunda mevcuttur. Melekli Ev örneğindeki gibi bazı bitişik yapılarda avlu kapısı iki yapının da ortak kullanımında olarak yapıların ortasında tasarlanmıştır. Bazı yapıların cadde ile bağlantısını kuvvetlendirmek için dış kapılarının üzerine sundurma yapılmıştır. Sundurmalar Görsel 6'da görüldüğü üzere metal ferforje olarak işlemeli tasarlanmıştır. Kapıların bazıları tek bazıları ise çift kanat olarak yapıdan yapıya değişmektedir. Yapıların bir kısmında dışarıda kapının ön tarafında, bir kısmında ise kapının iç kısmında başlayan birkaç basamak merdivenler mevcuttur. Kapıların üzerinde koridora doğal ışık almaya yarayan aydınlık pencereleri olan yapılar vardır. Kapılar metal veya ahşap malzemeden işlemeli ve kapının etrafı da kapıyı odak noktası haline getirecek şekilde süslüdür. Bahsedilen bu özellikler St. Petersburg ve Kars'ta ortak olarak saptanan özelliklerdir.



Görsel 6: St. Petersburg (a,b) ve Kars'ta Kapı Örnekleri (c,d)

Pencereler: Mimarinin önemli unsurlarından olan pencereler incelenen Görsel 7'de görüldüğü üzere iki kentte de oldukça süslü ve dikkat çekici tasarlanmıştır. Farklı pencere şekilleri olan iki şehirde de çoğunlukla dikdörtgen veya kemerli pencereler tercih edilmiştir. Eklektik tarzın fazlaca hissedildiği bir öge olan pencerelerin bazıları kilit taşındaki çıkıntı ile bazıları ise alınlık kısımlarında Art Nouveau süslemeler ile dikkat çeken bir mimari öge inşa edilmiştir. Pencere kenarlarında kullanılan plasterlar Neoklasik etkiler göstermektedir. Zemin katlardaki pencerelerde güvenlik amaçlı metal korkuluklar iki şehirde de çok rastlanan özelliklerdendir.



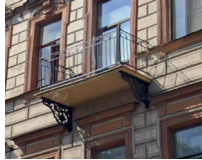
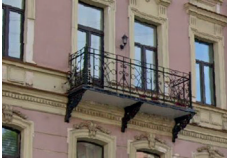
Görsel 7: St. Petersburg (a,b) ve Kars (c,d) Pencere Örnekleri

Çatı: Yapıların üst kısımlarında Görsel 8'deki gibi bir teras oluşturma çabası görülmektedir. Cephede gizlenmek istenen bir öge olarak karşımıza çıkan çatıyı önünde alınlık ve cephe boyunca devam eden parapet ve korkulukları ile kapatmaya çalışmışlardır. Çatı malzemesi olarak sac, kurşun ve çinko malzemeler kullanılmıştır. Cephelerde çatı seviyesinde metal ferforje korkuluklar dikkat çekerken yapının tacı olan alınlıklar yapıların birçoğunda mevcuttur.



Görsel 8: St. Petersburg (a) ve Kars (b) Çatı Örnekleri

Balkon: Metal veya ahşap malzemeden yapılan balkonlar iki kentte de benzer özelliklere sahiptir. Yapının veya avlunun giriş kapısı üzerinde ve köşe yapılar da pahlanmış veya yuvarlatılmış köşelerde bulunan balkon örnekleri mevcuttur. Görsel 9'daki gibi ferforje balkon yapıların heybetinin yanında çok naif kalmaktadır. Balkon süslemelerinde Art Nouveau etkiler görülmektedir.



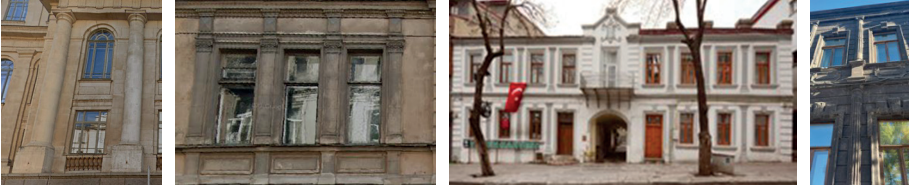
Görsel 9: St. Petersburg (a,b) ve Kars (c,d) Balkon Örnekleri

Alınlık: St. Petersburg ve Kars'ta karşılaştırılan dönem yapılarında ortak olarak tespit edilen mimari öğelerden birisi alınlıklardır. Yapıların üst kısımlarında tasarlanan bu öğe bir yapıya takılmış bir taç görüntüsü vermektedir. Görsel 10'da görüldüğü üzere alınlıklar farklı tasarımlarla karşımıza çıkmaktadır. Bitki veya geometrik desenler ile bezenmiş alınlıklar bazı yapılarda orta, bazı yapılarda ise iki kenar köşelerde görülmüştür. Üzerinde yapı ile ilgili bilgilerin bulunduğu alınlıklar da vardır.



Görsel 10: St. Petersburg (a,b,e) ve Kars Alınlık Örnekleri (c,d,f)

Plaster: Klasik dönemin belirtileri olan plasterler yapıların cephelerinde görsel amaçlı kullanılmıştır. Herhangi bir taşıyıcı veya işlevsel özellikleri yoktur. Yapılara anıtsallık hissini katmakta çok başarılı örnekleri ile St. Petersburg ve Kars mimarilerin ortak saptanan özelliklerdendir. Görsel 11'deki gibi çoğunlukla kapı ve pencere açıklıklarını tariflemek için kullanılan plasterlar iyon, korint ve dor başlıklara sahiptir. Her yapıda farklı tasarımsal özellik gösterebilen plasterlar eklektik tarzın göstergelerinden biridir.



Görsel 11: St. Petersburg (a,b) ve Kars Plaster Örnekleri (c,d)

Çörten: Kars ve St. Petersburg kentlerinde yapıların cephelerinde karakteristik olarak dikkat çeken, çatıda ve oluklarda biriken yağmur suyunun tahliyesi için kullanılan çörtenler ortak öğelerden birisidir. Geçmişte metal malzemeden yapılan çörtenler süslemeleri ile yapıya görsel anlamda pozitif etki katmaktadır. Metal çörtenlerin üst ağız kısımları geniş dörtgen veya yuvarlak formlarda olup aşağı doğru daire şeklini alan ve incelen yapısı ile Görsel 12'de görüldüğü üzere cephe tasarımına dahil edilmiştir.



Görsel 12: St. Petersburg (a) ve Kars (b) Çörten Örnekleri

5. SONUÇ

Kars ve St. Petersburg çok farklı coğrafyalarda, farklı kültürler altında ve farklı tarihsel dönemlerden beri varolan ve gelişen iki şehirdir. Mimarinin en önemli girdilerinden olan bu veriler bu kadar farklıyken mimarilerin benzemesi beklenmezken Çarlık Rusya yönetiminin Kars'ı 1878-1917 yılları arasında yaklaşık 40 yıl süren işgal süresi boyunca bıraktıkları miras literatürde St. Petersburg'un benzeri olarak görülmektedir. Kaldıkları 40 yıllık sürede Kars'taki geleneksel mimariyi kullanarak yapı üretmeyip daha önce bildikleri ve farklı bölgelerde uyguladıkları mimari tarz ile şehir ve yapı tasarlama yoluna gitmişlerdir. Kars için çok önemli olan bu miras günümüzde birçok örnek ile temsil edilirken birçoğu ise yok edilmiştir. St. Petersburg Baltık Denizi kıyılarında içinden nehirlere geçen sulak bir alanda, Kars ise denizden uzak karasal bir bölgede yer almaktadır. Buldukları ortak nokta yıl içindeki sıcaklık ortalamalarının benzer ve soğuk olması denebilir. Sıcaklık harici coğrafi olarak rakım, yeryüzü şekilleri, nem olarak benzemeyen iki şehirdir. Kars çok sayıda devlete ev sahipliği yaptığı için geniş bir kültür ve mimari geçmişe sahipken, St. Petersburg 18. yüzyılda I. Petro tarafından kurulmuştur. Dönemin Çarlık Rusya'sı politika olarak işgal ettikleri kentleri St. Petersburg şehrini kurarken uyguladıkları yöntemlerle yeniden kurma yoluna gitmişlerdir. Avrupa'dan getirilen mimarlar St. Petersburg'u tasarlarırken, aradan geçen iki yüzyıla rağmen Kars'ta da aynı yöntemi uygulayan Ruslar 40 yıllık kısa sürede Avrupalı mimarlar tarafından yeniden bir şehir merkezi inşa etmişlerdir. Bu yapıların birçoğunun yapım yılı ve mimarı belli değildir. Şehirlerin inşa süreçlerine bakıldığı zaman St. Petersburg Rusya'nın başkenti olarak inşa edilirken Kars Rusların sıcak denizlere inme amaçlarına hizmet edecek garnizon kenti olarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla iki kentin mimari üsluplarında birçok benzerlik bulunurken dönemin imkânları ve inşa amaçları sonucunda Kars, St. Petersburg'a göre çok daha küçük bir kent olarak planlanmıştır. Bunu şehirlerin inşa edildikleri alanın büyüklüklerinden ve St. Petersburg'daki yapıların daha yüksek inşa edilmişken Kars'ta çoğunlukla tek ve iki katlı nadiren de üç katlı tasarlanmasından çıkarılmaktadır. Neticede

doğal olarak St. Petersburg Şehri Kars'a göre çok daha ihtiŐamly ve gösterişli bir kent olarak karşımıza çıkmaktadır. Kullanılan malzeme ve iŐŐiliđe bakıldığında taŐın ustaca kullanımı ve donatı elemanlarında kullanılan ahşap malzemeler ortak nokta olarak dikkat çekmektedir. Sonuç olarak yerel verilerden yararlanmadan, coğrafya olarak benzemeyen bir bölge olan St. Petersburg Őehrinin mimari anlayışını Kars'ta uygulayarak ortaya konan yapıların Kars kentinin coğrafyası ile arasındaki uyum ortaya çıkmıştır.

KAYNAKÇA

- Alınak, G. H. (2022). Kars'ta Rus Hakimiyeti Döneminde (1878-1918) İnşa Edilen Konutların Genel Mimari Özellikleri ve Günümüzdeki Koruma Sorunlarının Topçu Evi Örnekleme Üzerinden İrdelenmesi (731397). [Yüksek lisans tezi, Gebze Teknik Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi/ <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Çetin, R. M. (2015). I. Petro'nun Şaheseri: Petersburg. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 6(6), 30-36.
- Çinko, M. A., ve Eres, Z. (2021). Kars'ta Bir Rus Dönemi Yapısının Cumhuriyet Döneminde Endüstri Yapısına Dönüşümü: Süt Tozu Fabrikası ve Korunmasına Yönelik Öneriler. *Tüba-Ked Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, (24), 47-68.
- Erdoğan, S. (2018). Baltık Mimarisi Etkisinde Kars (Batım Örnekleriyle Karşılaştırmalı) (522212). [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi/ <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Fesci, C. (2022). Tarihi Konutlarda Mekânsal Ve İşlevsel Değişim: Kars Rus Konutları (747448). [Yüksek lisans tezi, Atılım Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi/ <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Görgülü, L. S., Salman, A., Polat, C. H., ve Yavuz, A. Ö. (2021). Kentsel Bir Arayüz Olarak Kars' taki Rus Dönemi Kamu Yapıları Cephelelerinin Göstergibilimsel Analizi. *İdealkent*, 12(34), 1803-1824.
- Gündoğdu, H. (2010). XIX. Yüzyıl Kars Yapılarına Baltık Mimari Üslubunun Yansıması. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (18), 79-99.
- Gürallar, N. (2020). Russian Modernization in East Anatolia: The Case Of Kars. *Muqarnas*, 37 (1), 247-264.
- Ortaylı, İ. (1978). Çarlık Rusyası Yönetiminde Kars. *Tarih Enstitüsü Dergisi*, 9, 343-362.
- Peker, G. (2021). Kars'ta Bulunan Rus Dönemi Yapılarının Cephe Karakterinin Göstergibilimsel Yaklaşımla Analizi (676681). [Yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi/ <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Sagona, A. (2006). Orta Çağ'dan önce Kars. F. Özdem. (Ed.). *Kars, Beyaz Uykusuz Uzakta*. (11-30.) Yapı Kredi Yayınları.
- Shvidkovsky, D. (2005). The founding of Saint Petersburg and the history of Russian architecture. *Studies in the History of Art*, (66), 79-97.

Şengel, Ü. ve Öztürk, Y. (2023). Sanat Ve Mimaride İthal Modernizmin Sonuçları: Saint Petersburg. Journal Of Modernism And Postmodernism Studies (Jomops), 4(1), 60-71.

Türkan, S. (2017). Kars'ta Rus Dönemi'nde (1878-1918) İnşa Edilen Yapıların Cephe Özelliklerinin Analizi (497158). [Yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi/ <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Ural, S. (2006), Yakınçağ'da Kars. F. Özdem. (Ed.). Kars, Beyaz Uykusuz Uzakta. (107-123) Yapı Kredi Yayınları.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1: <https://kars.ktb.gov.tr/TR-291154/serhat-sehr-i-kars.html>

Görsel 2: a: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/195685?mode=full>

b: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Kars_evleri.jpg

c: Kişisel arşiv.

Görsel 3: a: https://www.wlf.ru/maps/spb_01.html

b: <https://www.insaport.com/haberler/bir-beyaz-sehir-kars/>

Görsel 4: a: https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_monument_to_Nicholas_I_in_St._Petersburg_in_the_19th_century.jpg

b: Kişisel arşiv.

Görsel 5: a: <https://www.google.com.tr/maps>

b: Kişisel arşiv.

c: <https://www.google.com.tr/maps>

d: Kişisel arşiv.

Görsel 6: a: <https://www.google.com.tr/maps>

b: <https://www.google.com.tr/maps>

c: Kişisel arşiv.

d: Kişisel arşiv.

Görsel 7: a: <https://www.google.com.tr/maps>

b: <https://www.google.com.tr/maps>

c: Kişisel arşiv.

d: Kişisel arşiv.

Görsel 8: a: <https://www.google.com.tr/maps>

b: Kişisel arşiv.

Görsel 9: a: <https://www.google.com.tr/maps>

b: <https://www.google.com.tr/maps>

c: Kişisel arşiv.

d: Kişisel arşiv.

Görsel 10: a: <https://www.google.com.tr/maps>

b: <https://www.google.com.tr/maps>

c: Kişisel arşiv.

d: Kişisel arşiv.

e: <https://www.google.com.tr/maps>

f: Kişisel arşiv.

Görsel 11: a: <https://www.google.com.tr/maps>

b: <https://www.google.com.tr/maps>

c: Kişisel arşiv.

d: Kişisel arşiv.

Görsel 12: a: <https://www.google.com.tr/maps>

b: Kişisel arşiv.

DİJİTAL DÖNÜŞÜM ÇAĞINDA DEĞİŞEN PARADİGMA VE GRAFİK TASARIM SÜRECİ

CHANGING PARADIGM AND GRAPHIC DESIGN PROCESS IN THE AGE OF DIGITAL TRANSFORMATION

Zahide İdil KANMAZ

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Grafik Sanatta Yeterlik Programı
idl.knmz@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5095-5655

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 24 Haziran 2023 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 22 Aralık 2023

Prof. Serdar PEHLİVAN

Hacettepe Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü
idl.knmz@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5095-5655

Öz

Bu araştırma makalesinde, teknolojinin günümüz görsel tasarım ve tasarımcısı üzerindeki etkileri araştırılmıştır. XXI. Yüzyıl'da yaşadığı gelişim ile günlük yaşama dahil olan teknolojideki dijital dönüşüm ile grafik tasarım alanında yeni ve kuvvetli bir tasarım yapma aracı olarak kabul görmektedir. Teknoloji ile birlikte tasarımda başlayan dijital dönüşüm ve bunu icra eden grafik tasarımcıların geldiği noktanın deneyimsel bütünlüğü değerlendirilirken dikkate alınan konular; teknoloji ve grafik tasarım, teknoloji fenomenolojisi, XXI. Yüzyıl yetkinlikleri, tasarım odaklı düşünme, insan odaklı tasarım ve kullanıcı deneyimi prensiplerinin günümüzdeki doğası incelenmiş ve çıkan sonuçlara göre disiplinlerarası sentez yapılmıştır. Sonuç olarak dijital tasarım, dijital tasarımcı ve a geleceğe yönelik öngörülen insan odaklı tasarım ve tasarım odaklı düşünme ile ilişkili metodolojik yaklaşımın kuramsal analizi belirtilmiştir.

Abstract

In this research article, the effects of technology on today's visual design and designer were investigated. It is accepted as a new and powerful design tool in the field of graphic design with the development it has experienced in the 21st century and the digital transformation in technology that is included in daily life. The subjects taken into consideration when evaluating the experiential integrity of the digital transformation that started in design with technology and the point reached by the graphic designers who perform it; The current nature of technology and graphic design, technology phenomenology, 21st century competencies, design-oriented thinking, human-centered design and user experience principles were examined, and an interdisciplinary synthesis was made according to the results. As a result, the theoretical analysis of the methodological approach related to digital design, digital designer and human-centered design and design thinking for the future is stated.

Anahtar Kelimeler: Grafik tasarım, Kullanıcı deneyimi, 21. Yüzyıl yetkinlikleri, Tasarım odaklı düşünme, İnsan odaklı tasarım

Key Words: Graphic design, User experience, 21st Century skills, Design thinking, Human centered design

I. GİRİŞ

Günümüz teknolojileri, doğası gereği bulunduğu alanı değiştirip, insanoğlunun günlük yaşamını kendi gelişimi doğrultusunda dönüştürmeye devam etmektedir. Son 20 yılda hızla gelişen teknoloji, grafik tasarım süreçlerinin ve grafik tasarımcı sorumluluklarının farklılaşmasında önemli rol oynamaktadır. 21. yüzyılda yeni teknolojilerin ortaya çıkmasıyla birlikte tasarım alanlarında önemli bir dönüşüm gerçekleşmiş ve grafik tasarımcıların eserlerini yapma, profesyonel mecralarda çalışma, dünya ile iletişim kurma ve işbirliği alışkanlıkları hızla dijitalleşmiştir. Teknoloji ve grafik tasarımın günümüzdeki birleşimi göstermektedir ki; karmaşık tasarım problemlerinin çözülmesi, tasarım eserlerin geçmiş zaman deneyimlerine kıyasla daha kolay oluşturulması ve gerçek zamanlı paylaşımına olanak sağlanmıştır.

Tarih boyunca grafik tasarımcılar yenilikçi ürünler ve tasarımlar yaratmak için en son araç ve teknolojilerle eserlerini oluşturmaya devam etmişlerdir.

İnsanın nüfusu ve toplulukları artmaya başladığında, gelişme ve hayatta kalmak için gerekli olan daha temel araçları sağlama ve fikirleri aktarma ihtiyacı aklına gelmiştir. Böylece eğitim ve belgeleme için görsel iletişim ihtiyacı doğmuştur. Görsel iletişimin erken aşamasında karakalem (kömür) ve sonrasında renk pigmentleri ile oluşturulan renk paletleri kullanılmıştır. (Siyabola; Omolola; Adeyemi, 2021).

İlk tasarım teknolojileri; eskiz ve taslak oluşturmak için kullanılan kurşun kalem, boya, kağıt ve cetvel gibi basit araçlar iken; teknolojinin gelişmesiyle birlikte matbaa, fotoğraf ve bilgisayar gibi yeni araçlar ve ortamlar ile görsel tasarım endüstrisinde devrim yaratılmıştır. 21. Yüzyılın mevcut durumunu değerlendirdiğimizde; teknolojinin tasarıma entegrasyonu, yeni stillere, tekniklere ve süreçlere yol açmıştır. Teknolojinin grafik tasarım üzerindeki etkisi; dijital görsel tasarım, web ve mobil tabanlı kullanıcı arayüz tasarımı, ve etkileşimli tasarım dahil olmak üzere daha önceden varolmayan çeşitli alanlarda görülmüştür. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, günümüz grafik tasarımcılarının tasarım yapma malzemelerinin arasına tasarım yazılımları (örn: adobe creative ve cloud programları, procreate, autodesk maya, blender, vb) ve donanımları (örn: tabletler ya da grafik tabletler; ipad, wacom tablet, vb-) da eklenmiştir. Bu eklentiler ile birlikte, grafik tasarım öğrencilerinin 21. Yüzyıl yetkinlikleri ile birlikte tasarım odaklı düşünme metodolojisiyle ilerlemeleri ve bu kapsamında insan odaklı tasarımlar yapmaları beklenmektedir (Joynes; Rossignoli; Amonoo-Kuofi, 2019:5). 21. Yüzyıl yetkinliklerini “giderek farklılaşan bir topluma uygun şekilde katılmak, yeni teknolojileri kullanmak ve hızlı değişim ile başa çıkmak için gerekli bilgi, beceri ve tutumlar” olarak tanımlamaktadır

(Scott, 2015:8). 21. Yüzyıl yeterlilikleri olarak da kullanılan bu terimin, dijital çağdaki “insanlarının -dolayısıyla grafik tasarımcıların- bilgi toplumuna katkıda bulunabilmeleri için ihtiyaç duyduğu donanımsal bütünlüktür (Voogt; Roblin, 2010:16). Tamamlanmış bir donanımsal bütünlük ile oluşturulan dijital tasarım ya da dijital ürünün bütünlüğünün sağlanabilmesi için tasarım sürecine grafik tasarımcılar için yeni bir madde olan kullanıcı deneyimi kavramını eklenmiştir. İnsanların kullanması için üretilen dijital tasarım ya da ürünün kullanıcısı ile arasında köprü görevi gören görsel akışa deneyim kavramının eklenmesi grafik ya da görsel tasarımcıların “ karmaşıklığın sadeleştirilmesi” görevinde güçlü etkiler yaratmıştır.

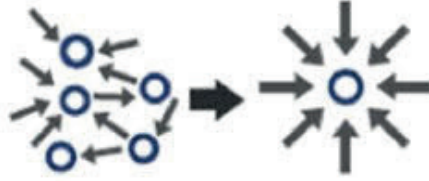
2. DİJİTAL DÖNÜŞÜM VE GRAFİK TASARIM

20. Yüzyılın başında Bauhaus okulu ile tasarımda yapılan “sanat, zanaat ve teknolojinin entegrasyonu” devriminden sonra oluşan “işlevsel ve görsel olarak uyumlu” düşüncesi, 1990’larda dijital çağa adım atıldıktan sonra başlayan köklü dönüşüm ile görsel iletişim tasarımlarının yapımına yeni teknolojilerin entegrasyonu ile daha fazla benimsenmeye başlamıştır. Bu süreçte grafik tasarımcılar iki disiplin arasındaki geçişte önemli rol üstlenerek teknolojik olarak bilgilendirilmiş bir estetik peşinde koşmaktadır (Eskilson, 2007:396). Teknolojinin grafik sanatı ve tasarımı üzerindeki en önemli etkilerinin ilk sırasında; teknolojiye ulaşımın kolaylığından dolayı tasarım araçlarının demokratikleşmesi yer almaktadır. Bu demokratikleşme sayesinde sayısı gitgide artan, günümüz grafik sanatçılarının tasarladığı dijital eserlere dijital ürün (digital product) ve kendilerine ise dijital ürün tasarımcısı (digital product designer), kullanıcı arayüzü ve kullanıcı deneyimi tasarımcısı (user interface designer: UI designer, user experince designer: UX designer), ya da görsel tasarımcı (visual designer) denmektedir. Buna ek olarak sanat kavramı; dijital sanat (digital art) ve sanatçı; dijital sanatçı (digital artist) ya da internet sanatçısı (internet artist) olarak terminolojide değişime uğramıştır (Ryan, 2011:41). Dijital sanatçılar ve tasarımcılar; eserlerini yaparken ortaya çıkan dijital platformlardan yararlanırken, günümüz sanatını yapmak için teknolojinin sınırlarını da zorlamak ile görevlendirilmiştir. Bu sanatçılar ve tasarımcılar; gelişen teknolojiler ile dijital sanat ve tasarım anlayışının etkilerini keşfederken, farklı dijital medya biçimlerinde tetiklenen teknolojik, sanatsal ve sosyal gelişmeleri de göz önünde bulundurmaktadır (Ryan, 2011:41).

Teknolojik gelişmeler ve teknolojik cihazların kullanım oranının artması ile hayatımıza giren ve internet sanatçıları tarafından web için tasarlanan, esnek (responsive) tasarım ve mobil cihazlar için tasarlanan uyumlanabilir (adaptive) tasarımın yükselişi gözler önündedir. Esnek tasarım; farklı ekran boyutlarına ve

cihazlara uyum sağlayabilen dijital ekranları tasarlama pratiği olarak kabul görürken, Knight (2011); “tasarım ve geliştirmedeki kullanıcı davranışını; ortama, web ve mobil platformların ekran boyutuna ve kullanılan teknolojik cihazların özellik ve kapasitelerine uygun olarak yapılan tasarım yaklaşımı” olarak tanımlamıştır. Uyumlanabilir tasarımın ise; doğası gereği, taşınabilir akıllı cihazların (tablet, akıllı telefon, akıllı saat) yeteneklerine ve özelliklerine uyacak şekilde özel olarak tasarlanan tasarımlardır (Harper, 2017). Bu tasarımlarda kullanılan görsel bileşenler son kullanıcı (insan) ile cihaz üzerindeki dijital ekran arasında köprü görevi görmektedir. Ve bu köprü; 1991 yılından bu yana, IDEO tarafından dijital sanat dallarında yaygınlaştırılan tasarım odaklı düşünme ile (Brown, 2009), web ve mobil tabanlı dijital platformlar için yapılan dijital sanatın, kullanıcı -yani insan- odaklı tasarım olması gerektiği savunulmaktadır. Bu bağlamda yapılan araştırmalar göstermektedir ki; son kullanıcı olarak tanımlanan insan için kullanılabilirlik (usability) büyük önem taşımaktadır (Hornbæk, 2006). “Kullanılabilirlik insan davranışı ile ilgilidir. İnsanların...çok fazla çaba sarf etmekle ilgilenmediğini ve genellikle yapılması zor olanlara karşı yapılması kolay şeyleri tercih ettiğini kabul eder” (McQuillen, 2003). Kullanıcı deneyiminin yapı taşlarından olan kullanılabilirlik, bir yazılım veya dijital bir ürünün kullanımının ne kadar kolay, verimli ve etkili olduğunu gösteren bir kalite ölçüsüdür. Kolaylık, basitlik (simplicity) kavramı ile içiçedir. Aynı zamanda, “kullanılabilirlik terimi, bir sistemin kullanımını aktif olarak basitleştirmek ve iyileştirmek için çeşitli yöntemlerin kullanıldığı bir disiplini de ifade eder...Kullanılabilirlik disiplini kullanıcıyı tüm ilginin merkezi olarak görmektedir” (Kling, 1977). John Maeda (2007) tarafından yazılan Basitlik Yasaları (Laws of Simplicity) kitabında, dijital çağda basitlik elde etmek bir görev olarak aktarılmaktadır. Dijital dünyadaki bilgi okyanusunda yüzmek için geniş bir fırsat olarak nitelendirilen teknolojinin insan hayatını daha dolu hale getirdiği, ancak eş zamanlı olarak bu okyanusun rahatsız edici bir dolulukta olduğu savunulmaktadır. Bu doluluğun karmaşıklığını tasarımlarda basitleştirmek için 10 kural belirlenmiştir:

Kural 1 Azaltmak: Sadeliğe ulaşmanın en basit yolu, düşünceli ve bilinçli olarak yapılan azaltmadır (Görüntü 1). Bu azaltma için basitlik ve karmaşıklık arasındaki denge sağlanmalıdır. Bu dengeyi sağlayabilmek için tasarımlara “daha sade nasıl yapabilirim” ve “ne kadar karmaşık olmalı” sorularının sorulması ile gerçekleşir. SHE (shrink: küçültmek; hide: gizlemek; embody: bütünleştirmek) tekniği, teknolojinin sofistike yapısı ile tasarımının anlaşılabilir basitliği ve kullanılabilir sadeliğinin savunulması hedeflenmektedir.



Görüntü 1: Kural 1 Azaltmak.

Kural 2 Düzenlemek: Bir çok sistemin daha az görünmesini sağlamak karmaşıklığı yönetmenin günlük zorluklarıyla baş etme yoludur (Görüntü 2). Mevcut varlıkları sistematik bir şekilde organize etmek için tasarımlarda; sıralama yapma, etiketlendirme, birleştirme, önceliklendirme (SLIP tekniği: Sort, Label, Integrate, Prioritise) stratejileri ile her zaman çalışan nadir bir görsel sihir yaratılabilir.



Görüntü 2: Kural 2 Düzenlemek.

Kural 3 Zaman: Zamandan tasarruf basitlik hissini vereceği için bekleme deneyimini olabildiğince kısaltmak gerekmektedir (Görüntü 3) Web teknolojileri zaman ve maliyet değiş tokuşunda kritik süreçlerin daha hızlı çalışmasını sağladığından, tasarımcılar için avantaj yaratmaktadır. “Beklemeyi nasıl kısaltabilirim” ve “beklemeyi nasıl daha tolere edilebilir hale getirebilirim” soruları ile tasarım süreçlerindeki zamanı koordine etmenin kolaylaştığı savunulmaktadır.



Görüntü 3: Kural 3 Zaman.

Kural 4 Öğrenmek: Bilgi her şeyi basitleştirir sözü ile pekiştirilen bu yasa, bir tasarımın nasıl basitleştirileceğini keşfetmek için o tasarımın bileşenlerini

ve nasıl yapıldığını bilmemiz gerektiği savunulmaktadır (Görüntü 4). Holistik yaklaşımın benimsendiği bu yasada BRAIN (Basics, Repeat, Avoid, Inspire, Never) tekniği kullanılarak; temellerin başlangıç noktası kabul edilerek sıklıkla tekrarların yapılması gerektiği belirtilmektedir. Aynı zamanda, çaresizlik üretmekten kaçınılmalı ve başarılı örneklerden ilham alınmalıdır. Ve son olarak kendini tekrar etmek unutulmamalıdır.



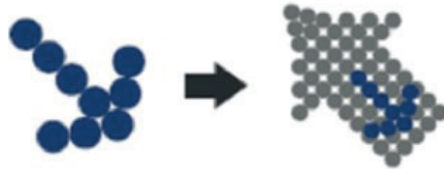
Görüntü 4: Kural 4 Öğrenmek.

Kural 5 Farklılıklar: Basitlik ve karmaşıklık kuramları iç içedir. Karmaşıklık, kaybolmuşluk hissini ima eder; sadelik, bulunma hissini ima eder. Basitlik ve karmaşıklık birbirlerine ihtiyaç duyarlar çünkü aralarındaki ritim ile birlikte zaman ve mekânın anahtarını ellerinde tuttukları savunulmaktadır (Görüntü 5). Bu kavramlardan bir tanesi hakim olduğunda diğeri kendini daha net göstermektedir.



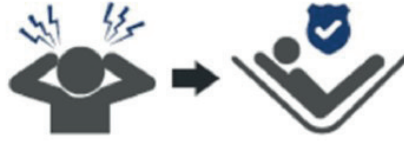
Görüntü 5: Kural 5 Farklılıklar.

Kural 6 Bağlam: Basitliğin çevresinde yatan şey kesinlikle çevresel değildir. Bu yasa, tasarım sürecinde neyin kaybolabileceğinin önemini vurgulamaktadır (Görüntü 6). Bir tasarım yaparken yönlendirilmiş hissetmeye ne kadar dayanabilirim ve ne kadar yönsüz olmayı göze alabilirim soruları sorulmalıdır. Çünkü bilinmeyende tamamen kaybolmak ile tanıdıkta tamamen bulunmak arasında önemli bir denge vardır.



Görüntü 6: Kural 6 Bağlam.

Kural 7 Duygu: Daha fazla duygunun daha az duygudan iyi olduğu savunulurken, harika sanatın merak ettirirken, harika tasarımın ise her şeyi netleştiren olduğu belirtilmektedir. Basitlikteki duygu bütünlüğü karmaşık teknolojilerle ilişkili doğal korkuyu hafifleterek küçültmektedir. Basitlikteki duygu durum analizi tasarımcılar tarafından eserlerine başarılı bir şekilde aktarıldığında kullanıcıların (insanların) iyi hissedecekleri, daha fazla ilgilenecekleri ve oldukça sahiplenecekleri eserler yaratılmasına yardımcı olacaktır (Görüntü 7).



Görüntü 7: Kural 7 Duygu.

Kural 8 Güven: Teknoloji ve gelişim hızı dikkate alındığında, alt yapısındaki karmaşıklık artmaktadır. Tasarımcı bu yasa da bir pasta şefi gibi davranmalıdır. Eserlerini yaparken sadeliğe güvenmesi, hata yapma korkusundan ziyade geri almanın süper gücü ile ilerlemelidir (Görüntü 8). Tasarımdaki herhangi bir bileşenin teknolojinin avantajları sayesinde daha sonra düzeltilebileceğini (geri alınabileceğini) bilmek, tasarım süreci daha basit hale getirmektedir. Kullanılan teknoloji ve sistemler hakkında tasarımcıların ya da kullanıcıların neler bildiği ile bu teknoloji ve sistemlerin tasarımcılar ya da kullanıcılar hakkında neler bildiğinin araştırılması gerekmektedir.



Görüntü 8: Kural 8 Güven.

Kural 9 Başarısızlık: Bazı tasarımların basitleştirilmiş yapılamayacağını ve bazı durumlarda basitliğin zor olabileceğini bilmek, görünürde imkansız bir hedefin peşinden koşmak yerine gelecekte zamanınızı daha yapıcı bir şekilde kullanmak için bir fırsat olarak ele alınmalıdır. ROF (Return On Failure: Başarısızlıktan Geri Dönüş) perspektifi ile tasarıma bakıldığında, bir tasarımcının basitlik konusundaki başarısız deneyimi, bir başka tasarımcının başarılı bir karmaşıklık durumuna yol gösterici olabilir (Görüntü 9).



Görüntü 9: Kural 9 Başarısızlık.

Kural 10 O: Uzak (away), açık (open), güç (power) olark üç anahtar kelime ile oluşturulan bu son yasa; basitliğin ve sadeliğin, bariz olanı tasarımdan çıkarıp anlamlı olanı eklenmesi ile gerçekleşeceğini açıklanmaktadır. Tasarımlardaki karmaşıklığın ve fazlalığın kullanıcı deneyiminden uzaklaştırılması gerektiği ve aynı zamanda açıklık anahtarı, tasarımları yaparken kullanılan kaynakların ve bu kaynakların sunum şeklinin (ücretsiz ya da ücretli) karmaşıklığı basitleştireceğini söylemektedir. Gücün daha az kullanıldığında daha çok kazandırdığını belirten üçüncü anahtar, bu gücün toplanması ve korunması için teknolojik yenilikleri desteklemenin yanı sıra, çıktılarındaki en güçlü örneklerinin ironik bir şekilde tasarımdaki basitlik ile sağlandığı belirtilmektedir (Görüntü 10).



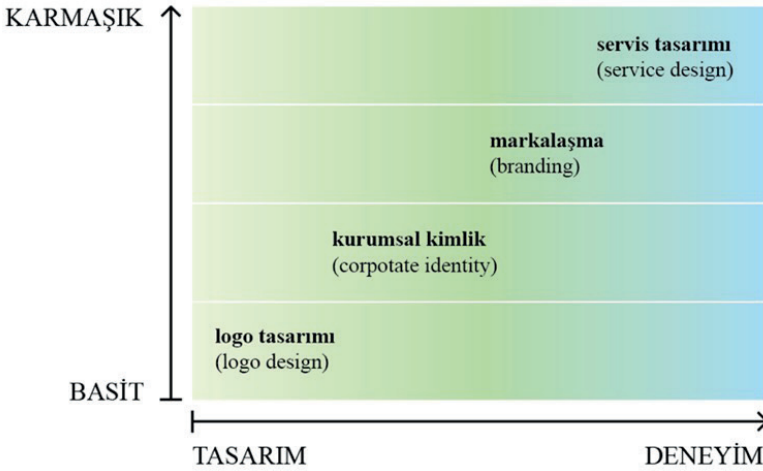
Görüntü 10: Kural 10 O.

Maeda'nın 10 kuralını gelenekselden dijital dönüşümdeki deneyim süreci ele alınarak değerlendirildiğinde;

- 1 ve 3 arasındaki kurallar temel düzey basitlikte (veya tasarım hakkında nasıl düşünülmesi gerektiğiyle ilişkili),
- 4 ve 6 arasındaki kurallar orta düzey basitlikte,
- 7 ve 9 arası kurallar derin basitlikte olup karmaşıklık içeren süreçlerdir.
- Kural 10 ise, önceki 9 kuralın tümünü kapsayan ve karmaşıklığın basitleştirilmesindeki bütünleştirici kural rolündedir.

Tasarım metodolojisi Meredith Davis (2012) tarafından J. Christopher Jones'a atıf yapılarak, post-endüstriyel toplumun sorunlarının sistemler, etkileşimli sistemler ve topluluklar düzeyinde olduğunu öne sürmüştür. Bu düzeydeki tasarımlarda veya deneyimin teknolojik bağlamında örtülü olarak bulunan karmaşıklık (insanlar, teknolojik nesnelere ve dijital platformlar) arasında giderek daha karmaşık hale gelen bir etkileşimler ağı fikri ortaya çıkmıştır. Görüntü 11'deki çizelge, ortaya çıkan tasarım uygulamalarının üstesinden geldiği problemlerin doğasında hızlanan karmaşıklık göstermektedir.

Yatay eksen, tekil nesnelere tasarımından fiziksel nesnelere insanların deneyimleri için çok daha geniş koşulların tasarım çıktıları olduğunu sürekliliğini temsil etmektedir. Dikey eksen, tasarımın nasıl görüldüğüne göre değil, öncelikle sorunun ele alınması gereken ölçeğe göre tanımlanan, basitten karmaşığa uzanan bir tasarım sorunları kapsamındaki sürekliliğini temsil etmektedir. Geleneksel ve yeni tasarım proje türlerini bu matrise yerleştirdiğimizde, çağın dijital tasarım bağlamında artan karmaşıklık sorunu ölçeklerinde çalışmayı ve insanların deneyimlere katılımının savunulduğu kabul edilmektedir.



Görüntü 11: Bu diyagramda çağımızın tasarım süreci deneyim kapsamında basitten karmaşığa olarak gürselleştirilmiştir (Davis, 2012: 218).

İnsan-bilgisayar etkileşimi (HCI) kapsamında, günümüz teknolojilerinin analizi yapılırken kullanılabilirliğin basitliği ve sadeliği, kullanıcı deneyimini konu olarak geliştirilmektedir (Guerino; Valentim, 2020). Hess'e göre (2011) "dijital sanat monolog değildir, akıcı bir konuşmadır". İçinde bulunduğumuz zaman diliminde iyi bir dijital tasarım yaratmak, otomatik olarak iyi bir deneyim yaratmak anlamına gelmemektedir. Bir başka deyişle; teknolojinin kullanılabilmesi için yapılan görsel sanat ve grafik tasarımlar birer iletişim kurma aracıdır ve tam

da bu yüzden insan odaklı yapılmalıdır. İnsan odaklı yapılan kullanıcı deneyimi (UX) tasarımında, “kullanıcıların bilişsel yüklerini ve karar verme sürelerini en aza indirmek” hayati önem taşımaktadır (Hess, 2011). Evrensel Tasarım İlkeleri (Gestalt Principles), tasarımcılara kullanılabilirliği geliştirme, algıyı etkileme, çekiciliği arttırma, kullanıcılara öğretme ve projelerde etkili tasarım kararları alma yolları bulmalarında yardımcı olması gerektiğini belirtmektedir. Uyum, birlik, kontrast, vurgu, çeşitlilik, denge, orantı, tekrar, doku ve hareketin (ve diğerlerinin) görsel ilkeleri geniş çapta kabul görmekte ve uygulanmaktadır (Wagemans; Elder; Kubovy; Palmer; Peterson; Singh; on der Heydt; 2012).

Teknolojinin kullanım alanlarının yaygınlaşması ile birçok alanda yaşanan dönüşümün yarattığı yeni düzen, çağın insanlarına ve sanatçılara yeni yetkinliklere sahip olmayı şart koşmaktadır. Bu yetkinlikler 21. Yüzyıl yetkinlikleri olarak tanımlanmakta olup tasarım odaklı düşünme ile sentezlenen (bkz: Archer, 1979; Lawson, 1980; Rowe, 1987; Cross, 1982; Owen 1998; Owen 2006; Brown, 2009); sanat, eğitim, sosyoloji, psikoloji, bilişsel bilim ve fenomenoloji kapsamında incelenmektedir. 21. Yüzyıl yetkinlikleri; “eleştirel düşünme, iletişim, işbirliği, yaratıcılık” (P21, 2019) olarak betimlenen becerilerdir. 4C (Critical thinking, Communication, Collaboration, Creativity) olarak kısaltılarak ifade edilen bu beceriler, 2018 yılında OECD tarafından yayınlanan PISA rapora göre; “günümüz öğrencilerinin çoğu, gelecekte henüz var olmayan meslekleri icra edecekleri” yönündedir. Öğrencilerin bugün aldıkları eğitimlerin izlerini taşısa dahi, henüz var olmayan meslekleri icra edeceklerinin ve “henüz öngörülemeyen sorunlarla karşılaşacaklarının” altının çizildiği bu raporda açıkça belirtilmektedir ki; günümüz tasarım öğrencilerinin gelecekte kendilerini bekleyen yeni düzene uyum sağlayabilmeleri için 4C becerilere sahip olmaları zorunludur.

“Günümüz sanatçıları ve tasarımcıların dünyayı nasıl iyileştirebileceğini, karmaşık küresel zorlukları çözmek için insan merkezli tasarımı nasıl uygulanabileceğini ve fark yaratmak” için ihtiyaç duyulacak 21. yüzyıl becerileri ile gelecekte dünyadaki her dersin, insan merkezli tasarım bilgisini artırmak üzerine inşa edileceği savunulmaktadır (Norman, 2023). Dünyada gerçek bir fark yaratmak için günümüz öğrencilerine ve çağın eğitimlerine pratik, sağduyulu ve demokratik beceriler sağlamak önemlidir (Norman, 1998). Bu gereksinim yalnızca görsel tasarım ve grafik tasarım alanında değil, daha kapsamlı ve tüm eğitim enstitülerine yayılmasının gerekliliği tartışılmaktadır.

Günümüz tasarımcılarının çağın sorunlarının temel nedenlerini belirlemek ve çözmek için, ilk somut adımları atmak için yerel topluluğundaki insanlarla birlikte çalışması ve insan merkezli bir tasarım yaklaşımı kullanıyor olmasını baz alınarak (Norman, 2009); Birleşmiş Milletler 2030 yılını hedefleyen küre-

sel olarak çözülmesi gereken 17 Sürdürülebilir Kalkınma Hedefi belirlemiştir (2015). Bu hedeflere ulaşmada kullanılan metodoloji olan Tasarım Odaklı Düşünme; Luchs (2015) tarafından “...yaratıcı bir problem çözme yaklaşımı veya daha genel olarak, sorunları tanımlama ve yaratıcı bir şekilde çözmeye yönelik sistematik ve işbirlikçi bir yaklaşım” olarak tanımlanmaktadır. Tasarım odaklı düşünmenin bütüncül yaklaşımı insan doğasıyla birleştiğinde, geleneksel olarak tasarım disiplinlerine sahip olan sanatı ve teknolojiyi kendi alanlarının ötesinde kullanmak için ulaşılabilir bir teknik haline getirmektedir. Tasarım düşüncesi teorileri ve pratiği popülaritesini artırdığı kabul edilerek son birkaç on yılda endüstri, teknoloji, bilim için hipotezlenen akademik söylemlerde daha yoğun bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Böylece bu disiplin, tasarımın geleneksel sınırlarının ötesinde bir problem çözme aracı olarak kullanılmaya başlanmasını sağlamaktadır (Sköldbberg, 2013).

3. TASARIM ODAKLI DÜŞÜNME VE TEKNOLOJİ FENOMENOLOJİSİ

20. Yüzyılın ortalarında hayatımıza giren tasarım odaklı düşünme kavramının kökeni bir sanatçı ya da tasarımcı tarafından oluşturulmamıştır. Tasarım odaklı düşünme “tasarımcıların çeşitli problemleri çözmek için kullandıkları bir düşünme yolu olarak” tanımlayan Herbert Simon’un (1969) çalışmasıyla popüler hale gelmiştir. Simon, tasarım odaklı düşünme metodolojisini ortaya atarken mimarlar ve endüstriyel tasarımcıların problem odaklı çalışma prensibinden ilham alarak, tasarımlarını yaparken kullanılan tasarım sürecinin ışığında oluşturmuştur. Aynı zamanda tasarımcıların doğaları gereği, tasarım odaklı düşünmeye yönelik doğal bir yeteneğe sahip olduğu savunulmaktadır (Brown, 2008). Cross, 1960’ların başlarında ortaya çıkan tasarım odaklı düşünme disiplinini (Bucciarelli, 1984); “Bilmenin Tasarımcı Yolları (Designerly Ways of Knowing)” isimli makalesinde “üçüncü kültür” olarak ele almıştır. Bu üçüncü kültürü “Büyük T ile Tasarım (Design with a Capital D)” olarak adlandırarak; “materyalist kültürün birikmiş deneyimi ve planlama, icat etme ve yapma sanatlarında somutlaşan birikmiş deneyim, beceri ve anlayış bütünü” olarak tanımlamıştır. Archer ve RCA raporuna göre, tasarımın temel kaygısının “yeni olanın deneyimlenmesi, kavranması ve gerçekleştirilmesi” olduğu düşünülmektedir. Her bir insanı, özünde dünya ile ilişkili öğrenciler olarak değerlendirdiğimizde; öğrencilerin yetenek ve yetkinliklerine eşdeğer dili seçip, kendilerini içinde bulunduğu koşullara uygun bir biçimde modelleyebileceğini öne sürmüştür. Bu öne sürülen düşünceye istinaden, tasarımcının ya da sanatçının tasarımını ya da sanatını icra ederken kendine özgü bilinmesi gereken şeyler, bunları bilmenin yolları ve onlar hakkında bilgi edinmenin yolları olduğu savunulmaktadır.

Her kültürde eşdeğer olan çalışma olgusunda, bilimi: doğal dünya; beşeri bilimi: insan deneyimi; tasarımı: insan yapımı yeni dünya tanımlanmıştır. Ayrıca her kültürde kendine has yöntemleri "bilimde: deney, sınıflandırma ve analiz", "beşeri bilimlerde: analogi, metafor, eleştiri ve değerlendirme"; "tasarımda: sentez, örüntü oluşturma ve yaratma" olarak yalın bir halde açıklamıştır. Bunlara ek olarak her kültürün değerlerini "bilimlerde: nesnellik, rasyonellik, tarafsızlık ve gerçek için bir endişe", "beşeri bilimlerde: öznellik, hayal gücü, bağlılık ve adalet kaygısı" ve "tasarımda: pratiklik, yaratıcılık, empati ve uygunluk kaygısı" (Cross,1982)

olarak özetlemiştir. Tasarım odaklı düşünmenin kökleri bahsi geçen 3 alanda da kullanılan metodolojilerin hepsini kapsamaktadır.

20. Yüzyılda bilim insanları tarafından tanımlanan ve çerçevesi çizilen tasarım düşüncesinin uygulama anlayışı, 21. Yüzyıldaki teknolojik gelişmeler ile yeni bir liberal sanat kültürü olarak ele alınmaktadır. 20. Yüzyılda sanat ve bilim özdeşleştirilmesi alışılmadık olarak belirtilirken, 21. Yüzyıla gelindiğinde sanat ve teknoloji kavramlarının bir araya gelmesi yeni bir dönüşüm ve hatta devrim niteliğinde değerlendirilmektedir. Simon'un tasarım odaklı düşünme prensipleri ve tanımı 21. Yüzyıla gelindiğinde teknolojik icat ve yenilikler hesaba katılmadığı için tekrar değerlendirilmeye alınarak (Hatchuel, 2001), teknoloji ile birlikte görsel sanatlar alanında başlayan yeni sanat akımı ve sanat yapma anlayışının önünü açtığı tartışılmaktadır. 1991 yılında IDEO'nun tasarım odaklı düşünme süreci 2004 yılında d.school tarafından dijital ürünlere uygulanması için anlaşılabilir maddeler halinde sıralanmıştır (Görüntü 12). Schmarzo (2017), altıgen geometrik şekil kullanmasının nedenini: "aşamaların somut doğrusal adımlardan ziyade, kolaylaştırıcılar veya düşünme biçimleri olarak görülmesini sağladığına" vurgulayarak oluşturduklarını savunmuştur.



Görüntü 12: d.school tarafından görselleştirilen Tasarım Odaklı Düşünme süreci (stanford.edu)

1. Empati: Tasarım düşüncesinin ilk aşaması, kullanıcının ihtiyaçlarını anlamaktır. Davranışları, ihtiyaçları ve motivasyonları hakkında fikir edinmek için kullanıcıları gözlemlemeyi ve onlarla etkileşim kurmayı içerir. Empati bu aşamada çok önemlidir ve tasarımcılar, kullanıcıları derinlemesine anlamak için röportajlar, anketler ve gözlem gibi çeşitli teknikler kullanır.

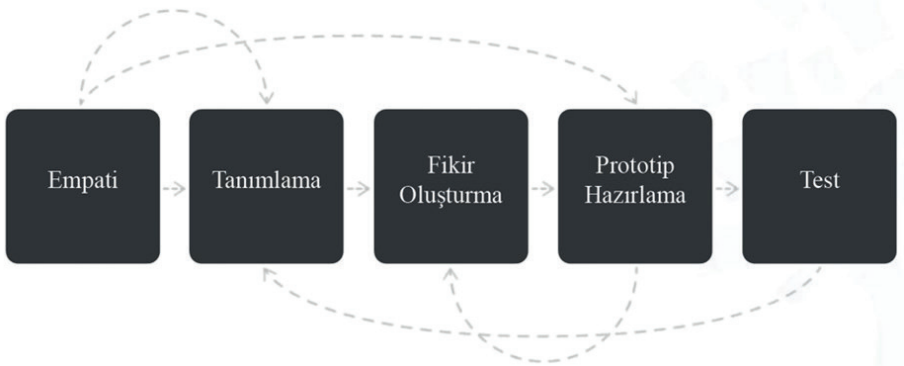
2. Tanımlama: Bu aşamada, tasarımcılar sorunu tanımlamak için empati kurma aşamasından elde edilen içgörülerini kullanırlar. Bu, toplanan verilerin sentezlenmesini ve çözülmesi gereken temel sorunun belirlenmesini içerir.

3. Fikir Oluşturma: Fikir oluşturma aşaması, sorunu çözmek için fikir üretmeyi içerir. Tasarımcılar, yenilikçi çözümler bulmak için çeşitli beyin fırtınası teknikleri kullanır. Bu aşamanın anahtarı, yargılamadan mümkün olduğunca çok fikir üretmektir.

4. Prototip Hazırlama: Bu aşamada, tasarımcılar fikir aşamasında üretilen çözümlerin prototiplerini oluştururlar. Prototipler, eskizlerden fiziksel modellere kadar her şey olabilir ve fikirleri test etmek ve kullanıcılardan geri bildirim almak için kullanılır.

5. Test: Tasarım düşüncesinin son aşaması, prototipleri kullanıcılarla test etmek ve geri bildirim almaktır. Bu, çözümlerin iyileştirilmesine ve iyileştirilmesine yardımcı olur.

Bu maddeler bir öncekini takip eden aşamalar olarak tanımlanırken, kendi içinde değişkenliği olan bir döngüye sahiptir (Görüntü 13) ve kullanıcı deneyimi ve insan odaklı tasarımın yapı taşlarını oluşturmaktadır (Interaction Design Foundation, 2019).



Görüntü 13: *Tasarım Odaklı Düşünme'de yer alan beş tekniğin sıralaması ve değişken döngüsü, Interaction Design Foundation, 2020.*

Kullanıcı deneyimi, teknoloji ve insan deneyimi arasındaki ilişkiyi inceleyen felsefe dalı olan teknoloji fenomenolojisinde incelenmektedir. Fenomenoloji, Husserl ile literatürdeki yerini alırken (Smith,2018); teknolojinin, insanların çevrelerindeki dünya ile etkileşim biçimini nasıl şekillendirdiğini ve teknolojinin insan üzerindeki algısını, bilişini ve davranışını nasıl etkilediğini araştırmaktadır. Fenomenoloji geniş anlamda “deneyim yapılarının veya bilincin incelenmesi” olarak tanımlanmaktadır (Smith, 2018). Fenomenoloji bir bağlamda, insan bilincinin “yönelimliliği” veya “hakkındalığı” anlamına gelen, bilinç eylemlerinin her zaman dünyadaki bir şeye yönelik olmasının savunucusudur (Jacob, 2019). Geleneksel fenomenoloji, insan ve dünya arasındaki kasıtlı ilişkiye odaklanırken, postfenomenolojik çalışmalar, insanlar ve teknolojik eserler arasındaki etkileşime ve bu etkileşimin dünyayla ilişkimizi nasıl şekillendirdiğine odaklanır (Rosenberger & Verbeek, 2015). Postfenomenolojik çalışmada teknolojik eserler, işlevi olan nesnelere daha fazlasıdır, “insan deneyimlerinin ve uygulamalarının araçlarıdır” (Rosenberger & Verbeek, 2015:9). Bu aracılıkta görsel tasarımcının rolü, insan ile teknoloji arasındaki bağı kuvvetlendirmektir. Bu bağın sağlanabilmesi için tasarım odaklı düşünce prensiplerini uygulayarak, kullanıcıların bilişsel süreçleri ile etkileşime giren kullanıcı arayüzleri ve sürükleyici deneyimler yaratılmaktadır. Bu süreçte teknolojiye ait “veri ve algoritmalar”, tasarıma ait “deneyimsel bütünlük ve kullanılabilirlik” önem taşımaktadır (Taylor, 2017).

Teknoloji deneyiminin derinliği ve fütürist gelecek perspektifinden bakıldığında, geçmiş ve güncel teknolojilerinin ilgi çekici yanları dikkate alınarak gelecek tahmini yapılması devam ederken, teknoloji ile hayatımıza giren ve her geçen gün yerini sağlamlaştıran dijital tasarımın; sanat ile ilişkisi, kavram ve tanımları literatür bağlamında çağın gerisinde kalmaktadır. Günümüz tasarımcılarının, tasarım öğrencilerinin ve tasarım eğitmenlerinin; tasarım ve sanatının gerçekte ne olduğu, tarihsel yolculuğu içerisinde sanatın ve tasarım yapma araçlarının teknolojik gelişmelerin yönlendirmesi ile çeşitlenirken; sanatçının dışavurum çehresinin nasıl değiştiğini analiz etme yetisine sahip olması gerekmektedir (McLuhan, 2003).

Görsel tasarımcılar ve sanatçıları; “yaşadıkları zaman içinde toplumun algılama ve duyumsama yollarının nasıl değiştiğini kavrayan uzmanlar” olarak tanımlanmaktadır (McLuhan, 1973). 20. Yüzyılın başından bugüne kadar geçen sürede, “sanat nedir ve neye denir” sorularının sorulmadığı ve tartışmalarının yapılmadığı söylenilmektedir (Yetişkin, 2023). Fakat 21. Yüzyıla geldiğimizde “günümüz sanatı” terimi dijital sanat olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Günümüz sanatı; toplumsal, politik, ekonomik koşulların sanatın macerasını nasıl etkilediğinin farkındalığıyla ortaya çıkmaktadır ve bugün zamanın içinde yaşananlar ile derdi olanların yaptığı eserlere denmektedir. Günümüz teknolo-

jilerini sorgulamadan kullanarak yapılan eserler günümüz sanatı olarak değerlendirilmemektedir. Öte yandan,

bugün kullandığımız teknolojilerin nasıl çalıştığını, neler ürettiğini, gelecekte başka neler üretebileceğini, sanatçının ya da tasarımcının hangi alanlarda kısıtlandığını ya da ortaya çıkan eser ile izleyici arasında kurduğu bağın ne kadar özgür olduğunu sorgulanyaların ve açığa çıkaranların yaptığı sanat eserleri günümüz sanatı olarak adlandırılmaktadır” (Yetişkin, 2023).

Günümüz görsel tasarımcıları; bugünün zaman dilimi içerisinde konumlanan dijital sanat toplumunda yaygınca kullanılan teknolojiyi, yöntemleri ve araçları sorgulayan, eleştiren ve gelişimine katkı sağlayanlardır. Olafur Eliasson’a göre; içinde bulunduğumuz son 10 yıllık tarih diliminde günümüz sanatçıları, “bilgiyi algılama ve işleme şeklini ve bunun dünya anlayışını nasıl etkilediğini keşfetmekle” ilgilenmektedir. Ve bu alanda özellikle etkili olan bir grafik tasarımcı, çalışmalarını genellikle algı ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi araştırarak sürdürmektedir. Teknolojik gelişmelerin yön verdiği güncel tasarım dünyasında günümüz grafik tasarımcısı; dijital bir ekrana bakıldığında insan gözünün bağımsız olarak ayırt edebildiği en küçük görsel birim olan piksel gibi; sorgulayarak ortaya çıkardığı eser ile farkındalık, başkalık, ve yenilik yaratma olasılığı ile ilgilenmektedir. Bu yüzden; 21. Yüzyılda yapılan görsel sanatının deneysel olduğunun düşünülmesi gayet kabul edilebilir bir hipotezdir.

Günümüzde görsel tasarım yapılırken grafik tasarımcılar tarafından kullanılan teknolojik araçlar ve bu araçların gelişimi, bu araçlara erişilebilirlik ve bu araçların kullanılabilirlik evrelerine göre sınırlandırıldığı göz önüne alındığında, çağın tasarımcıları artık kavramlar ile değil teknolojik gelişmeler ve bunlara hakimiyeti ile eserini düşünmektedir. Teknoloji -ya da daha doğrusu eserlere yol açan teknolojik tutum- sadece bir eser ile olan ilişkimiz değildir. Daha ziyade eser ve onunla olan ilişkimiz, zaten kendimizi dünyada ve dünyaya karşı görme ve davranış tarzımızın belirli bir “teknolojik” sonucudur (Heidegger, 1977). Heidegger’e göre teknolojinin özü, modern insan olma biçimidir. Bu söylemden yola çıkarak; çağın insanları dünyayı; projeler, niyetler ve arzular doğrultusunda düzenlenmesi ve şekillendirilmesi gerekiyormuş gibi algılıyor ve karşılaştıkları günlük yaşam problemlerini teknolojik irade kapsamında zaten teknik çözümler gerektiriyormuş gibi görmektedir. Bu teknolojik ruh hali çerçevelenme (orjinali Almanca “Gestell”) olarak adlandırır. Çerçevelenme; modern ruh halinin teknoloji ile dünyayı çerçevelenmiş olarak ele aldığını veya ona yaklaştığını savunmaktadır (Introna, 2007). Teknolojik çağda yaşayan bizler için dünyanın zaten bizim için mevcut bir kaynak olarak çerçevelendiğini kabul ettiğimizde; sanatçılar, tasarımcılar, akademisyenler, öğrenciler için teknoloji

anlamlıdır. “Teknoloji hayatımızı daha dolu getirdi” (Maeda,207) çünkü zaten teknolojik çağda ya da dünyanın bu çerçeveye göre tasarlandığı bir ruh halinde yaşıyoruz. “Başlangıçta; insan hayatının ve dünyanın, tasarımcının deneyimi dışındaki yönlerine sezgi açmanın bir yolu olarak görülen bilim, teknoloji ve akılcılık, neredeyse bir gecede, tasarımcıları her insan ağılmasına sağır ve gülmekten aciz makineler gibi davranmaya zorlayan katı yöntemlerden oluşan bir alet çantası haline getirdi” ği savunulurken (Jones, 1980:173); günümüze gelindiğinde teknoloji, günümüz sanatçıları tarafından devam eden meydan okuma ve dünyayı düzenleme için mevcut kaynak ve araç olarak kullanılmaya başlanılmıştır. Ve bununla birlikte teknolojinin özünün; eserleri anlamlı ve gerekli gösteren ruh halini yani teknolojinin de aslında bir tasarım ürünü olduğunu yansıtaacağı savunulmaktadır (Heidegger, 1977).

4. SONUÇ

Bu makaledeki temel amacımız, dijital dönüşüm çağında değişen grafik tasarım sürecinin geldiği son durum ve grafik tasarımcının disiplinler arası katılım tarzının gelişmesine katkı sağlamaktır. Geleneksel tasarım anlayışından farklı olarak günümüz tasarımında yerini alan teknoloji, grafik tasarımcılar için sanat yapma aracı ya da malzemesi olarak değerlendirilmiştir. Özünde, dijitalleşen dünyada teknolojiye erişimi zorunlu hale gelen teknoloji okuryazarlığı, tasarım odaklı düşünme, kullanıcı deneyimi ve teknolojiye erişimin kolaylığı açıkça göstermektedir ki; insan ve teknoloji ilişkisi gelecekteki gelişmeler öngörülemez olsa dahi, her geçen gün güçleneceği savunulmuştur. Teknolojini her geçen gün farklı disiplinlere entegre edildiğinden, grafik tasarımcılarının hayatında kapladığı alan kuvvetli ancak karmaşık bir araç olarak kabul edilmiş ve kullanılabilirlik kavramı ile basitlik olgusu üzerinden değerlendirildiğinde bir araç olarak gösterilmiştir. Grafik tasarımcıların, tasarım odaklı düşünme metodolojisi ve epistemolojinin iç içe geçmiş olduğu şimdiki dönemde; günümüz sanatını icra etmek için kullanılan görsel tasarım yöntemlerinin, verilen tasarım eğitiminin ve ortaya çıkan günümüz grafik tasarım eserlerinin hangi tür bilgiyi somutlaştırdığı, gizlediği veya önceliklendirdiğine değinilmiştir. Teknoloji ile birlikte ilerlediğimiz 21. Yüzyılda teknoloji ve grafik tasarım arasındaki bağ; kullanılan tasarım yönteminin tasarımcısı ve kullanıcısı için “önemli olan belirli konular hakkında deneyimsel ve işbirlikçi bir şekilde farkındalık yaratarak, belirli bir tür bilgiyi ifade etmek için giderek daha etkili bir araç olarak görülmesi” (Lloyd, 2019) yönünde olduğu savunulmuştur. Tasarım süreçlerinde kullanılan dijital ürünlerin (tasarımın malzemeleri) ve çıktılarının değişkenliği; ilerlemeyi sağlamanın “teknoloji” olduğuna dair bir his uyandırsa dahi, tüm teknolojinin kalbinde “tasarım”, “tasarım süreci” ve “insan odaklı tasarım” yattığı savunulmuştur.

KAYNAKÇA

- Archer, B. (1979). The three Rs'. *Design Studies*, 1(1), 18-20.
- Brown, T. (2008). "Design thinking". *Harvard Business Review*, 86(6), 84-92.
- Brown, T. (2009). *Change by design: How design thinking transforms organizations and inspires innovation*. New York: Harper Collins.
- Bucciarelli, L. (1984). "Reflective practice in engineering design". *Design Studies*, 5, 185-190.
- Buchanan, R. (1992). "Wicked Problems in Design Thinking". *Design Issues* 8(2), 5-21. The MIT Press. <https://doi.org/10.2307/1511637>
- Cross, N. (1982) "Designerly Ways of Knowing". *Design Studies*, 3(4), 221-222, [https://doi.org/10.1016/0142-694X\(82\)90040-0](https://doi.org/10.1016/0142-694X(82)90040-0).
- Davis, M. (2012). *Grafik Tasarım Teorisi*. New York: Thames & Hudson.
- Eskilson, S. (2007). *Graphic Design: A New History (Second Edition)*. Yale University Press, 396-405.
- Guerino, G. C., Valentim N.M.C. (2020). "Usability and user experience evaluation of natural user interfaces: a systematic mapping study". *IET Software* 14 (5), 451–467. <https://doi.org/10.1049/iet-sen.2020.0051>
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper Torchbooks.
- Hornbæk, K. (2006) "Current practice in measuring usability: Challenges to usability studies and research". *International Journal of Man-Machine Studies*. <https://doi.org/10.1016/j.ijhcs.2005.06.002>
- IDEO. (2011). *Human centered design toolkit*.
- Interaction Design Foundation. (2016). *What is Design Thinking (DT)?*
- Introna, L. (2017) *Phenomenological Approaches to Ethics and Information Technology*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy.
- Johansson-Sköldberg, U., Woodilla, J., & Çetinkaya, M. (2013). "Design thinking: Past, present and possible futures". *Creativity and Innovation Management*, 22(2), 121–146. <https://doi.org/10.1111/caim.12023>
- Jones, J. C. (1970). *Design methods: Seeds of human futures*. John Wiley & Sons.

Joynes, C., Rossignoli, S., & Fenyiwa Amonoo-Kuofi, E. (2019). 21st Century Skills: Evidence of issues in definition, demand and delivery for development contexts (K4D Helpdesk Report). Brighton, UK: Institute of Development Studies.

Knight, K. (2011). Responsive web design: What it is and how to use it. Smashing eBook, Professional Web Design 7(2). ISBN: 978-3-943075-09-0.

Lawson, B. (1980). How designers think: The design process demystified. Burlington: Elsevier Ltd.

Lloyd, P. (2019). You make it and you try it out: Seeds of design discipline futures. Elsevier Ltd.

Maeda, J. (2007). The Laws of Simplicity. Cambridge: MIT Press.

McLuhan, M. (1973). Art as Survival in the Electric Age. Columbia University Lecture.

McLuhan, M. (2003). Understanding Me: Lectures and Interviews. Cambridge: MIT Press.

McQuillen, D. (2003) Taking Usability Offline. Darwin Magazine.

Norman, D. A. (1998). The Design of Everyday Things. The MIT Press, 2013. ISBN 0262525674, 9780262525671.

Norman, D. A. (2009). The Design Of Future Things. Basic Books. ISBN 0465002285, 978-0465002283

Norman, D. A. (2023). Design for a Better World: Meaningful, Sustainable, Humanity Centered. The MIT Press, 2013 ISBN 0262047950, 978-0262047951

OECD (2018). Programme for International Student Assessment (PISA) 2018 results.

Owen, C. L. (1998). Design research: Building the knowledge base. Design Studies, 19(1), 9–20. [https://doi.org/10.1016/s0142-694x\(97\)00030-6](https://doi.org/10.1016/s0142-694x(97)00030-6)

Owen, C. L. (2006). Design thinking—notes on its nature and use. Design Research Quarterly, 1(2), 16–27.

Taylor, P.G. (2017). Artistic Data Visualization and Assessment in Art Education. Visual Arts Research, 43(1), 59–75. <https://doi.org/10.5406/visuartsrese.43.1.0059>

Perrin, A. (2019). Share of U.S. adults using social media, including Facebook, is mostly unchanged since 2018. Pew Research Center. <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2019/04/10/share-of-u-s-adults-using-social-media-including-facebook-is-mostly-unchanged-since-2018/>

Rosenberger, R., & Verbeek, P. P. C. C. (2015). *Postphenomenological Investigations: Essays on Human-Technology Relations. (Postphenomenology and the Philosophy of Technology)*. Lexington Books.

Rowe, P. (1987). *Design thinking*. The MIT Press.

Ryan, J. (2011). From Dada to the Browser: Internet Art and the Democratization of Artistic Production in the Digital Era. *The International Journal of Critical Cultural Studies* 12 (1): 41-51. doi:10.18848/2327-0055/CGP/v12i01/43744.

Scott, C. L. (2015). *The futures of learning 2: What kind of learning for the 21st century?* Paris: UNESCO Education Research and Foresight.

Simon, Herbert A. 1969 *The sciences of the artificial*. Cambridge, MA: MIT Press.

Siyabola, A.B., Omolola S. F., Adeyemi, A.O. (2021) "Evolution of Graphic Design from the Paleolithic Era". *KIU Journal of Humanities*; 6(1):219-227. ISSN 2522-2821.

Smith, D. W. (2018) *Phenomenology*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy.

Taylor, P.G. (2017). "Artistic Data Visualization and Assessment in Art Education". *Visual Arts Research*, 43(1), 59-75. <https://doi.org/10.5406/visuartsrese.43.1.0059>

Wagemans J., Elder J.H., Kubovy M., Palmer S.E., Peterson M.A., Singh M., von der Heydt R. (2012). "A century of Gestalt psychology in visual perception: I. Perceptual grouping and figure-ground organization". *Psychol Bull. Nov*; 138(6):1172-217. doi: 10.1037/a0029333.

Voogt, J., Roblin, N. P. (2012). "A comparative analysis of international frameworks for 21st century competences: Implications for national curriculum policies". *Journal of Curriculum Studies*, 44(3): 299–321. doi:10.1080/00220272.2012.668938

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görüntü 1: readinggraphics.com (Erişim tarihi: 19 Aralık 2022)

Görüntü 2: readinggraphics.com (Erişim tarihi: 19 Aralık 2022)

Görüntü 3: readinggraphics.com (Erişim tarihi: 19 Aralık 2022)

Görüntü 4: readinggraphics.com (Erişim tarihi: 19 Aralık 2022)

Görüntü 5: readinggraphics.com (Erişim tarihi: 19 Aralık 2022)

Görüntü 6: readinggraphics.com (Erişim tarihi: 19 Aralık 2022)

Görüntü 7: readinggraphics.com (Erişim tarihi: 19 Aralık 2022)

Görüntü 8: readinggraphics.com (Erişim tarihi: 19 Aralık 2022)

Görüntü 9: readinggraphics.com (Erişim tarihi: 19 Aralık 2022)

Görüntü 10: readinggraphics.com (Erişim tarihi: 19 Aralık 2022)

Görüntü 11: Davis, M. (2012). Grafik Tasarım Teorisi. New York: Thames & Hudson. Davis, 218.

Görüntü 12: <https://web.stanford.edu/group/cilab/cgi-bin/redesigningtheater/the-design-thinking-process/> (Erişim tarihi: 7 Nisan 2022)

Görüntü 13: Interaction Design Foundation (2010). <https://www.interaction-design.org/literature/topics/design-thinking> (Erişim tarihi: 3 Eylül 2022)

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet: Eliasson, O. <https://www.theartstory.org/artist/eliasson-olafur/>, adresinden 4 Nisan 2022 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Harper, M. (2017). What is the difference between responsive and adaptive design? <https://goo.gl/XJNaor>, adresinden 12 Mayıs 2022 tarihinde alınmıştır.

Hess, W. (2011) Design Principles: The Philosophy of UX. <https://www.slideshare.net/whitneyhess/design-principles-the-philosophy-of-ux>, adresinden 19 Nisan 2022 tarihinde alınmıştır.

Schmarzo, B. (2017). Can Design Thinking Unleash Organizational Innovation? <https://www.datasciencecentral.com/profiles/blogs/can-design-thinking-unleash-organizational-innovation>, adresinden 1 Mayıs 2022 tarihinde alınmıştır.

MAĞAZA ATMOSFERİNİN MOBİLYA PERAKENDESİ ÖZELİNDE MÜŞTERİ ALIŞVERİŞ DAVRANIŞI ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

EFFECTS OF STORE ATMOSPHERE ON CUSTOMER SHOPPING BEHAVIORS IN FURNITURE STORE DESIGN

Prof. Dr. Zeynep TUNA ULTAV

Yaşar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi,
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
zeynep.tunaultav@yasar.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-0478-7333

Çisem OĞUZHAN

Bağımsız Araştırmacı
cisemoguzhan@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3635-3484

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 12 Ağustos 2022 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 3 Mayıs 2024

Öz

Bu çalışmanın amacı, mobilya sektöründe gerçekleştirilen bir vaka çalışması ile mağaza iç mekân tasarımının ve mağazada yaratılan atmosferin müşteri alışveriş davranışlarına ve müşteri memnuniyetine etkilerini ortaya koymaktır. Mağaza atmosferinin müşterilerin ruh hallerini ve duyu durumlarını etkilediğinden yola çıkılarak mağaza ortamını oluşturan unsurlar (görsel sunuş ve görsel iletişimi sağlayan unsurlar) belirlenmiş, nitel ve nicel yöntemler kullanılarak müşteri memnuniyeti sorgulanmıştır. Mobilya markasına ait eski ve yeni konsept mağazalar, gözlem, fotoğraf çekimleri, anket çalışmaları ve yüz yüze görüşmeler ile karşılaştırılmıştır. Çıkan sonuç doğrultusunda, yeni konsept mağazalarda uygulanan görsel sunuş ve görsel iletişim unsurları ile ilgili oluşturulan tasarımsal değişikliklerin müşteriler üzerinde literatürü destekler nitelikte fiziksel ve psikolojik etkiler yarattığı söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra, çalışma sonucunda doğru mağaza atmosferi ve atmosferi oluşturan bileşenlerin tüketicilerin alışveriş deneyimini pozitif hale getirdiği ve alışveriş davranışlarını olumlu şekilde etkilediği ortaya çıkmıştır.

Abstract

This study aims to determine the effects of interior store design and store atmosphere on customer behavior and in-store pleasantness through a case study of the furniture industry. Starting from point of view that atmosphere affects customer's emotional states and mood, components that create store environment (visual presentation and visual communication were identified and customer pleasantness was interrogated by using qualitative and quantitative methods. The study includes a case study comparing old and new concept store designs for a furniture brand. In this context, observation, photo-shootings, survey studies and face-to-face interviews have been used in the study. As a result, it is possible to say that the design changes created regarding the visual presentation and visual communication elements applied in the new concept stores create physical and psychological effects on customers that support the literature. In addition, it was revealed that the accurate store atmosphere and the components that create store atmosphere make customer's shopping experience more positive and affect their shopping behaviors positively.

Anahtar Kelimeler: Mobilya Mağaza Tasarımı, Mağaza Atmosferi, Mağaza Memnuniyeti

Key Words: Furniture Store Design, Store Atmosphere, In-Store Pleasantness

1. GİRİŞ

İnternet mağazacılığı ve internet üzerinden yapılan alışverişler günümüzde hızlı bir şekilde artmaya ve tercih edilir olmaya başlamış olsa da mağaza ortamları sunduğu duyuşsal deneyimler ile sanal mağazalara göre avantajlı durumdadır. Tüketiciler alışverişlerini perakende mağazalarda veya sanal ortamlarda gerçekleştirebilmektedir ancak mağazalı perakendecilik söz konusu olduğu zaman, mağazanın varlığını sürdüreceği fiziksel bir ortamdan bahsetmek gerekir. Bu fiziksel ortamı saran iç ve dış çevresel unsurlar ise mağaza atmosferini oluşturmaktadır.

Literatürde, yapılan çalışmalar mağaza atmosferinin ve mağaza atmosferini oluşturan çeşitli fiziksel unsurların müşteri davranışları üzerinde etkili olduğu ortaya koymaktadır. Literatürde yapılan çalışmalar, mağaza atmosferinin tüketici davranışları üzerinde ne denli etkili olduğu göstermektedir. Mağaza ortamı, içerisinde barındırdığı farklı uyaranlar ve mesajlar ile oluşturduğu fiziki ortamda tüketiciyi uyarak alışverişe yönlendirmektedir.

Günümüzde, müşteriler üzerinde duygusal deneyimler yaratarak satın alma sürecine etki edebildiklerinin farkına varan firmalar, mağaza ortamlarını bilinçli bir şekilde tasarlayarak bu deneyimleri pozitif hale getirmek için çalışmaktadırlar. Tüketiciler, satın almadan önce araştırma yaparak ürün konusunda bir karara varsalar bile, son kararı mağaza içerisinde vermektedirler (Arslan, 2011: 1). Bu bağlamda başarılı bir mağaza atmosferi firmalara güçlü bir rekabet avantajı sağlamaktadır.

2. ATMOSFER VE GÖRSEL SUNUŞ

Kotler'e göre (1973) atmosfer ortamı saran çevre özellikleri olarak nitelendirilmektedir ve her alışveriş ortamı bir atmosfere sahiptir. Atmosferik ise tüketiciler üzerinde belirli etkileri uyandırmak ve satın alma olasılıklarını arttırmak amacıyla yapılan bilinçli düzenlemeler şeklinde tanımlanmaktadır.

Baker (1986: 80) tarafından atmosfer; çevresel faktörler (sıcaklık, ses, koku, ışık, müzik vb.), tasarım faktörleri (mimari, malzeme, yerleşim planı gibi fonksiyonel ve estetik öğeler) ve sosyal faktörler (müşteriler ve personel) şeklinde boyutlandırılmıştır. Berman ve Evans (1995), ise atmosfere ait unsurları dört gruba ayırmıştır. Bunlar; dış değişkenler, genel iç değişkenler, düzen ve tasarım değişkenleri, satın alma noktası ve dekorasyon değişkenleridir. Turley ve Milliman (2000), bu değişkenlere insan faktörünü de eklemiştir. Bu bağlamda perakende mağaza ortamlarında atmosferin iç ve dış unsurların etkisi ile şekillendiği söylenebilir. Dış ortam, mağazanın çevresel özellikleri ile birlikte binaya ait

tabela, vitrin, malzeme seçimi gibi tüm unsurları kapsamaktadır. Tüketicilerin mağaza ile ilk iletişim kurduğu yer de dış ortamlardır. Bu nedenle de mağazalar öncelikli olarak dış görünüşleri ile mağazaya dair doğru mesajı tüketiciye iletebilmeli, davetkâr ve ilgi çekici olmalı ve tüketiciyi mağazaya yönlendirebilmelidir (Demirci, 2000; Novak ve Tolman, 1977). Mağazanın iç ortamı ise, alışveriş sürecinin büyük bölümünün geçtiği yerdir. Mağaza iç ortamlarının oluşabilmesi için öncelikle alan bölümlenmesi yapılmalı, sonra yer, duvar, tavan gibi mekân sınırlayıcılar ile alanlar belirlenmeli, bu alanlarda kullanılmak üzere malzeme, renk, aydınlatma ve daha birçok ortam bileşeni etkin bir şekilde planlanmalıdır. Her bir görsel unsur, görsel sunuşun bir parçası olmakla birlikte, mağaza iç atmosferinin oluşmasına da katkı sağlayarak, müşteriler ile iletişim kurmaktadır.

Mağaza içerisinde yaratılan atmosfer ve verilen mesajlar ise hem mağaza içerisinde çalışan hem de mağaza içerisinde alışveriş eylemini gerçekleştiren insanların duygu durumları ve davranışları için belirleyicidir. Mağaza çalışanları ve müşterilerin oluşturduğu mağaza atmosferinden yine mağaza çalışanları ve müşteriler etkilenmekte ve bu etkileşim çift yönlü olmaktadır. Bu noktada insan, tüm bu bileşenlerden etkilenen bir unsur olmakla birlikte atmosferin de bir parçası konumundadır. Yapılan çalışmalar duylara hitap eden ortam özelliklerinin pozitif alışveriş deneyimleri yaratmak için önemli olduğunu ve pozitif alışveriş deneyimlerinin yarattığı pozitif ruh halinin satın alma güdüsünü de harekete geçirebildiğini göstermektedir. Duyusal unsurların yardımı ile yaratılan keyifli mağaza ortamlarının çalışan ve müşteriler üzerinde olumlu memnuniyet yaratması ve satın alma sürecini desteklemesi beklenmektedir.

Yer, duvarlar, tavan, aydınlatma, malzemeler, ekipmanlar ve niceleri mağaza özünde birer yalın parçadır ancak her bir parça tasarımın bütünü oluşturur. Bu nedenle günümüzde mağazaların her biri çeşitli ve birbirinden farklıdır. Mağaza ortamları müşteri deneyimi yaşatmak için başarılı bir araçtır ve bu araç ışık, müzik, ses vb. farklı fiziksel elemanlar ile kontrol edilebilir (Andersson, Palmblad ve Prevedan, 2012: 7). Kullanılan her malzeme, her renk, her doku, her obje fark yaratır ve ortaya eşsiz bir atmosfer çıkarır.

Mağaza atmosferi ve atmosferi oluşturan bileşenler, literatürde birçok çalışmaya konu olmuştur. Mağaza atmosferinin satın alma davranışları üzerindeki etkilerini inceleyen çalışmalarda mağaza atmosferini oluşturan; müzik (Areni ve Kim, 1993; Hul, Dube ve Chebat, 1997), renk (Bellizzi, Crowley ve Hasty, 1983; Babin, Hardesty ve Suter, 2003; Cho ve Lee, 2017), koku (Spangenberg, Crowley ve Henderson, 1996; Chebat ve Michon, 2003), aydınlatma (Summers ve Hebert, 2001; Schielke ve Leudesdorff, 2015) ve kalabalık (Eroglu ve Machleit, 1990; Hui ve Bateson, 1991) gibi ortam bileşenlerinin müşteriler üzerindeki etkileri ortaya koyulmuştur. Ayrıca, mağaza ortamlarının tüketicilere

rin ruh halini ve alışveriş davranışlarını etkilediği yönündeki genel çalışmaların yanı sıra memnuniyet, satın alma niyeti, mağaza tercihleri, sadakat, alışverişten keyif alma, satış danışmanları ile iletişim kurma isteği, mağaza trafiği, mağazada kalış süresi, satın alma miktarı, harcanan para, plansız satın alımlar, ürün ve hizmet değerlendirmeleri gibi tüketiciler üzerindeki etkilerini ortaya koyan çalışmalar da bulunmaktadır (Mathur ve Goswami, 2014; Chen ve Hsieh, 2011; Kachaganova, 2008; Machleit ve Eroglu, 2000; Turley ve Milliman, 2000; Sherman, Mathur ve Smith, 1997; Berman ve Evans, 1995; Baker, Grewal ve Parasuraman, 1994; Donovan vd., 1994; Baker, Levy ve Grewal, 1992; Donovan ve Rossiter, 1982). Bu bağlamda, mağaza atmosferi tüketiciler üzerinde psikolojik ve fiziksel etkiler yaratabilmesi mümkün olmaktadır (Acar, 2009: 149). İnsanların buldukları ortamlardan etkilendikleri ve ortam özelliklerinin insanların algısını ve ruh halini etkilediği göz önüne alındığında mağaza ortamlarında tasarıma ilişkin bilinçli çalışmaların önemi de ortaya çıkmaktadır.

3. ÖRNEKLEM ALAN ÇALIŞMASI: DOĞTAŞ MOBİLYA MAĞAZASI

Mağazalarda atmosfer, tüketici davranışlarını etkileyecek şekilde bilinçli olarak planlanabilmektedir. Mağaza içerisindeki ortama ait birçok özellik tüketici için birer uyarıcı niteliği taşımakta ve duygusal ve duygusal etkiler yaratmaktadır. Literatürde, yapılan çalışmalar mağaza atmosferinin ve mağaza atmosferini oluşturan çeşitli fiziksel unsurların müşteri davranışları üzerinde etkili olduğu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda başarılı bir mağaza atmosferi firmalara güçlü bir rekabet avantajı sağlamaktadır.

Bu kapsamda, mobilya sektörünün önde gelen firmalarından Doğtaş Firması seçilmiş ve Örneklem alan çalışması kapsamına, İzmir’de yer alan yedi adet Doğtaş Mağazası dahil edilmiştir (Görsel 1). İzmir ilindeki Doğtaş Mağazalarının seçilme nedeni, firmanın 2016 yılında planlayarak, 2017 yılında mağazalarında uygulamaya koyduğu yeni konseptte ait ilk mağazaların, İzmir’de bulunmasıdır. Çalışmanın metodunun bir parçası olan veri toplama aşaması dokümantasyon, anket ve yüz yüze görüşme bileşenlerini içermektedir.



Görsel 1. Bir Doğtaş Mağazasına Ait Mağaza Atmosferi Örneği, Yeni Konsept (Yazar Arşivi)

Tüketicilerin alışverişlerine etki eden mağaza özelliklerinin önem derecelerinin belirlenebilmesi amacı ile verilen cevaplar incelendiğinde, tüketicilerin alışverişlerine etki eden etmenler arasında mağazanın genel atmosferi tüketiciler tarafından %46,5 ile “çok önemli” olarak belirtilmiştir (Tablo 1). Mağaza atmosferini oluşturan unsurlardan biri olan mağaza iç mekân tasarımı da tüketiciler tarafından %51,9 ile “çok önemli” olarak belirtilmiştir (Tablo 2). Bu bağlamda örneklem grubuna yapılan anket sonucunda genel olarak mağazalarda atmosfer ve iç mekân tasarım unsurlarının tüketicilerin alışverişlerine etki ettiğini söylemek mümkündür.

		Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
	1	4	2,0	2,1	2,1
	2	6	3,0	3,2	5,3
	3	15	7,5	8,0	13,4
	4	75	37,7	40,1	53,5
	5	87	43,7	46,5	100,0
	Toplam	187	94,0	100,0	
Kayıp Veri		12	6,0		
Toplam		199	100,0		

Tablo 1. Mağazaların Genel Atmosferi¹

		Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
	1	2	1,0	1,1	1,1
	2	4	2,0	2,1	3,2
	3	15	7,5	8,0	11,2
	4	69	34,7	36,9	48,1
	5	97	48,7	51,9	100,0
	Toplam	187	94,0	100,0	
Kayıp Veri		12	6,0		
Toplam		199	100,0		

Tablo 2. Mağazaların İç Mekân Tasarımı*

Yeni konsept ile mağaza içerisinde müşterilere konforlu alışveriş deneyimi sunarak, mağazada keyifli vakit geçirmelerini sağlamak ve mağazada kalış süreleri arttırmak hedeflenmiştir (N. Şenel, sözlü görüşme, 4 Şubat 2018). Bu doğrultuda, iç mekân planlaması, renkler, malzemeler, aydınlatma, görsel sunuş gibi iç mekânı oluşturan unsurlar yeniden planlanmış, yeni konseptte ait tasarım standartları belirlenmiştir. Yapılan değerlendirmeler sonucunda, firmanın yeni konsept mağazalarında mağaza atmosferi ve iç mekân tasarımı ile ilgili yapı-

1 * 1 Hiç Önemli Değil 2 Önemsiz 3 Ne Önemli Ne Önemsiz 4 Önemli 5 Çok Önemli. “**” işaretli tüm tablolar için geçerlidir.

lan değişikliklerin, örneklem grup tarafından fark edilmiş olduğu söylenebilir. Eski konsept ile yeni konsept kıyaslandığı zaman, eski konseptten bu ifadeye katılanların oranlarında artış olduğu görülürken, tamamen katılanların oranında düşüş olduğu görülmektedir. Örneklem gruptan “Mağazanın atmosferi ruh halimi olumlu yönde etkiledi.” yargısına katıldıklarını ifade eden eski konsept mağaza müşteri oranı %35,7 iken bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade mağaza müşteri oranı %35,0’dır (Tablo 3). Yeni konsept mağaza müşterilerinin ise %77,5’i bu yargıya katıldıklarını, %17,5’i ise bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade etmişlerdir (Tablo 3).

	Eski Konsept				Yeni Konsept			
	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
1	8	5,1	5,7	5,7				
2	13	8,3	9,3	15,0	1	2,5	2,5	2,5
3	20	12,7	14,3	29,3	1	2,5	2,5	5,0
4	50	31,8	35,7	65,0	31	77,5	77,5	82,5
5	49	31,2	35,0	100,0	7	17,5	17,5	100,0
Toplam	140	89,2	100,0		40	100,0	100,0	
Kayıp Veri	17	10,8			-	-		
Toplam	157	100,0			40	100,0		

Tablo 3. “Mağazanın atmosferi ruh halimi olumlu yönde etkiledi.”²

Tamamen katılıyorum” ve “Katılıyorum” ifadelerinin olumlu anlamda kullanılan ifadeler oldukları göz önüne alınarak, yeni konsept için bu yargıya katılanların sayısında oransal olarak artış görülmektedir. 0,05 anlamlılık düzeyinde yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda ise “Mağazanın atmosferi ruh halimi olumlu yönde etkiledi.” yargısı için 0,713 ile anlamlı farklılık ortaya çıkmadığı görülmektedir (Tablo 4). Bu bağlamda, Doğtaş firmasının atmosfer ile ilgili yaptığı tasarım değişiklikleri göz önünde bulundurularak, örneklem grup tarafından olumlu değerlendirilen bu yargının genelleme yapılarak ana kütle için de olumlu değerlendirildiğini söylemek mümkündür.

	Mağazanın atmosferi ruh halimi olumlu yönde etkiledi.	Mağaza genelinde sıcak ve samimi bir atmosfer hâkimdi.	Mağazanın içmimarisi alışverişimi keyifli hale getirdi.
Mann-Whitney U	2700,000	2560,000	2622,500
Wilcoxon W	12570,000	3380,000	11938,500
Z	-,367	-,818	-,372
Asymp. Sig. (2-tailed)	,713	,413	,710

Tablo 4. Eski ve yeni konsept arasındaki farkı gösteren Mann-Whitney Test sonuçları

Aynı örneklem gruptan “Mağaza genelinde sıcak ve samimi bir atmosfer hâkimdi.” yargısına katıldıklarını ifade eden eski konsept mağaza müşteri oranı %40,3 iken bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade mağaza müşteri oranı

I ** I Hiç Katılmıyorum 2 Katılmıyorum 3 Kararsızım 4 Katılıyorum 5 Tamamen Katılıyorum. “***” işaretli tüm tablolar için geçerlidir.

%36,7'dir (Tablo 5). Yeni konsept mağaza müşterilerinin ise %65,0'ı bu yargıya katıldıklarını, %20,0'i ise bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade etmişlerdir (Tablo 5). Eski konsept ile yeni konsept kıyaslandığı zaman, eski konseptten bu ifadeye katılanların oranlarında artış olduğu görülürken, tamamen katılanların oranında düşüş olduğu görülmektedir.

	Eski Konsept				Yeni Konsept			
	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
1	6	3,8	4,3	4,3				
2	10	6,4	7,2	11,5	4	10,0	10,0	10,0
3	16	10,2	11,5	23,0	2	5,0	5,0	15,0
4	56	35,7	40,3	63,3	26	65,0	65,0	80,0
5	51	32,5	36,7	100,0	8	20,0	20,0	100,0
Toplam	139	88,5	100,0		40	100,0	100,0	
Kayıp Veri	18	11,5			-	-		
Toplam	157	100,0			40	100,0		

Tablo 5. “Mağaza genelinde sıcak ve samimi bir atmosfer hâkimdi.”**

“Tamamen katılıyorum” ve “Katılıyorum” ifadelerinin olumlu anlamda kullanılan ifadeler oldukları göz önüne alınarak, yeni konsept için bu yargıya katılanların sayısında oransal olarak artış olduğu görülmektedir. 0,05 anlamlılık düzeyinde yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda ise “Mağaza genelinde sıcak ve samimi bir atmosfer hâkimdi.” yargısı için 0,413 ile anlamlı farklılık ortaya çıkmadığı görülmektedir (Tablo 4). Bu bağlamda, Doğtaş firmasının atmosfer ile ilgili yaptığı tasarım değişiklikleri göz önünde bulundurularak, örneklem grup tarafından olumlu değerlendirilen bu yargının genelleme yapılarak ana kütle için de olumlu değerlendirildiğini söylemek mümkündür. Aynı örneklem gruptan “Mağazanın içmimarisi alışverişimi keyifli hale getirdi.” yargısına katıldıklarını ifade eden eski konsept mağaza müşteri oranı %40,4 iken bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade mağaza müşteri oranı %33,8'dir (Tablo 6). Yeni konsept mağaza müşterilerinin ise %75,0'ı bu yargıya katıldıklarını, %20,8'i ise bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade etmişlerdir (Tablo 6). Eski konsept ile yeni konsept kıyaslandığı zaman, eski konseptten bu ifadeye katılanların oranlarında artış olduğu görülürken, tamamen katılanların oranında düşüş olduğu görülmektedir.

	Eski Konsept				Yeni Konsept			
	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
1	6	3,8	4,4	4,4				
2	12	7,6	8,8	13,2	1	2,5	2,5	2,5
3	17	10,8	12,5	25,7	1	2,5	2,5	5,0
4	55	35,0	40,4	66,2	30	75,0	75,0	80,0
5	46	29,3	33,8	100,0	8	20,0	20,0	100,0
Toplam	136	86,6	100,0		40	100,0	100,0	
Kayıp Veri	21	13,4			-	-		
Toplam	157	100,0			40	100,0		

Tablo 6. “Mağazanın içmimarisi alışverişimi keyifli hale getirdi.”**

“Tamamen katılıyorum” ve “Katılıyorum” ifadelerinin olumlu anlamda kullanılan ifadeler oldukları göz önüne alınarak, bu yargıya katılanların sayısında oransal olarak artış olduğu görülmektedir. 0,05 anlamlılık düzeyinde yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda ise “Mağazanın içmimarisi alışverişimi keyifli hale getirdi.” yargısı için 0, 710 ile anlamlı farklılık ortaya çıkmadığı görülmektedir (Tablo 4). Bu bağlamda, Doğtaş firmasının atmosfer ile ilgili yaptığı tasarım değişiklikleri göz önünde bulundurularak, örneklem grup tarafından olumlu değerlendirilen bu yargının genelleme yapılarak ana kütle için de olumlu değerlendirildiğini söylemek mümkündür.

3.1. Görsel Sunuş

Görsel sunuş, ürünlerin müşterilerde satın alma isteği yaratacak şekilde sergilenmesidir. Ayrıca, ürün sergilemesi müşterinin ürünü kolaylıkla bulması, incelemesi ve değerlendirmesine yardımcı olmalıdır (Barr ve Broudy, 1990: 99). Ürün sergilenme şekli çeşitli olabilir. Literatürde çeşitli teşhir (açık veya kapalı teşhir) ve sunum şekillerinden (fikir odaklı sunum, ürüne ve boyuta göre sunum, renge göre sunum, fiyata göre sunum, dikey sunum, tonaja göre sunum ve cepheden/karşıdan sunum) bahsedildiği görülmektedir (Levy ve Weitz, 2011: 487).

Tüm bu teşhir ve sunum şekillerinin yanı sıra, sergileme esnasında ürün ile birlikte kullanılan diğer tamamlayıcı ürün, aksesuarlar ve görsel iletişim araçları da müşteriler üzerinde etkilidir. Bu bağlamda, görsel sunuşta önemli olan doğru sergileme şekliyle müşteride ilgi uyandırarak müşteriyi satın almaya yönlendirmektir (Görsel 2).



Görsel 2. Bir Doğtaş Mağazasına Ait Sergileme Örneği, Yeni Konsept (Yazar Arşivi)

Tüketicilerin alışverişlerine etki eden mağaza özelliklerinin önem derecelerinin belirlenebilmesi amacı ile verilen cevaplar incelendiğinde, tüketicilerin alışverişlerine etki eden etmenler arasında mağazada kullanılan aksesuarlar tüketiciler tarafından %46,0 ile “önemli” olarak belirtilmiştir (Tablo 7). Bu bağlamda örneklem grubuna yapılan anket sonucunda genel olarak görsel sunuş (mağazada kullanılan aksesuarlar) unsurunun tüketicilerin alışverişlerine etki ettiğini söylemek mümkündür.

	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
1	3	1,5	1,6	1,6
2	5	2,5	2,7	4,3
3	31	15,6	16,6	20,9
4	86	43,2	46,0	66,8
5	62	31,2	33,2	100,0
Toplam	187	94,0	100,0	
Kayıp Veri	12	6,0		
Toplam	199	100,0		

Tablo 7. Mağazalarda Kullanılan Aksesuarlar*

Dayanıklı ürünler kategorisine giren mobilyaların, mağaza içerisindeki sergilenme biçimleri diğer kategorilerden farklıdır. Mobilyalar kendi başlarına sergilenmemekte, raf, stant gibi herhangi bir sergileme desteğine ihtiyaç duymamaktadır. Ancak, mobilyaların sunumu farklı şekillerde gerçekleştirilebilmektedir. Doğtaş mağazalarında mobilya yerleşimi tamamlandıktan sonra ev ortamı yaratacak halı, avize, tablo, biblo ve bunun gibi tamamlayıcı öğeler ile mağaza satışa hazır hale getirilmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Bir Doğtaş Mağazasına Ait Aksesuar Yerleşimi Örneği, Yeni Konsept (Yazar Arşivi)

Gönen, mağazada kullanılan aksesuarları, “ürünlere yaşantı katmak” olarak adlandırırken, satış danışmanlarından Özkan, aksesuarları “ürünün makyajı” olarak nitelendirmektedir (B. Gönen, sözlü görüşme, 13 Şubat 2018; S. Özkan, sözlü görüşme, 8 Şubat 2018). Yeni konseptteki açık teşhir sergileme şekli ve fikir odaklı sunum çerçevesinde ürünler teşhir edilmektedir. Tamamlayıcı ürün ve aksesuarlar ile tüketicilere almayı düşündükleri ürünlerin evlerinde nasıl görüneceğini hayal etmeleri istenmekte ve müşterilere bir hayat tarzı, bir stil vaat edilmektedir (N. Şenel, sözlü görüşme, 4 Şubat 2018; İ. Köse, sözlü görüşme, 4 Şubat 2018).

Mağazada kullanılan aksesuarların, eski konseptli mağazalarda değişkenlik gösterdiği ve her mağazada farklı renk ve tarzda aksesuarlar kullanıldığı görülmektedir (Görsel 4). Yeni konseptte ise, ürün bazında belirlenen aksesuar koleksiyonları ile mağazalarda aynı tip aksesuarlar kullanılmaya başlanmış, firma bu sayede daha standart görünümlü mağazalara kavuşmuştur. Mobilyaları tamamlayıcı nitelikte olan dekoratif öğeler, firmanın anlaştığı ve koleksiyonlar için özel olarak tasarlanan yerlerden temin edilmekte, böylece tüm mağazalarda dil birliği oluşturan standart iç mekânlar elde edilmeye çalışılmaktadır. Doğtaş firması mimarlar ile yaptığı “styling” çalışmasını konsept değişikliği ile bünyesine kattığı görsel düzenleme ekibi ile yürütmeye başlamıştır. Bu bağlamda, yeni konsept mağazalarda aksesuarların mobilyalar ile bütünlük sağladığı daha profesyonel görsel düzenlemeler görülmektedir (N. Şenel, sözlü görüşme, 4 Şubat 2018).



Görsel 4. Bir Doğtaş Mağazasına Ait Örnek, Yeni Konsept (Yazar Arşivi)

Yeni konsept ile birlikte kullanılmaya başlanan aksesuarların müşteriler üzerinde bazı etkilerini gözlemlediğini belirten Şahan, mağazada aksesuarlarla desteklenen dekoratif alanları müşterilerin daha keyifli bir şekilde gezdiklerini,

ürünlere daha fazla odaklandıklarını ve bu sayede mağazada daha uzun süre kaldıklarını ifade etmekte, müşterilerin mağazada uzun süre kalmalarının satın alma olasılıklarını da arttırdığını belirtmektedir (M. Şahan, sözlü görüşme, 8 Şubat 2018). Anket sorularına örneklem gruptan “Mağaza iç mekân tasarımında kullanılan aksesuarlar ürünlere bakışımı olumlu yönde etkiledi.” yargısına katıldıklarını ifade eden eski konsept mağaza müşteri oranı %36,7 iken bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade mağaza müşteri oranı %34,5’tir (Tablo 8). Yeni konsept mağaza müşterilerinin ise 77,5’i bu yargıya katıldıklarını, %17,5’i ise bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade etmişlerdir (Tablo 8). Eski konsept ile yeni konsept kıyaslandığı zaman, eski konseptten bu ifadeye katılanların oranlarında artış olduğu görülürken, tamamen katılanların oranında düşüş olduğu görülmektedir.

	Eski Konsept				Yeni Konsept			
	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
1	3	1,9	2,2	2,2				
2	16	10,2	11,5	13,7	1	2,5	2,5	2,5
3	21	13,4	15,1	28,8	1	2,5	2,5	5,0
4	51	32,5	36,7	65,5	31	77,5	77,5	82,5
5	48	30,6	34,5	100,0	7	17,5	17,5	100,0
Toplam	139	88,5	100,0		40	100,0	100,0	2,5
Kayıp Veri	18	11,5			-	-		
Toplam	157	100,0			40	40		

Tablo 8. “Mağaza iç mekân tasarımında kullanılan aksesuarlar ürünlere bakışımı olumlu yönde etkiledi.”***

“Tamamen katılıyorum” ve “Katılıyorum” ifadelerinin olumlu anlamda kullanılan ifadeler oldukları göz önüne alınarak, yeni konsept için bu yargıya katılanların sayısında oransal olarak artış olduğu görülmektedir. 0,05 anlamlılık düzeyinde yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda ise “Mağaza iç mekân tasarımında kullanılan aksesuarlar ürünlere bakışımı olumlu yönde etkiledi.” Yargısı için 0,722 ile anlamlı farklılık ortaya çıkmadığı görülmektedir (Tablo 9). Bu bağlamda, Doğtaş firmasının bilgilendirme ve ürün görselleri ile ilgili olarak yaptığı tasarım değişiklikleri göz önünde bulundurularak, örneklem grup tarafından olumlu değerlendirilen bu yargının, genelleme yapılarak ana kütle için de olumlu değerlendirildiğini söylemek mümkün olmaktadır.

	Mağaza iç mekân tasarımında kullanılan aksesuarlar ürünlere bakışımı olumlu yönde etkiledi.	Ürünlerin sergilenme şekli, evimdeki duruşunu hayal etmeme yardımcı oldu.
Mann-Whitney U	2684,000	1627,500
Wilcoxon W	12414,000	11923,500
Z	-,356	-4,417
P Değeri	,722	,000

Tablo 9. Eski ve yeni konsept arasındaki farkı gösteren Mann-Whitney Test sonuçları

Aynı örneklem gruptan “Ürünlerin sergilenme şekli, evimdeki duruşunu hayal etmeme yardımcı oldu.” yargısına katıldıklarını ifade eden eski konsept mağaza müşteri oranı %40,6 iken bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade eden mağaza müşteri oranı %30,8’dir (Tablo 10). Yeni konsept mağaza müşterilerinin ise %15,0’ı bu yargıya katıldıklarını, %75,0’ı ise bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade etmişlerdir (Tablo 10). Eski konsept ile yeni konsept kıyaslandığı zaman, eski konseptten bu ifadeye katılanların oranlarında düşüş olduğu görülürken, tamamen katılanların oranında artış olduğu görülmektedir.

	Eski Konsept				Yeni Konsept			
	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
1	4	2,5	2,8	2,8	2	5,0	5,0	5,0
2	12	7,6	8,4	11,2	1	2,5	2,5	7,5
3	25	15,9	17,5	28,7	1	2,5	2,5	10,0
4	58	36,9	40,6	69,2	6	15,0	15,0	25,0
5	44	28,0	30,8	100,0	30	75,0	75,0	100,0
Toplam	143	91,1	100,0		40	100,0	100,0	
Kayıp Veri	14	8,9			-	-		
Toplam	157	100,0			40	100,0		

Tablo 10. “Ürünlerin sergilenme şekli, evimdeki duruşunu hayal etmeme yardımcı oldu.”**

“Tamamen katılıyorum” ve “Katılıyorum” ifadelerinin olumlu anlamda kullanılan ifadeler oldukları göz önüne alınarak, yeni konsept için bu yargıya katılanların sayısında oransal olarak artış olduğu görülmektedir. 0,05 anlamlılık düzeyinde yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda ise “Ürünlerin sergilenme şekli, evimdeki duruşunu hayal etmeme yardımcı oldu.” yargısı için 0,000 ile anlamlı farklılık ortaya çıktığı görülmektedir (Tablo 9). Bu bağlamda, Doğtaş firmasının görsel sunuş ilgili olarak yaptığı tasarım değişiklikleri göz önünde bulundurularak, örneklem grup tarafından olumlu değerlendirilen bu yargının, genelleme yapılarak ana kütle için de olumlu değerlendirildiğini söylemek mümkün olmamaktadır.

3.2. Görsel İletişim Unsurları

Tüketiciler, satın almadan önce araştırma yaparak ürün konusunda bir karara varsalar bile, son kararı mağaza içerisinde vermektedir (Arslan, 2011: 1). Mağazalarda kullanılan görsel iletişim araçlarının temel görevi, müşterilere mağaza ve ürünler hakkında bilgi vermektir. Bu bağlamda, görsel iletişim araçları müşterilere verdikleri mesajlar ile mağaza ve müşteri arasında etkileşim yaratmakta ve iletişim kurmaktadır. Görsel iletişim araçlarına tabelalar, afişler, panolar, yazılar, işaretler, etiketler, posterler ve mağaza içinde dağıtılan broşürler örnek gösterilebilir. Bazı mağazalarda elektronik iletişim araçları da

görülmektedir. Işıklı panolar ve video paneller daha maliyetli olmasına rağmen bazı firmalar tarafından kullanılmaktadır.

Tüketicilerin alışverişlerine etki eden mağaza özelliklerinin önem derecelerinin belirlenebilmesi amacı ile verilen cevaplar incelendiğinde, tüketicilerin alışverişlerine etki eden etmenler arasında bilgilendirme ve ürün görselleri tüketiciler tarafından “çok önemli” olarak belirtilmiştir (Tablo 11). Bu bağlamda örneklem grubuna yapılan anket sonucunda genel olarak mağazalarda bilgilendirme ve ürün görsellerinin tüketicilerin alışverişlerine etki ettiğini söylemek mümkündür.

	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
1	2	1,0	1,1	1,1
2	8	4,0	4,2	5,3
3	15	7,5	7,9	13,2
4	70	35,2	36,8	50,0
5	95	47,7	50,0	100,0
Toplam	190	95,5	100,0	
Kayıp Veri	9	4,5		
Toplam	199	100,0		

Tablo 11. Mağazalardaki Bilgilendirme ve Ürün Görselleri*

Doğtaş mağazalarında müşterilerin satış danışmanları haricinde bilgi alabildikleri birtakım görsel iletişim araçları bulunmaktadır. Bu iletişim araçlarına müşterilerin fiyat ve bilgilendirme etiketleri, ürün katalogları, mağaza içi yönlendirme tabelaları ve reklam afişleri verilebilir. Eski konseptte uygulanan ışıklı reklam panoları yeni konseptten kaldırılmış olsa da, bazı yeni konsept mağazalarda nadir bir uygulama olarak görülmektedir (Görsel 5). Yeni konsept ile mağazada kat yönlendirmeleri ile birlikte kasa arkasında yer alan Doğtaş logo uygulamasında değişiklikler gözlemlenmektedir. Ayrıca mağaza içerisinde duvar objeleri ve tablolar da yeni konseptte, hem sayıca arttırılmış hem de mobilya koleksiyonlarına uygun şekilde seçilerek mağazalarda kullanılmaya başlanmıştır.



Görsel 5. Bir Doğtaş Mağazasına Ait Işıklı Reklam Panosu Örneği, Eski Konsept (Yazar Arşivi)

Örneklem gruptan “Mağazada kullanılan görseller (panolar, tablolar, vs.) iç mekânı ilgi çekici hale getirmişti” yargısına katıldıklarını ifade eden eski konsept mağaza müşteri oranı %34,5 iken bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade mağaza müşteri oranı %35,2’dir (Tablo 12). Yeni konsept mağaza müşterilerinin ise 25,0’ı bu yargıya katıldıklarını, %60,0’i ise bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade etmişlerdir (Tablo 12). Eski konsept ile yeni konsept kıyaslandığı zaman, eski konseptten bu ifadeye katılanların oranlarında düşme olduğu görülürken, tamamen katılanların oranında yükselme olduğu görülmektedir.

	Eski Konsept				Yeni Konsept			
	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
1	4	2,5	2,8	2,8	1	2,5	2,5	2,5
2	13	8,3	9,2	12,0	-	-	-	-
3	26	16,6	18,3	30,3	5	12,5	12,5	15,0
4	49	31,2	34,5	64,8	10	25,0	25,0	40,0
5	50	31,8	35,2	100,0	24	60,0	60,0	100,0
Toplam	142	90,4	100,0		40	100,0	100,0	
Kayıp Veri	15	9,6			-	-		
Toplam	157	100,0			40	100,0		

Tablo 12. “Mağazada kullanılan görseller (panolar, tablolar, vs.) iç mekânı ilgi çekici hale getirmişti.”**

“Tamamen katılıyorum” ve “Katılıyorum” ifadelerinin olumlu anlamda kullanılan ifadeler oldukları göz önüne alınarak, yeni konsept için bu yargıya katılanların sayısında oransal olarak artış olduğu görülmektedir. 0,05 anlamlılık düzeyinde yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda ise, “Mağazada kullanılan görseller (panolar, tablolar, vs.) iç mekânı ilgi çekici hale getirmişti.” yargısı için 0,004 ile anlamlı farklılık ortaya çıktığı görülmektedir (Tablo 13). Bu bağlamda, Doğtaş firmasının bilgilendirme ve ürün görselleri ile ilgili olarak yaptığı tasarım değişiklikleri göz önünde bulundurularak, örneklem grup tarafından olumlu değerlendirilen bu yargının, genelleme yapılarak ana kütle için de olumlu değerlendirildiğini söylemek mümkün olmamaktadır.

	Mağazada kullanılan görseller (panolar, tablolar, vs.) iç mekânı ilgi çekici hale getirmişti.	İç mekânda kullanılan etiket ve ürün bilgileri uygun şekilde yerleştirilmişti.
Mann-Whitney U	2045,000	1845,000
Wilcoxon W	12198,000	11436,000
Z	-2,858	-3,413
P Değeri	,004	,001

Tablo 13. Eski ve yeni konsept arasındaki farkı gösteren Mann-Whitney Test sonuçları

Aynı örneklem gruptan “İç mekânda kullanılan etiket ve ürün bilgileri uygun şekilde yerleştirilmişti.” yargısına katıldıklarını ifade eden eski konsept mağaza

za müşteri oranı %41,3 iken bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade mağaza müşteri oranı %34,8'dir (Tablo 14). Yeni konsept mağaza müşterilerinin ise %25,0'ı bu yargıya katıldıklarını, %65,0'ı ise bu yargıya tamamen katıldıklarını ifade etmişlerdir (Tablo 14). Eski konsept ile yeni konsept kıyaslandığı zaman, eski konseptten bu ifadeye katılanların oranlarında düşüş olduğu görülürken, tamamen katılanların oranında artış olduğu görülmektedir.

	Eski Konsept				Yeni Konsept			
	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
1	4	2,5	2,9	4				
2	11	7,0	8,0	11				
3	18	11,5	13,0	18	4	10,0	10,0	10,0
4	57	36,3	41,3	57	10	25,0	25,0	35,0
5	48	30,6	34,8	48	26	65,0	65,0	100,0
Toplam	138	87,9	100,0	138	40	100,0	100,0	
Kayıp Veri	19	12,1			-	-		
Toplam	157	100,0			40	100,0		

Tablo 14. “İç mekânda kullanılan etiket ve ürün bilgileri uygun şekilde yerleştirilmiştir.”**

“Tamamen katılıyorum” ve “Katılıyorum” ifadelerinin olumlu anlamda kullanılan ifadeler oldukları göz önüne alınarak, yeni konsept için bu yargıya katılanların sayısında oransal olarak artış olduğu görülmektedir. 0,05 anlamlılık düzeyinde yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda ise “İç mekânda kullanılan etiket ve ürün bilgileri uygun şekilde yerleştirilmiştir.” yargısı için 0,001 ile anlamlı farklılık ortaya çıktığı görülmektedir (Tablo 13). Bu bağlamda, Doğtaş firmasının bilgilendirme ve ürün görselleri ile ilgili olarak yaptığı tasarım değişiklikleri göz önünde bulundurularak, örneklem grup tarafından olumlu değerlendirilen bu yargının, genelleme yapılarak ana kütle için de olumlu değerlendirildiğini söylemek mümkün olmamaktadır.

3.3. Genel Memnuniyet

Mağaza ortamı müşterilerde memnuniyet veya memnuniyetsizlik durumu yaratabilmekte bu da müşterilerin mağaza ile ilgili düşüncelerini ve kararlarını etkileyebilmektedir. Mağaza ile ilgili verilen kararlar, alışveriş davranışlarını da şekillendirmektedir. Yapılan değerlendirmeler sonucunda, eski konsept ile yeni konsept kıyaslandığı zaman, örneklem gruptan “Bu mağazayı başkalarına öneririm.” ifadesine katılanların oranlarında artış olduğu görülürken, tamamen katılanların oranında düşüş olduğu görülmektedir (Tablo 15).

	Eski Konsept				Yeni Konsept			
	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
1	8	5,1	5,6	5,6				
2	13	8,3	9,1	14,7	1	2,5	2,5	2,5
3	20	12,7	14,0	28,7	3	7,5	7,5	10,0
4	40	25,5	28,0	56,6	24	60,0	60,0	70,0
5	62	39,5	43,4	100,0	12	30,0	30,0	100,0
Toplam	143	91,1	100,0		40	100,0	100,0	
Kayıp Veri	14	8,9						
Toplam	157	100,0						

Tablo 15. “Bu mağazayı başkalarına öneririm.”***

“Tamamen katılıyorum” ve “Katılıyorum” ifadelerinin olumlu anlamda kullanılan ifadeler oldukları göz önüne alınarak, yeni konsept için bu yargıya katılanların sayısında oransal olarak artış olduğu görülmektedir. 0,05 anlamlılık düzeyinde yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda ise “Bu mağazayı başkalarına öneririm.” yargısı için 0,842 ile anlamlı farklılık ortaya çıkmadığı görülmektedir (Tablo 16). Bu bağlamda, Doğtaş firmasının yaptığı tasarım değişiklikleri göz önünde bulundurularak, örneklem grup tarafından olumlu değerlendirilen bu yargının, genelleme yapılarak ana kütle için de olumlu değerlendirildiğini söylemek mümkün olmaktadır.

	Bu mağazayı başkalarına öneririm.	Bu mağazaya tekrar gelmeyi düşünürüm.	Mağazada tahminimden daha uzun süre vakit geçirdim.
Mann-Whitney U	2804,500	2774,000	2426,000
Wilcoxon W	13100,500	12644,000	12296,000
Z	-,199	-,095	-1,366
Asymp. Sig. (2-tailed)	,842	,924	,172

Tablo 16. Eski ve yeni konsept arasındaki farkı gösteren Mann-Whitney Test sonuçları

Yapılan değerlendirmeler sonucunda, eski konsept ile yeni konsept kıyaslandığı zaman, örneklem gruptan “Bu mağazaya tekrar gelmeyi düşünürüm.” ifadesine katılanların oranlarında artış olduğu görülürken, tamamen katılanların oranında düşüş olduğu görülmektedir (Tablo 17).

	Eski Konsept				Yeni Konsept			
	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
1	5	3,2	3,6	3,6				
2	17	10,8	12,1	15,7	1	2,5	2,5	2,5
3	15	9,6	10,7	26,4	2	5,0	5,0	7,5
4	47	29,9	33,6	60,0	27	67,5	67,5	75,0
5	56	35,7	40,0	100,0	10	25,0	25,0	100,0
Toplam	140	89,2	100,0		40	100,0	100,0	
Kayıp Veri	17	10,8			1	2,5	2,5	2,5
Toplam	157	100,0			2	5,0	5,0	7,5

Tablo 17. “Bu mağazaya tekrar gelmeyi düşünürüm.”***

“Tamamen katılıyorum” ve “Katılıyorum” ifadelerinin olumlu anlamda kullanılan ifadeler oldukları göz önüne alınarak, yeni konsept için bu yargıya katılanların sayısında oransal olarak artış olduğu görülmektedir. 0,05 anlamlılık düzeyinde yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda ise “Bu mağazaya tekrar gelmeyi düşünürüm.” yargısı için 0,924 ile anlamlı farklılık ortaya çıkmadığı görülmektedir (Tablo 16). Bu bağlamda, Doğtaş firmasının yaptığı tasarım değişiklikleri göz önünde bulundurularak, örneklem grup tarafından olumlu değerlendirilen bu yargının, genelleme yapılarak ana kütle için de olumlu değerlendirildiğini söylemek mümkün olmaktadır. Yapılan değerlendirmeler sonucunda, eski konsept ile yeni konsept kıyaslandığı zaman, örneklem gruptan “Mağazada tahminimden daha uzun süre vakit geçirdim.” ifadesine katılanların oranlarında artış olduğu görülürken, tamamen katılanların oranında düşüş olduğu görülmektedir (Tablo 18).

	Eski Konsept				Yeni Konsept			
	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif	Frekans	Yüzde	Geçerli	Kümülatif
1	12	7,6	8,6	8,6				
2	15	9,6	10,7	19,3				
3	18	11,5	12,9	32,1	2	5,0	5,0	5,0
4	50	31,8	35,7	67,9	28	70,0	70,0	75,0
5	45	28,7	32,1	100,0	10	25,0	25,0	100,0
Toplam	140	89,2	100,0		40	100,0	100,0	
Kayıp Veri		10,8						
Toplam		100,0						

Tablo 18. “Mağazada tahminimden daha uzun süre vakit geçirdim.”***

“Tamamen katılıyorum” ve “Katılıyorum” ifadelerinin olumlu anlamda kullanılan ifadeler oldukları göz önüne alınarak, yeni konsept için bu yargıya katılanların sayısında oransal olarak artış olduğu görülmektedir. 0,05 anlamlılık düzeyinde yapılan Mann-Whitney U testi sonucunda ise “Mağazada tahminimden daha uzun süre vakit geçirdim.” Yargısı için 0,172 ile anlamlı farklılık ortaya çıkmadığı görülmektedir (Tablo 16). Bu bağlamda, Doğtaş firmasının yaptığı tasarım değişiklikleri göz önünde bulundurularak, örneklem grup tarafından olumlu değerlendirilen bu yargının, genelleme yapılarak ana kütle için de olumlu değerlendirildiğini söylemek mümkün olmaktadır.

4. BULGULAR

Mağaza atmosferinin etkileri konusunda yapılan değerlendirmeler sonucunda, mağazaların genel atmosferi ve iç mekân tasarımının örneklem grup için çok önemli bulunduğu görülmüştür. Firmanın yeni konseptinde uygulamaya koyduğu atmosfer ve iç mekân tasarımı ile ilgili değişikliklerin örneklem grup tara-

findan fark edilmiş olduğu ve olumlu bulunduğu söylenebilir. Bu verilerin yanı sıra, yapılan değişikliklerin mağaza çalışanları tarafından da olumlu etkileri gözlemlenmektedir. Yeni konsept mağazalarda uygulamaya koyulan yeni tasarım değişiklikleri ile mekânda ürünlerin daha fazla ön plana çıktığı görülmektedir. Ön plana çıkan ürünler, müşterilerin daha fazla dikkatini çekmekte, müşterilerin ürünlere daha çok yaklaşmalarını ve ürünleri incelemek için mağazada daha fazla zaman harcamalarına neden olmaktadır. Mağazalardaki yeni iç mekân tasarımı müşterilerin plansız satın alımları üzerinde de etkili olmaktadır. Yeni konsept ile değişen mağaza atmosferi, müşterilerde beğeni ve memnuniyet yarattığı gibi satış danışmanlarına da motivasyon sağlamaktadır. Bu bağlamda müşterilerin mağaza içerisindeki duyu durumlarının alışveriş davranışlarını etkilediği göz önünde bulundurulduğu zaman, yapılan tasarıma ilişkin çalışmaların müşteriler üzerinde mekânsal memnuniyeti arttıracığı öngörülmektedir.

Görsel sunuş konusunda yapılan değerlendirmeler sonucunda, firmanın yeni konsept ile uygulamaya koyduğu görsel sunuşa ait değişikliklerin örneklem grup tarafından fark edilmiş olduğu ve olumlu bulunduğu söylenebilir. Yeni konsept mağazalarda kullanılan aksesuarların müşterilerin ürünlere bakışını olumlu yönde etkilediği ve ürün sergileme şekillerinin evlerinde nasıl duracağını hayal etmelerine yardımcı olduğu ortaya çıkmıştır. Bu verilerin yanı sıra, yapılan değişikliklerin mağaza çalışanları tarafından da olumlu etkileri gözlemlenmektedir. Kullanılan aksesuarlar, ürünleri ön plana çıkartarak, müşterilerin ürünlere bakışını etkilemekte ve satın alma eğilimini arttırmaktadır. Müşteriler, mağazadaki görsel sunuş ile vaat edilen bu yaşam tarzına sahip olmak için, mağazada satışı olmamasına rağmen sergilenen tamamlayıcı ürünleri ve sergilenen aksesuarları da satın alma isteği duymaktadır. Ayrıca, tamamlayıcı ürünlerin bir arada sergilenmesi, müşterilerin unuttukları ihtiyaçlarının farkına varmalarına ya da yeni ihtiyaçlarının doğmasına neden olmakta ve plansız satın alımları desteklemektedir. Bunların yanı sıra, yeni konsept ile yaratılan dekoratif alanlar, müşteriler tarafından daha keyifle gezilmekte ve bu sayede daha mağazada kalma süresi artmaktadır. Mağazada kalma süresi arttıkça ürünlerin fark edilme, beğenilme ve satın alınma olasılığı da artmaktadır (N. Şenel, sözlü görüşme, 4 Şubat 2018; İ. Köse, sözlü görüşme, 4 Şubat 2018; S. Velioglu, kişisel görüşme, 2018; S. Özkan, sözlü görüşme, 8 Şubat 2018). Bu bağlamda, yeni konsept ile yapılan görsel sunum çalışmalarının müşteriler üzerinde olumlu alışveriş deneyimleri yaratarak mekânsal memnuniyeti arttıracığı öngörülmektedir.

Görsel iletişim unsurları konusunda yapılan değerlendirmeler sonucunda, mağazalardaki bilgilendirme ve ürün görsellerinin örneklem grup için önemli bulunduğu görülmüştür. Firmanın yeni konsept ile uygulamaya koyduğu görsel iletişim unsurlarına dair yapılan değişikliklerin, örneklem grup tarafından fark

edilmiş olduğu ve olumlu değerlendirildiği söylenebilir. Özellikle mağaza iç ortamında dekorasyonun bir parçası olan görsel unsurların müşteriler tarafından beğenildiği, bilgilendirici nitelikteki görsel unsurların ise, müşterilerin istediği bilgiye ulaşmasında yardımcı olacak şekilde yerleştirilmiş olduğu belirtilmiştir. Bu anlamda, mağaza iç mekânında kullanılan görsel iletişim unsurlarının müşterileri deneyimini olumlu yönde etkilediği ve böylece firmaya katkı sağlayacağı öngörülebilmektedir.

Mağaza atmosferinin yeni konsept kapsamında değiştirilmesi konusunda yapılan değerlendirmeler sonucunda, örneklem grubun mağaza içerisindeki alışveriş deneyiminin olumlu geçtiği görülmüştür. Eski konsept mağazalar ile ilgili belirtilen olumlu görüş, yeni konsept mağazalarda artış göstermiştir. Müşteriler, mağazayı başkalarına önerceklerini ve bir daha mağazaya gelmeyi düşündüklerini belirterek mağaza ile ilgili memnuniyetlerini ortaya koymaktadır. Mağazayı ziyaret eden müşterilerin genellikle tekrar geldiklerini gözlemleyen Velioglu, ilk kez gelen müşteriler arasında, mağazadan yaptığı alışverişten veya aldığı üründen memnun kalan ve tanıdıklarından mağazayı duyarak gelenlerin olduğunu belirtmektedir (S. Velioglu, kişisel görüşme, 8 Şubat 2018). Bu bağlamda, müşterilerin mağaza ile ilgili beğeni ve memnuniyet hissettiğini söylemek mümkündür. Diğer taraftan, mağaza atmosferinin ve atmosferi oluşturan bileşenlerin mağazada kalış süresini ile doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. Mağazada kalış süresinin artması ile satın alma ihtimalinin de arttırdığı göz önünde bulundurulduğu zaman, mağazada kalış süresini arttıran mağaza atmosferi ve bileşenlerinin önemi daha iyi anlaşılacaktır (Donovan ve Rossiter, 1982; Maymand ve Ahmadinejad, 2011). Şahan, müşterilerin mağaza içerisinde kalış sürelerinin artması ile beğenmedikleri bir ürünü beğenir hale, fark etmedikleri bir ürünü fark eder hale geldiklerini gözlemlediğinden bahsetmekte, bu durumun satışlara olumlu katkısı olduğunu belirtmektedir (M. Şahan, sözlü görüşme, 8 Şubat 2018). Bu veriler ışığında, mağazanın yeni konseptinin müşteri memnuniyeti üzerindeki olumlu etkileri olduğunu söylemek mümkün olmaktadır.

5. SONUÇ

İnsanların buldukları ortam özelliklerinden etkilendiği göz önüne alındığında, müşteri veya çalışan olarak ayırt edilmeksizin, o insanların ortamda bulunan ve mağaza atmosferini oluşturan her uyaran ile etkileşim içerisinde olduğu ve bu kapsamda bu uyaranlardan etkilendiğini söylemek doğru olacaktır. Mağaza atmosferini planlarken, içeriği oluşturan her detayın bu kapsamda planlanması, mağaza performansını doğrudan etkilemektedir. Örneklem alan çalışması sonucunda edinilen bulgular, mağaza iç mekânında görsel sunuşun bir parçası

olan her bir görsel unsurun, mağaza iç atmosferinin oluşmasına da katkı sağlayarak, müşteriler ile iletişim kurduğunu göstermektedir.

Çalışma kapsamında iç mekâna ait unsurlardan mağazada kullanılan aksesuarlar müşteriler tarafından “önemli” olarak değerlendirilirken, bilgilendirme ve ürün görselleri, “çok önemli” olarak değerlendirilmiştir. Tüm bu unsurları içerisinde barındıran genel mağaza atmosferi ve iç mekân tasarımının da müşteriler tarafından “çok önemli” olarak değerlendirildiği görülmüştür. Bu bağlamda yeni konsept mağazalarda tasarım anlamında değişiklik gösteren iç mekân unsurlarının müşteriler üzerinde literatürü destekler nitelikte fiziksel ve psikolojik etkiler yarattığı söylemek mümkün olmaktadır. Alan çalışması kapsamında incelenen konsept değişikliğinin mağaza içerisinde oluşan memnuniyeti arttırdığı gözlemlenmiş, müşteri alışveriş davranışları üzerinde etkili olduğu saptanmıştır. Yaratılan yeni atmosferin sıcak ve samimi bulunduğu ve mağaza içmimarisinin keyifli bir alışveriş deneyimi sunduğu bu bağlamda, tüketiciler tarafından olumlu değerlendirildiği ve ruh hallerini ve duygu durumlarını olumlu yönde etkileyerek mekânsal memnuniyet yarattığı ortaya çıkmıştır. Memnuniyet yaratan bu mağaza ortamları için, müşteriler, mağazaları tekrar ziyaret etmeyi düşündüklerini ve başkalarına önereceklerini belirtmişlerdir. Bir başka deyişle, yaratılan mekânsal memnuniyet, müşteri sadakatini artırılmasında da olumlu etkiler göstermektedir. Ayrıca yapılan değerlendirme sonucunda mağaza iç mekân tasarımında kullanılan ve mağaza atmosferinin oluşumuna katkı sağlayan aksesuarların, ürünlerin sergilenme şekillerinin ve iç mekânda kullanılan aksesuar ve görsel öğelerin (panolar, tablolar, etiket, ürün bilgilendirmeleri vb.) eski konsept mağazaları ziyaret eden müşteriler tarafından olumlu değerlendirildiği, yeni konsept mağazalarda yapılan değişiklikler sonucunda ise müşterilerdeki beğenin artmış olduğu saptanmıştır. Bu bilgilerin yanı sıra, yeni konseptin iç mekânı ilgi çekici hale getirdiği, müşterilerin ürünlere bakışını olumlu şekilde etkilediği ve bu sayede müşterilerin mağazada düşündüklerinden daha uzun zaman geçirmelerine etki ettiği belirlenmiştir. Doğaş Mağazaları örneklemini üzerinde yapılan değerlendirmeler, mağaza atmosferinin tüketici davranışları üzerinde önemli etkileri olduğunu gösteren literatürü desteklemektedir. Mağaza ortamı, içerisinde barındırdığı farklı uyaranlar ve mesajlar ile oluşturduğu fiziki ortamda tüketiciyi uyarak alışverişe yönlendirmektedir. Müşterinin mağazada geçirdiği zamanın artması, satın alma ihtimalini de arttırmaktadır. Duyulara hitap eden ortam özelliklerinin pozitif alışveriş deneyimleri yaratma açısından önemli olmakta ve pozitif alışveriş deneyimi de satın alma motivasyonunu arttırmaktadır. Yapılan yüz yüze görüşmeler sonucunda yeni iç mekân tasarımı, müşterilerin plansız satın alımları üzerinde de etkili olduğu ortaya çıkmıştır. Bunların yanı sıra, yeni konseptin satış danışmanları üzerinde de olumlu etkileri görülmüştür. Mağaza ortamından olumlu etkilenen satış danışmanlarının satış yapmadaki motivasyonları da olumlu şekilde etkilenmiştir.

Araştırma sonuçlarının bu konuda eğitim veren akademisyenlere, içmimar, mimar, tasarımcı ve görsel düzenleme uzmanlarına, perakendeci firmalara, mağaza müdürleri ve mağaza çalışanlarına yol gösterici olması amaçlanmıştır. Bu çalışma mobilya mağazası özelinde yapılmış olup, gelecek çalışmaların, dayanıklı tüketim ürünleri arasından seçilen farklı ürün grupları için de yapılabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Acar, N. (2009). Perakendecilikte mağaza atmosferinin müşteri sadakatine etkisi [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Andersson, M., Palmblad, S. ve Prevedan, T. (2012). Atmospheric effects on hedonic and utilitarian customers. [Lisans Tezi, Linnaeus Üniversitesi]. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:531689/FULLTEXT02>
- Areni, C. S. ve Kim, D. (1994). The influence of in-store lighting on consumers' examination of merchandise in a wine store. *International Journal of Research in Marketing*, 11 (2), 117–125.
- Arslan, F. M. (2011). Mağazacılıkta atmosfer (2. Baskı). Beta Yayınevi.
- Babin, B. J., Hardesty, D. M. ve Suter, T. A. (2003). Color and shopping intentions: the intervening effect of price fairness and perceived affect. *Journal of Business Research*, (56), 541–551.
- Baker, J. (1986). The role of the environment in marketing services: the consumer perspective. J. A. Czepeil, C. A. Congrem ve J. Shanahan (Ed.), *The Services Challenge: Integrating for competitive advantage* (s.79–84). Chicago: American Marketing Association.
- Baker, J., Grewal D. ve Parasuraman, A. (1994). The influence of store environment on quality inferences and store image. *Journal of the Academy of Marketing Science*, 22 (4), 328–339.
- Baker, J., Levy, M. ve Grewal, D. (1992). An experimental approach to making retail store environmental decisions. *Journal of Retailing*, 68 (4), 445–459.
- Barr, V. ve Broudy, C. E. (1990). *Designing to sell: A complete guide to retail store planning and design*. McGraw-Hill.
- Bellizi, J. A., Crowley, A. E. ve Hasty, R. W. (1983). The effects of color in store design. *Journal of Retailing*, 59 (1), 21–45.
- Berman, B. ve Evans, J. R. (1995). *Retail management* (11. Baskı). MacMillan Publishing Co.
- Chebat, J. C. ve Michon, R. (2003). Impact of ambient odors on mall shoppers' emotions, cognition, and spending: a test of competitive causal theories. *Journal of Business Research*, (56), 529–539.
- Chen, H. S. ve Hsieh, T. (2011). The effect of atmosphere on customer perceptions and customer behavior responses. *African Journal of Business Management*, 5 (24), 10054–10066.

Cho, J. Y. ve Lee, E. J. (2017). Impact of interior colors in retail store atmosphere on consumers' perceived store luxury, emotions, and preference. *Clothing and Textiles Research Journal*, 35 (1), 33–48.

Demirci, F. (2000). *Perakendecilikte mağaza düzenlemesi* (1. Baskı). Beta Yayınevi.

Donovan, R. J. ve Rossiter, J. R. (1982). Store atmosphere: an environmental psychology approach. *Journal of Retailing*, 58 (1), 34–57.

Donovan, R., Rossiter, J.R., Marcoolyn, G. ve Nesdale, A. (1994). Store atmosphere and purchasing behavior. *Journal of Retailing*, 70 (3), 283–294.

Eroglu, S. A. ve Machleit, K. A. (1990). An empirical study of retail crowding: antecedents and consequences. *Journal of Retailing*, (66), 201–221.

Hui, M. K. ve Bateson, J. E. G. (1991). Perceived control and the effects of crowding and consumer choice on the service experience. *Journal of Consumer Research*, 18 (2), 174–184.

Hul, M. K., Dube, L. ve Chebat, J. C. (1997). The impact of music on consumers' reactions to waiting for services. *Journal of Retailing*, 73 (1), 87–104.

Kachaganova, E. (2008). *Mağaza atmosferinin satın almaya etkisi ve departmanlı mağazada bir uygulama* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.

Kotler, P. (1973). Atmospherics as a marketing tool. *Journal of Retailing*, 49 (4), 48–64.

Levy, M. & Weitz, B. A. (2006). *Retailing management* (8. Baskı). McGraw-Hill/Irwin.

Machleit, K. A. ve Eroglu, S. A. (2000). Describing and measuring emotional response to shopping experience. *Journal of Business Research*, 49 (2), 101–111.

Mathur, M. ve Goswami, S. (2014). Store atmospheric factors driving customer purchase intention - an exploratory study. *Journal of Management Research*, 6 (2), 111–117.

Maymand, M. M. ve Ahmadinejad, M. (2011). Impulse buying: the role of store environmental stimulation and situational factors (an empirical investigation). *African Journal of Business Management*, 5 (34), 13057-13065.

Novak, A. & Tolman, J. (1977). *Store planning and design*. Lebharr-Friedman.

Schielke, T. ve Leudesdorff, M. (2014). Impact of lighting design on brand image for fashion retail stores. *Lighting Research and Technology*, 47 (6), 672–692.

Sherman, E., Mathur, A., ve Smith, R. B. (1997). Store environment and consumer purchase behavior: mediating role of consumer emotions. *Psychology and Marketing*, 14 (4), 361–378.

Spangenberg, E. R., Crowley, A. E. ve Henderson, P. W. (1996). "Improving the store environment: do olfactory cues affect evaluations and behaviors? *Journal of Marketing*, 60 (2), 67–80.

Summers, T. A. ve Hebert, P. R. (2001). Shedding some light on store atmospherics: influence of illumination on consumer behavior. *Journal of Business Research*, 54 (2), 145–150.

Turley, L. W. ve Milliman, R. E. (2000). Atmospheric effects on shopping behavior: a review of the experimental evidence. *Journal of Business Research*, 49 (2), 193–211.

GEÇ DÖNEM RUS AHŞAP PANELLİ İKONALARDA YAPIM TEKNİĞİ

CONSTRUCTION TECHNIQUE ON LATE RUSSIAN WOODEN PANEL ICONS

Hande KILIÇ

Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü,
Eskişehir Eti Arkeoloji Müzesi
hhandekilic@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5339-0917

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 10 Mart 2022 • YAYIMA KABUL TARİHİ: 25 Aralık 2023

Öz

Yunanca εἶκο (eiko) kelimesinden gelen ikona; suret, resim, tasvir, benzetmek anlamlarında kullanılır. Doğu Ortodoks ve Katolik mezhebinde kutsal kişi ve olayları resim ile anlatma sanatıdır. Hristiyanlığın imparator Büyük Konstantin tarafından resmi devlet dini olarak kabulünden sonra ikona, dinin halka öğretilmesi ve yaygınlaşması için ibadet amaçlı üretilmiştir. Ruslar ise X. yüzyılda Hristiyanlığı kabul etmiş ve Bizans etkisi ile ikona yapmaya başlamıştır. XIX. yüzyıl sonrasında ikonaları çizgisel formlarının kendine has özellikleri, malzeme seçimi, atölyeleri, geleneksel teknikleri ile ikonaların ülkesi olarak adlandırılmıştır. İlahi kişi ve olayların resmedildiği ikona önceleri kilisede görevli kişilerce belli kurallara göre yapılmaktaydı. İkona çiziminde Kutsal Ruh'u hissetmek için sanatçılar, birtakım manevi hazırlıklar yaparlar. Seçilen ahşap, resmedilecek sahne, bu sahnede yer alacak kişilerin çizim detayları kullanılacak renkler hepsi belirli kurallar çerçevesinde uygulanır ve bu kuralların dışına çıkmazdı. İkona yapımında sert, iyi kurutulmuş ve dayanıklı olan ağaç seçilir. Ağaç üzerine birkaç kat tutkal sürülür ve zımparalanır. Ahşabın rutubetten etkilenmemesi için tahtanın üzerine keten bir bez yapıştırılarak yüzey tutkal ve alçı (tebeşir tozu) ile kaplanır. Bu şekilde ahşap, resim yapmaya hazır hale getirilir. Hazırlanan ahşap levha üzerine, madeni bir kalemle ya da ince bir fırçayla resmin ana hatları çizilir, geleneksel boyama yöntemine göre; yumurta sarısı, sirke, doğal toz renklerle karıştırılarak boyama işlemine geçilir. Renklerin canlı görünmesi için üzerine koruyucu bir vernik sürülür. Zaman içerisinde verniğin kararması, çizilmesi gibi durumlar yaşanır ise çeşitli kimyasallar ile geri alınarak yenisi uygulanır. Bu çalışmada savaş ve işgaller nedeni ile günümüze çok az sayıda ulaşan geç dönem Rus ahşap panelli geleneksel ikonalarda kullanılan yapım teknikleri, malzeme ve kullanım özellikleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: İkona, Geç Dönem Rus Ahşap İkonaları, Ahşap Panelli İkona, İkona Yapım Tekniği.

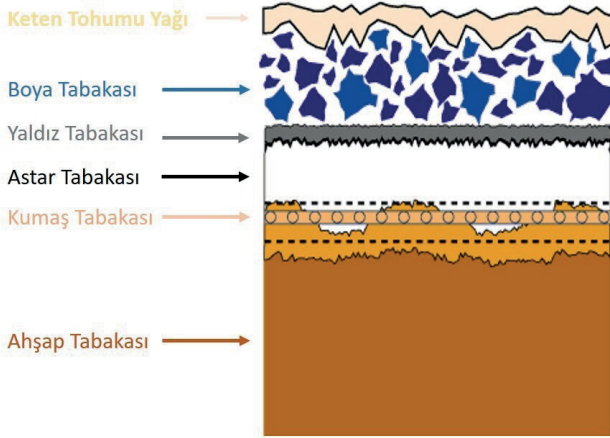
Abstract

εἶκο (eiko) icon from εἶκο; It is used in the senses of imitation, picture, refinement, and resemblance. In Eastern Orthodox and Catholic sect, holy persons and events are narration with pictures. After the adoption of Christianity as the official state religion by the Emperor Constantine the Great, the icon was planned to be used to teach and spread the religion to the public. The Russians, on the other hand, accepted Christianity in the 10th century, and the Byzantines began to make icons. XIX. The linear forms of the icons in the century have their own characteristics, the choice of materials, workshops, application methods and the icons were chosen as the country. The depiction of divine persons and events could not be seen before in the church when they were classified. For those whose Spirit will be cultivated in icon drawings, they will be cultivated. Arrangements are made regarding the drawing, the pictures to be drawn and the pictures to be drawn in this scene. It was intended to be eroded, which was hard, good, and appropriate to the icon. It is followed by several layers on the tree and pushed. In order for the wood to be affected by moisture, a linen cloth is attached to the wood and the surface is covered with gypsum (chalk powder). In this way, the wood was made ready for painting. The main picture is drawn on the prepared wooden board with a metal pen or a thin brush, according to the practical painting method; The dyeing process is started by mixing egg yolk, vinegar with natural colors and colors. A protective varnish is applied to confirm the colors. If the varnish becomes dark or scratched over time, a new one is applied with various chemicals. The tools and uses used in this model are ideal for the creation, materials and uses used on a very small number of bygone Russian wood paneled icons.

Key Words: Icon, Late Russian Wooden Icons, Wooden Panel Icon, Icon Making Technique.

I. Giriş

Yanan kandilin arkasında ibadete hazır bir şekilde bulunan ikonalar Rus kültüründe oldukça önemli bir yere sahiptirler. Taşınabilir boyutu, resmedilen dini figürleri, tercih edilen renk tonları, kullanılan altının vermiş olduğu ilahi güç ikonalara olan sevgiyi arttırmaktadır. Manevi duygulara tercüman olan ve tapınma istediğini arttıran bu eserlerin yapım tekniği oldukça özeldir. İkonalar, belirli bir ilkeye göre düzenlenmiş farklı malzeme türlerinden ve tabakalardan oluşan üç boyutlu bir yapıdır (Resim 1). İkonanın uzun ömürlü olması, kullanılan malzemenin kalitesi, sanatçının tecrübesi, tercih edilen tekniklerle doğrudan ilişkilidir. Bir ikonanın çok katmanlı yapısını oluşturan tüm malzemelerin birbiri ile olan bağları göz önünde bulundurulduğunda, bunlardan birindeki değişiklik bitişik katmanın hatta tüm öğelerinde etkilenmesine yol açabilmektedir.



Resim 1: Ahşap Panelli İkonalarda Tabakalar

2. İKONA YAPIMI

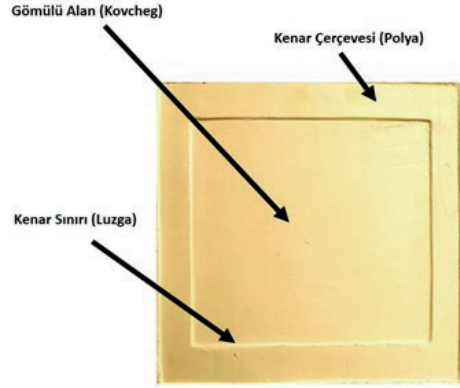
2.1. Ahşap Panellerin Kesimi ve Hazırlanması

Ahşap panel hazırlamak için, ağacın gövdesinden yani en kalın kısmından kesim gerçekleştirilir. Her ahşap türü ikona paneli yapımına uygun değildir. Ahşabın cinsi, bulunduğu iklim, kesim zamanı ve biçimi panel seçimi için önemlidir. Çünkü ikonanın ömrü ahşabın kalitesi ile doğru orantılıdır. Ahşabın organik bir malzeme olması ve bulunduğu ortamın koşullarından etkilenebileceği, bu durumda ikonadaki diğer tabakalarda bozulmaları meydana getireceği unutulmamalıdır.

İkona yapım tekniğinde 30 cm'den küçük tasvirler yekpare bir levhaya yapılırdı. Boyutlarına bağlı olarak değişkenlik gösteren büyük ikonalar, lif yönleri dikkate alınan birkaç panelin birleştirilmesiyle oluşturulurdu. İkona ressamı, ahşabın yapısı ve özellikleri hakkında fazlaca bilgiye sahiptir ve sahne seçimlerini ellerindeki ahşap malzemeye göre yaparlar.

Ortaçağ Rusya'sında kiliseler anıtsal boyutlarda inşa edilirdi. Bu sebeple ikonalarda mimariye uygun olarak büyük boyutlu üretilmeye başlamıştır. Günümüze ulaşan, Novgorod'daki Sofias Katedralinde bulunan Peter ve Paul'un ikonasının ölçüleri 236 x 147 cm dir. Tek bir levha kullanılarak yapılması imkânsız olan eser birden fazla ahşap panelin birbirine yapıştırılmasıyla hazırlanmıştır (Grabar, 1993: 24).

Ahşabın orta kısmı, el aletleri ile merkezinden başlanarak kenarlara doğru oyulur. İkona panelinin ön yüzeyinde bir girinti yapmak, üretiminin son aşamasıdır. Ana sahnenin yapıldığı yer olan bu kısma kovcheg denir. X. yüzyıldan bu yana gömülü alan (kovcheg) kullanılmaktadır. Kelime anlamı 'ark' yani bir şeyi yerleştirip saklanabileceği bir kutu anlamı taşımaktadır. Gömülü alanın derinliği 3 ila 5 mm arasında değişmektedir. Gömülü alanın etrafındaki kenar sınırı ise luzga denilen "kabuk" anlamına gelmektedir. Polya, kovcheg ve luzganın olduğu panelin etrafındaki düz kenarlıktır ve alan anlamı taşımaktadır (Sandu, 2009: 6) (Resim 2-3).



Resim 2: Ahşap Panel Hazırlığı

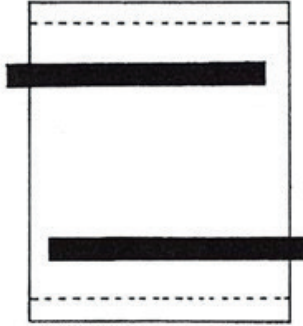
Resim 3: Ahşap Panel Bölümleri

Seçilen ahşap panelin yüzeyine kesici el aletleri kullanarak çapraz çizikler atılır. Sıcak ve sıvı kıvamlı %3 oranında hazırlanan hayvan (balık, tavşan, Ruslarda özellikle inek) tutkalı ahşap panele sürülür (Resim 4). Yapılan işlemin amacı; tutkalın ahşap bünyesine daha iyi nüfuz etmesini sağlamak ve ahşabın direncini arttırmaktır.



Resim 4: İkona Paneli Tutkallama

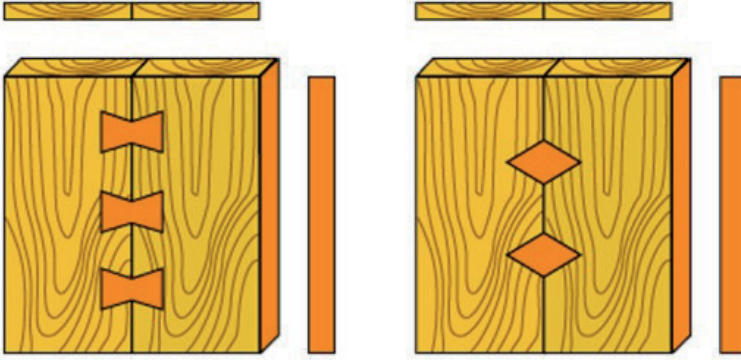
İkona panelinin arkasına oyuk açarak destek ahşabı shponki (tekli), shponka (çoğul) anahtarı yapılır. Rus ustalarının bu tekniği kullanmadaki amacı; ahşabın neme bağlı eğrilme, bükülme deformasyonunu önlemektir. Anahtar yapımında seçilen ahşap, ikona panelinde kullanılan malzemeden daha sert ve dayanıklı olmalıdır (Resim 5). Önceleri anahtarlar, yüzeysel, uzun ve birbirlerine paralel olarak yerleştirilirdi. Zamanla daha derin, çıkıntılı ve zıt yönde hareket eden parçalar üretilmeye başlanmıştır.



Resim 5: Ahşap Panel Desteği (Sergeev, 2000, s.45)

XVII. yüzyılın ilk yarısında anahtarların kalınlıkları arttırılmıştır. XVII. ve XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ise ikona panelinin genişliği kadar uzatılmıştır.

Paneller arasındaki bağlantıları güçlendirmek için Rus ikonalarında farklı tekniklerin varyasyonlarına rastlanır. Doğramadaki bu tür bağlantılara; kırılmaç, ismi verilmiştir (Loberafo,2003: 43) (Resim 6).



Resim 6-7: Arka Yüzey Kırlangıç Örnekleri

2.2. Destek kumaş (Pavoloka) Tabakası

Pavoloka kelimesi, zarflama ve sürükleme anlamına gelen Rusça kelimelerden türemiştir. Panel pavoloka denilen bir kumaş ile kaplanır (Gabbar, 1993: 18). Çoğu zaman, pamuklu eski paçavra artıkları veya keten, kenevir lifinden dokunmuş kumaşlar kullanılmıştır (Resim 7). Hiç kullanılmamış yeni bir kumaş tercih ediliyor ise muhakkak yıkanmalıdır. Yeni kumaş tutkal ile reaksiyona girerek boyut değiştirebilir ve üst tabakalarda çatlamalara sebep olabilir.

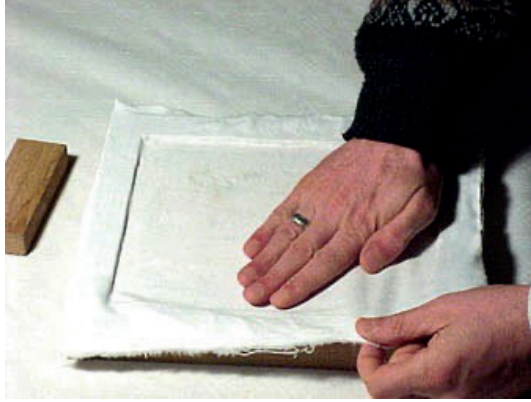
Kumaş yapıştırılırken, çok sıvı olmayan bir tutkal konsantrasyonu kullanılır. Tutkal ve kumaş panel üzerinde ince bir tabaka (0.2-0.5 mm kalınlığında) oluşturur (Resim 8). Böylece ahşap ve kumaş arasında güçlü bir mekanik bağ meydana gelir. Ahşap panelin boyutunda zamanla değişimler (eğilme-bükülme) meydana gelir ise, kumaş zeminin direncini ve esnekliğini artırarak üst tabakaların bozulmasını önler. Kullanılacak parça, çok kalın ya da sık dokunmuş bir kumaş ise nem çekme ve/veya tutma gibi özellikleri daha fazla olur. Bu durum, alçı tabakasında çatlamalara neden olabilir.

Rus ikonalarının yapımında, XIV. ila XVI. yüzyılda keten kumaş kullanılmıştır. Geç dönem başlarında ise, kumaş yerine sıklıkla düşük kaliteli bir kâğıt kullanılmaya başlanmıştır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında pamuktan yapılmış kumaşa geçilmiştir. Şimdilerde ise ikona ressamları sarp bezi olarak adlandırılan ve yapı olarak gazlı beze (ince, gevşek dokunmuş ve genellikle şeffaf bir kumaş) benzeyen türler tercih etmektedirler.

Rus sanatçılar, kullanılacak kumaşı seçerken önemli olan noktanın kumaşın ip-likleri arasındaki mesafenin 0,5 mm'den az olmaması gerektiğini aksi takdirde destek kumaşın temel işlevine hizmet etmeyeceğini belirtmişlerdir. Kumaş ve

uygulama şekli zaman içinde değişse de ikona yapımında izlenen düzen ve işlem sırası aynı kalmıştır.

Bilinen en eski ikonalarda destek kumaş tüm yüzeyi kaplarken; geç dönem Rus ikonalarında lokal olarak kullanıldığı görülür. Bu kullanımlar ahşap parçaların birleşim yerlerinde, çatlak ve boşluklarda tercih edilmiştir. Ayrıca ahşap panellerdeki ince çatlak ve birleşim noktalarındaki boşluklarda kendir ipi de kullanılmıştır.



Resim 8: Keten Kumaş (Pavoloka) Katmanının Uygulanışı



Resim 9: Keten Kumaşın Tutkallanması

2.3. Alçı (Levkas) Tabakası

Levkas, kökeni Yunanca'da beyaz anlamına gelen "leukos" kelimesinden türemiştir (Grabar, 1993: 46). Levkas, hayvansal tutkal (balık, tavşan veya inek) ve "gesso" (alçı), alçıtaşı, tebeşir tozu veya bunların karışımı kullanılarak hazırlanır.

Tempera temelli ahşap panellerde iletkenliği sağlayan tebeşir tozu tercih edilir. Geç dönem Rus geleneksel ikona reçetesi % 10'luk hayvansal tutkal, tebeşir tozu, keten tohumu yağı veya bal, antiseptik (Katamin AB) kombinasyonudur.

İnce tabakalar halinde birbiri ardına birkaç aşamada ve belli bir sıcaklıkta uygulanır. Kuruması beklenir sürülen her katmandan sonra alçı tabakasının içine bir miktar su eklenmelidir aksi takdirde her uygulamadan önce ısıtılan alçı tabakasında çatlamlar meydana gelebilir. Son katman sürülüp kuruduktan sonra ponza taşı ya da ince bir zımpara ile düzeltilir (Resim 9). Alçı tabakası, üzerine gelecek boyadaki renklerin en iyi kalitede gösterilmesini sağlar.



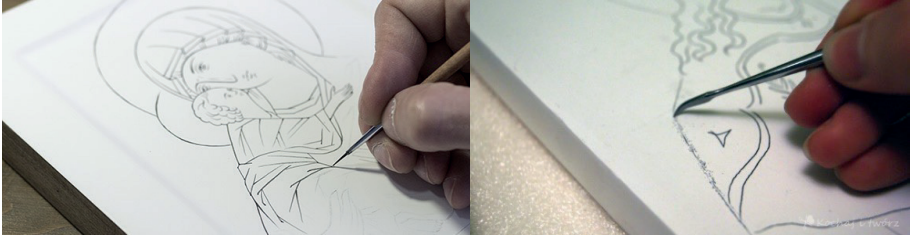
Resim 10: Alçı Tabakasının (Levka) Kumaşa Sürülmesi

2.4 Tasvir Çizimi

Alçı tabakasının yüzeyi hazır olduğunda ikona sahnesinin hazırlık çizimine geçilir. Deneyimli Rus ikona ressamı huş ağacının dallarından elde edilen yumuşak odun kömürü ile sahneyi doğrudan yüzeye çizebilir ya da sivri uçlu bir el aleti veya iğne (grajja) ile kazır (Resim 10-11). Serbest çizimde kendine daha az güveni olanlar ise, kâğıda çizimi yapılmış sahnenin ana hatlarını deldikten sonra kömür tozunu dökerek (tozlama tekniği) zemine aktarır. Kopyalama işleminin ardından madeni kalem veya fırça ile kontur hatlarının üzerinden siyah, koyu yeşil, kırmızı ve/veya yanık amber rengi ile geçilir. Kontur geçişlerinde de hazırlanan geleneksel bir emülsiyon kullanılmaktadır. %9'luk sirke, yumurta sarısı ve toprak boyanın karıştırılmasıyla elde edilir. Bu işlemde dikkat edilmesi gereken nokta yumurta sarısının üzerindeki zarın patlatılarak akan suda yumurtadan uzaklaştırılmasıdır.

Rus ikona sanatında kopya tekniğinin kullanılmasının amacı, belirli bir ustanın

stilini benimsemek değil, geleneksel ikona kompozisyon formülüne bağlı kalmaktı (Beaver, 1992: 21). İnananlardaki dini etkiyi arttırmak ve sahnelerin ruhani boyutlarını ön planda tutmak amacıyla yüz çizimlerine önem verilir.



Resim 11:Kontur çizimi fırça ile

Resim 12:Kontur çizimi ince uçlu alet ile

İkona sanatçıları tarafından resmedilen kutsal kişinin açık ve büyük olarak çizilen gözleri onun ebediyete baktığını anlatır. Burnun uzun ve ince tasvir edilişi dünyevi korkuların, hırsların yerine Kutsal Ruh'un sevgisinin, korkusunun tercih edildiğini işaret eder. İnanç sahibi insanların dünya nimetlerinden vazgeçtiğini, ebediyeti arzuladıklarını ince ve kapalı dudaklar gösterir. İkonalarda resmedilmiş kişilerin kulaklarının büyük oluşu dünyevi sözlerinin önemi olmadığına, Kutsal Ruh'un söz ve emirlerinin değerli olduğunu ifade etmektedir. Uzun, ince beden ve parmaklar ise dünyadaki madde ve maddi amaçlardan uzaklaştığını anlatır.

Geometri bilgisi, ikona sanatçıları için oldukça önemlidir. Betimlenen kişiler, yapılar, hayvanlar ve doğa tasvirleri dünyadakine benzemez ve inananlara huzur duygusu ile ilahi harmoni aktarılmak amaçlanır. İkonalarda insan tasvirleri üç boyutlu değildir. Çünkü Kutsal Ruh'un insanlara sunduğu dünyada boyut anlayışı yoktur. Sahne içerisinde vurgulanmak istenen kutsal kişi kim ise o diğerlerinden büyük resmedilir. Sahnede yer alan diğer öğeler ise geri planda, perspektif kuralına uyulmadan, boyutsuz çizilir. İkonalarda resmedilen kişi boyutlarının birbirinden farklı olmasının sebebi de Hıristiyanlıktaki önem sıralamalarından kaynaklıdır.

2.5. Yıldız Tabakası

Yaldızlama; yüzeyi, sanatsal veya işlevsel sebepler doğrultusunda altınla kaplama işlemidir. Bu sanat, dünyanın herhangi bir yerinde dört bin yıldır icra edilmiştir. Örneğin; Mısır mezarlarında, el yapımı Çin gemilerinde, Rusya'daki kiliselerin bakır kubbelerinde, duvarlarında ve ikonalarda, İrlanda'nın dini kitaplarında görülmektedir.

Varaklama olarak da bilinen ve ikonalarda alçı tabakası yüzeyine boya katmanından önce arka planda yer alan hare, giysi, dekor gibi ayrıntıların tümünü ya da bazı yerlerini altınla bezeme sanatıdır. İkonalarında altın kullanımı, ikona resminin kendisi kadar eskidir. Altının uygulanacağı alanın ikona kanonlarına göre bir sıralaması ve anlamları vardır. Ortodoks geleneğinde altın kutsallık, büyüklük, ilahi nimetin sembolüdür.

Yapılacak varak uygulamasının düzgün olması zeminin pürüzsüz olmasına bağlıdır (Mafredas, 2017: 16). Altın dövülerek ince plaka ve yaprak haline getirilir. Erken dönem Rus ikonalarında kullanılmış altınlar incelendiğinde bugün kullanılanlardan çok daha kalın ve içeriklerinin altının en saf hali olduğu görülmüştür. Sonraki dönemlerde altın; gümüş, bakır, çinko gibi madenlerle karıştırılmış ve buna bağlı olarak çok farklı renklerde (yeşil, kırmızı, pembe, beyaz vs.) alışımlar ortaya çıkmıştır. Kimyasal yapısındaki değişimler mekanik özelliklerini de yansıtmıştır. Altının sertliği, mukavemeti, esnekliği ile beraber kalitesini de etkilenmiştir.

Altın varak uygulaması için su ve yağ bazlı olmak üzere iki temel teknik vardır: Su bazlı teknikte, altın yaprakları belirli boyutlarda kesilir tutkal, alçı tozu ve bole (ermenî kili) karışımı ile yapıştırılır. Bole (veya bolus) terimi kil anlamına gelmektedir. Güçlü ve emici özelliklerine sahip killer, antasitler ve antidiyareik ajanlar ilk olarak tıbbi alanda kullanılmış, sonrasında güzel sanatlarda kendine yer bulmuştur. Keşfedildiği bölgeden adını alan kilin; sarı, siyah ve kırmızı renkleri mevcuttur. Bole, altın varak uygulanacak yüzeyin pürüzsüz, esnek olmasını ve altının daha fazla parlamasını sağlar. Uygulamadan sonra, düzgün satıh oluşturmak için orta çağlarda köpek, ayı, domuz dişiyile sonrasındaki dönemlerde ise akik taşı kullanılmıştır (Doğan, 2011: 3) (Resim 12).

Hazırlanan balık, tavşan ya da inek (mezdrowy) tutkalı ılık iken içerisine kil ve su katılarak karıştırılır. Benmari usulünde hazırlanan kilin ince ve pürüzsüz olmasına dikkat edilir. Hazırlanan kil kaynatılmamalı sıcaklığı parmak yakmayacak derecede olmalı. Bole krema kıvamında sürülebilir olmalıdır.



Resim 13: Ermenî Kilinin İkona Zeminine Uygulanışı

Altın varak bıçak yardımı ile yavaşça yastığın üzerine konur daha sonra eğer bir katlanma oluşmuşsa hafifçe üfleyerek ya da bıçak yardımı ile düzeltilir. Kullanılacak kadar altın yaprak varak bıçağının ucundan sıkıca bastırarak kesilir. Rus sanatçılar, fırçayı (sakal) kremledikleri ellerine değdirerek altını yastıktan alır, daha önce ıslatılan yüzeye miksiyon ile dikkatlice yapıştırılır. Yüzeye sürülen su çok olmamalıdır, bazı kaynaklarda su yerine votka kullanıldığından da bahsedilir. Bu şekilde altın yaprakla yüzeyler kaplanır eğer gerekirse çok yavaş bir şekilde tampon kullanılarak yüzeyde düzeltme yapılabilir ama kullanılmaması tercih edilir. Tüm yüzeyler varaklandıktan sonra uygulanan alanın miktarına bağlı olarak kurumaya bırakılır. Yüzeyde varaklanmamış yerler var ise oraya tekrardan su ya da votka sürülür yalnız bunu yaparken diğer varaklı yüzeylere gelmemesine özen gösterilir (Resim 13). Aksi takdirde kararma meydana gelebilir.



Resim 14: Altının Hareye Uygulanması

Tamamen kuruduktan sonra yüzeydeki parçalar alınır mazgala yardımı ile yüzeye çok bastırmadan aşağı yukarı hareket ederek yüzey parlatılır. Miksiyon kurduğunda parlatma işlemi de zorlaşır; çünkü yüzeyler esneme özelliğini kaybeder. Ancak bu kural nemli ortamlar için geçerli değildir ve tekrardan bir parlatma işlemi yapılabilir (Resim 14).



Resim 15: Mazgala ile Altının Parlatılması

Yağ bazlı varak uygulaması çok eski bir tekniktir ve genellikle dış cephe süslemelerinde kullanılır. Neme karşı olan direnci çok fazladır. Su bazlı varak kadar parlak bir yüzey sağlamaz ama dış mekân kullanımına daha dayanıklı olduğu için tercih edilir. Su bazlı varaktan diğer bir farkı ise parlatma işlemine gerek duyulmamasıdır.

Yağ miksiyonlarının kuruma süreleri 3, 12, 18 saat olarak farklılık göstermektedir. Miksiyonun kuruma süresi ne kadar uzun ise yapılan işin kalitesi ve dayanıklılığında ona paralel olarak artış gösterir. Uygulama prosedürü; varak yapılacak yüzey zımparalanır bir fırça yardımı ile tozlarından arındırılır. Alçı yüzey renklendirilmek istenir ise turuncu bir pigment ile keten tohumu yağı (20/1 oranında) karıştırılıp yüzeye sürülür yüzey kurumaya bırakılır.

Boyalı yüzey kuruduktan sonra yağ miksiyon uygulanır ve kuruması beklenir (Loberafo 2003: 51). Altın transferi yüzey üzerine konur, bastırmadan parmak ile üzerinden geçilir. Bu şekilde varak işlemini tamamladıktan sonra yüzey kurumaya bırakır. Sonrasında yüzeyde bulunan fazlalıklar bir fırça (örneğin samur fırça) yardımı ile temizlenmelidir.

Rus ikonalarında, boyalı alanların üzerine altın renginde ince çizgilerle yapılan tarama tekniği Tanrı tarafından yayılan ve etrafındaki her şeyi aydınlatan ona açıldığı anlatılmaktadır. Fırça ile yapılan ışık saçınımları kişiyi yüceltir ve ibadet eden kimse içinse ona çok yakından dokunuyormuş hissi uyandırır.

2.6. Boyama Teknikleri

2.6.1. Enkaustik

Rus ikona yapımında uygulanan boyama teknikleri çeşitlilik gösterir. İlk dönemlerde en sık karşılaşılan Yunancada ‘enkaio, enkausis, enkauma’ kelimelerinden türeyen ve yakma anlamına gelen enkaustik tekniği yer alır (Onurkan, 2011: 145). İzleri günümüze pek az ulaşan Antik Çağ resmi için eski yazılı kaynakların verdiği bilgi ancak bir ölçüde yardımcı olmaktadır. Plinius, Pausanias, Vitruvius gibi birincil başvuru kaynakları olma özelliğini sürdüren yazarların Enkaustik adı altında bildirdikleri boyama tekniği, Eski Çağ resminde büyük önem taşımasına rağmen, o dönemde nasıl uygulanmış olduğu kesin bir açıklıkla anlatılmamıştır. 1904 yılında Ernst BERGER tarafından yayınlanan ve Eski Çağ yazılı kaynaklarına, arkeolojik buluntulara, kimyasal analiz ve kendi incelemelerine dayanarak kaleme aldığı araştırmasında Antik Çağ resim tekniklerine önemli açıklama ve yorumlar getirmiştir.

Günümüze ulaşan ikonalarda, edinilen analiz sonuçları ve teknolojideki görüntüleme tekniklerinin artması ile toz pigmentin, bağlayıcı madde olarak eritil-

miş balmumu ile karıştırılarak hazırlandığını ve ahşap, fildişi, cam, kâğıt, deri üzerine uygulandığını biliyoruz. Mum her türlü iklime dayanıklı bir maddedir. Enkaustik tekniğinde üretilen ikonlarda renkler canlılığını korur. Balmumu 62-66°C arasında (ısı biraz daha yüksek olabilir ama asla 93°C'yi aşmamalıdır) eritilir. Mum sürüldükten hemen sonra çabuk donduğundan sanatçıların hızlı çalışmaları gerekliliği bu tekniğin dezavantajıdır. Siyah, beyaz, sarı ve kırmızı okra yoğun kullanılan renklerdi. Vermillion kırmızısı, ultramarine mavi, krom yeşili ise daha çok kutsal kişi kıyafetlerinde tercih edilirdi.

2.6.2. Tempera

Kullanılan diğer bir teknik ise latince kökenli olup karıştırmak, harmanlamak anlamına gelen 'temperare' fiilinden türeyen tempera tekniğidir (Sultan, 1999: 7). Tempera, su bazlı bağlayıcıların mineraller veya bitkilerden elde edilen pigmentlerin karıştırılması ile meydana getirilirdi. Tempera için yumurta sarısı, yağ, sakızlı emülsiyonlar (reçine) ve/veya kazein (sütteki protein maddesi) gibi çeşitli bağlayıcılar kullanılmaktadır (Ersoy, 2019: 112) (Resim 15). Yumurta sarısı mükemmel bir emülsiyon olmasına rağmen, pigment ve su ile karıştırıldığında parçalanma eğilimine girer. Bu sebeple yumurta sarısına İtalyanlar, (Cennini tarafından tavsiye edildiği gibi) incir ağaçlarının özünü, Almanlar birayı, Fransızlar sirkeyi, Rus ikon ressamı ise kvassı (maya) ekledi. Bazen bağlayıcıya biraz sirke eklenir veya yumurta sarısı ile Tragakant Gam (kitre) karıştırılırdı.



Resim 16: *Tempera boya malzemeleri*

Yumurtanın kabuğu kırılır ve beyaz kısmı elden ele aktarılarak temizlenir. Sarısı dikkatlice temiz bir bez üzerine bırakılır. Bu noktada, yumurtanın zar kısmını

almak için bir delik açılır ve iç kısmı temiz bir kavanoza boşaltılır. Sonrasında yumurta sarısının bozulmasını önleyebilmek için yumurta ağırlığının üçte biri kadar kaynamış su ve sirke eklenir. İstenilen kuru pigment porselen kap içerisinde emülsiyona eklenir. Tempera tekniğini zenginleştiren şey, sayısız ve sınırsız formülünün olmasıdır (O'Hanlon, 2013: 4).

Tempera uygulamaları 15. yüzyıldan sonra yavaş yavaş azalmış, sanatçılar çalışma kolaylığı ve düşük bütçesi ile yağlı boya tekniğine ilgi duymaya başlamışlardır. Kiliselerde ise özellikle Ortodoks ülkelerinde tempera tekniği korunmuştur. Rus sanatçılar tarafından geç dönemlerde geleneksel resim yöntemlerine tekrardan ilgi duyulmaya ve uygulanmaya başlanılmıştır.

Tempera paletindeki renkler kurşun beyazı, kurşun oksit, sarı, doğal ve yanık sienna, ham ve yanık amber, vermillion kırmızı, ultramarine mavi, malahit yeşili, mavi okra, azurit ve fildişi siyahıdır. Renklerin elde edildiği hammaddeler zamanla çeşitlenmiştir. İkonalarda betimlenen ten renkleri, sarı ve kırmızı okra, siyah ve beyaz bazen de yeşil kullanılarak yapıldı. İkona paletini doğru kullanmak; iyi derecede kimya bilgisi gerektirirdi. Tüccarların değerli taş ticareti yaptığı gibi, kimyacılar da farklı yerel toprak pigmentlerinin ticaretini yaparlardı.

2.7. Olifa ve Vernik

Boya uygulaması tamamlanan ikonaları, olumsuz atmosfer koşulları (nem, sıcaklık, ışık) ve buldukları ortamın zararlı etkilerinden (is, mum vb.) korumak, estetik ve/veya ruhani yönlerini güçlendirmek amacıyla ikonalar olifa ile verniklenirdi. Koruyucu tabaka Olifa; keten tohumu yağı ve kobalt asetat kurutucuların karışımıyla elde edilir. Rus ustalar, kuzeyde yetişen keten tohumlarının güneyde yetişenlere oranla çok daha kaliteli olduğunu düşünür ve onları tercih ederlerdi. Geleneksel teknikte, temin edilen keten tohumu yağı, bir yıl boyunca gün ışığında bırakılarak ağartma (şeffaf hale getirme) işlemi yapılır. Toprak bir tencere içerisinde 160 ° C sıcaklığa (izin verilen dalgalanmalar 125 ° ila 180 °) ısıtılır. Yağ sıcaklığı bir termometre ile sürekli kontrol edilir. Bu esnada ve belirli oranlarda sıcak yağ içine kobalt asetat tozu dökülür. Yağ bir cam veya tahta bir çubukla karıştırılır. Tüm tozlar çözüldüğünde kuruyan yağ hazır hale gelir. Soğutulduktan ve içerisindeki tortular çöktükten sonra, hazırlanan kurutma yağı tülbentten süzülür.

Olifa uygulamasından önce ikona yatay bir şekilde konumlandırılır ve boyaların kurduğundan emin olunur. Çünkü olifa, özellikle kırmızı ve tonlarını yerinden akmasına ve çamurlu bir görüntü oluşmasına neden olabilir. Hazırlanan olifa, ikona yüzeyine dökülür ve parmaklarla panelin tüm yüzeyine yayılır (Reifsnyder, 2017: 89) (Resim 16-17).



Resim 17-18: Koruyucu Tabakanın (Olifa) Uygulanışı

İşleme güneş veya yapay ışık kaynağının altında başlanır. Yüze ne kadar olifa döküleceği ustanın deneyimi ile ilgilidir. Vernik az kullanılırsa, boya tarafından hızlıca emilecek veya kontrolsüz bir şekilde çok çabuk kuruyarak yüzeyde çatlamlar meydana gelecektir.

Olifa her 15 dakikada bir, el ile yüzeye dairesel hareketlerle eşit bir şekilde dağıtılır ve ilk birkaç saat boyunca bu işlem tekrarlanır. Düzensiz uygulanan vernik, yüzeyde damlacık benzeri birikimlerin oluşmasına sebep olur.

Olifa verniği ince yağ kıvamıyla başlayacak, daha sonra bal gibi yoğunlaşacak viskozitesi artarak kalınlaşacaktır. Yaklaşık 2 saat sonra, boyanın yüzeyinde kalınlaşan keten tohumu yağının altında kalıcı bir vernik tabakası oluşacaktır. İkona sanatçıları yüzeyde kalan fazla keten tohumu yağını sistematik olarak parmaklarıyla hafifçe alır (Resim 18).



Resim 19: Son Görünümü

Verniğin kuruma süresi; atmosfer koşullarına (sıcaklık-nem), boya tabakasının sağlamlığına, olifanın kalınlığına bağlıdır. Eski Rus sanatçıların uyguladığı teknik ve malzemeye göre olifanın ömrü (ikonanın bulunduğu ortam koşulları belirleyici) 30 ila 90 yıl arasındadır. Bu yöntem ile vernikleme günümüzde halen kullanılmaktadır.

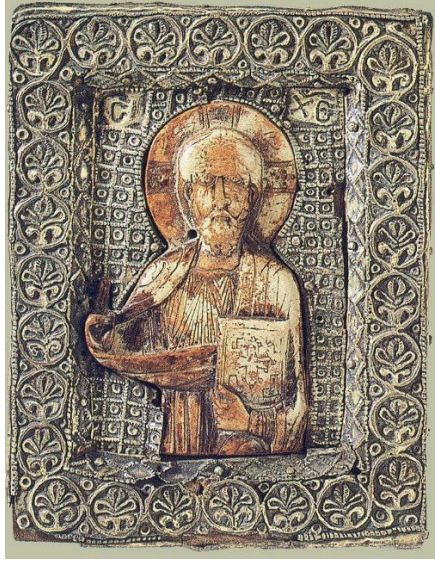
2.8. Metal Oklad (Aplik) Kaplama

İkona yapımına zaman içerisinde bazı yenilikler getirilmiştir. Bunlardan bir tanesi kaplamadır. Kaplamalar Riza ya da Oklad olarak adlandırılır (Salmond, 1996: 7). Riza etimolojik olarak giysi anlamı taşımaktadır. Bakır, pirinç, folyo, gümüş ve altın gibi metal malzemelerin dövülerek inceltmesi ile sahenin arka planına, kişinin giysisine, taç, yaka, hale detaylarında kullanılırdı. Bazı sanatçılar ise sadece yüz, el, ayak kısımları açıkta kalacak şekilde kaplama yapardı (Resim 19). Başlangıçta küçük oymalarda uygulanan bu teknik zamanla büyük tapınak ikonalarında kullanılmıştır. Küçük parçaların birleştirilmesi ile yapılmaya başlanılan süsleme sanatı zaman içerisinde büyük levhalar halinde uygulanmıştır. Önceleri çivilerle sabitlenen metal parçalar, XVIII. yüzyıl itibarıyla pençerle yapılmaya başlamıştır. İkona üretiminde her oklad benzersizdir ve belirli bir simge için elle yapılır.

Kaynaklarda net bir tarihinin olmadığından bahsedilen kaplama sanatının bilinen en eski örnekleri XI. yüzyılda görünen Kutsal Havarilerden Peter ve Paul ikonası ile Novgorod'da XII. yüzyılda üretilmiş St. Sophia Katedrali'nde depolanan ikonlardır. İlk altın kaplamalı ikona ise, Vladimir Tanrı'nın Annesinin ikonu olduğu kaynaklarda yer almaktadır; fakat günümüze ulaşamamıştır (Salmond, 1996: 9).

1730 yılında Rusya'da açılan gümüş madenleri kaplamanın hammaddesine ulaşımı kolaylaştırmış ve kaplama sanatının zirve yapmasını sağlamıştır. Malzemenin erişilebilirliği ucuzlamasına da kapı açmıştır. Geç dönemde yaygınlaşan oklad uygulaması evde bulunan ikonalara da yapılmıştır. Metal malzemelerle birlikte zümrüt, safir, yakut, inci gibi değerli taşlar ve kadife kumaş kullanılmıştır.

XVIII. yüzyılda kiliselerde, mimaride ve resimde olduğu gibi ikonalarda da Barok ve Rokoko üsluplarının etkileri hissedilmiştir. Metal malzemelerin formları daha fazla hareketlendirilmiş ve kullanılan değerli taş sayısı arttırılmıştır. Okladın varlığı; ibadet esnasında ikonalarda meydana gelen leke, kir tabakası ile ışığın ve mumun sebep olduğu zararlı etkilerden boyalı yüzeyi koruyordu. Zaman ile zarar gören kaplamalar kilise tarafından değiştirilip, çıkartılan okladlar saklanıyordu (Beaver, Espinola, 1992: 19).



Resim 20: Metal Kaplama İkona

Okladın, maneviyatı Ortodoks dünyasında derin anlamlar taşımaktadır (Salmond, 1996: 11). Kişinin İsa Mesih'e, Tanrı'nın Annesine ya da azizlere yardımları için şükranlarını sembolize eder. Yapımında kullanılan her malzemenin sembolik anlamı vardır; altın Tanrı'nın lütfunu, gümüş ruhun ve Kutsallığın safliğini temsil ederken, taşlar manevi erdemleri kişiselleştirir.

SONUÇ

İlahi amaçlarla üretimine başlanılan ikonalar, görevlerini başarıyla yerine getirmiş ve zaman içinde sanat alanına da dâhil olmuşlardır. Kendine özgü görsel bir kültür oluşturan ikonalar, dünya ve ülkemiz müzelerinde de ziyaretçiyle buluşturulmaktadır. Varlığını yapım tekniğindeki geleneksel kurallara bağlı olarak sürdürmekte olan ikonalar; dini mekânlarda, törenlerde ve hatta evlerde yerlerini almaktadır.

Antik Yunan topraklarında doğumu gerçekleştiren ikonaların yolculuğu birçok coğrafya ve dönemde varlığını sürdürmüştür. Hristiyanlığı kabul etmelerinin ardından Rus sanatçılar ikona yapımıyla tanışmış ve süreç içerisinde kendi stillerini oluşturmuşlardır. Yapım teknikleri, malzeme seçimi, çizim detayları, seçilen sahneler, vurgulanmak istenen öğeler ve kullanılacak pigmentler yüzyıllar boyunca denenmiş, değiştirilmiş ve de geliştirilmiştir.

Günümüze ulaşabilen ikonaların çoğu geç dönemde üretilen eserlerdir. Dönemin eserleri bizlere üretim yapılan atölye ve ressamlar hakkında da bilgi

vermektedir. Sanatçıların benimsediği geleneksel yöntemler ile ahşap panelli ikona üretiminde Rus ekolü karşımıza çıkmaktadır.

Bu alışma da ikona yapım teknikleri ele alınmış; geç dönem Rus ahşap panelli ikonaların süreç içerisindeki üretim farklılıklara değinilmiştir. Ülkemiz müzeleri envanterinde ahşap panelli ikonaların sayıca fazla olmasına rağmen yapımı konusunda Türkçe çalışmaların bulunmadığı fark edilmesinin üzerine bu çalışma hazırlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Beaver, V. and Espinola, B. (1992). Russian Icons Spiritual and Material Aspects. JAIC,31 (1), 17-22.
- Ersoy, R. (2019). İlk Çağlardan Günümüze Tempera Resim Tekniği. International Journal of Art, Culture & Communication, 2(1), 100-109.
- Grabar, I. (1993). Simgelerin Restorasyonu. Moskova: Naumova.
- Doğan, F. (2013). Batı Anlayışı Doğrultusunda Türk Resmi, Restorasyon ve Gerekliği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeni Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Loberafo, M. (2003). La tecnica esecutiva di base delle Icone Antiche. Atti del Congresso IGIC, Torino, giugno 2003.
- Mafredas, T. (2017). The Color Palette In The Byzantine Icons, Unpublished Master's thesis, University of the Peloponnese: Greece
- O'Hanlon, G. (2013), Making Joined Icon Panels, Naturel Pigments, 1(1), 2-4.
- Onurkan, S. (2011). Antik Çağ Resminde Enkaustik ve Boyalar. Anadolu Araştırmaları 0(13) , 143-151.
- Reifsnnyder, J. M. (2017). A Note On a Triditional Technique Of Varnish Application For Paintings On Panel. Student Conservation .41(2), 85-120.
- Salmond, W. (1996). The Art of the Oklad. The Post 3(2), 5-16.
- Sultan, A. (1999). The luminous brush. New York: Watson Guptill Publications.
- Sandu, I., Sandu I., Lobefaro M. ve Bracci,S. (2009). Integrated Methodology for the Evaluation of Cleaning Effectiveness in Two Russian Icons (16th–17th Centuries). Academia, 2(1), 4-9.

RESİM KAYNAKLARI

Resim 1: Ahşap Panelli İkonalarda Katmanlar, Hande KILIÇ tarafından hazırlanmıştır. Trabzon Müzesi koleksiyonundan seçilen ikonalarda bozulmaların tespitine yönelik incelemeler ve koruma önerileri, tezinde kullanılmış görseldir.

Resim 2: Ahşap Panel Hazırlığı http://atelierstandre.net/en/pages/technique/icon_technique/ (Erişim tarihi: 19.03.2020)

Resim 3:Ahşap Panelin Bölümleri : Hande KILIÇ tarafından hazırlanmıştır.

Resim 4: İkona Paneli Tutkallama http://atelierstandre.net/en/pages/technique/icon_technique/ (Erişim tarihi: 19.03.2020)

Resim 5:Ahşap Panel Desteği: Grabar, I. (1993). Simgelerin Restorasyonu. Moskova: Naumova,s:21

Resim 6-7: Arka Yüzeydeki Anahtar Şekilleri: <https://www.naturalpigments.com/artist-materials/cat/art-support-info/post/braces-wood-panels/> erişim tarihi: 09.09.2020

Resim 8: Keten Kumaş (Pavoloka) Katmanının Uygulanışı http://atelierstandre.net/en/pages/technique/icon_technique/ (Erişim tarihi: 19.03.2020)

Resim 9: Keten Kumaş (Pavoloka) Tutkallama http://atelierstandre.net/en/pages/technique/icon_technique/ (Erişim tarihi: 19.03.2020)

Resim 10: Alçı Tabakasının (Levka) Kumaşa Sürülmesi http://atelierstandre.net/en/pages/technique/icon_technique/ (Erişim tarihi: 19.03.2020)

Resim 11: Kontur çizimi fırça ile <https://teofos.com/school> (Erişim tarihi: 27.08.2021)

Resim 12: : Kontur çizimi ince uçlu alet ile <https://kochajitworz.pl/jak-namalowac-ikone-czesc-czwarta-przeniesienie-rysunku/> (Erişim tarihi: 27.08.2021)

Resim 13: Ermeni Kilinin İkona Zeminine Uygulanışı https://www.peredvizhnik.ru/info_art/advices/zolochenie/ (Erişim tarihi: 01.04.2020)

Resim 14: Altının Hareye Uygulanması https://www.peredvizhnik.ru/info_art/advices/zolochenie/ (Erişim tarihi: 01.04.2020)

Resim 15:Mazgala ile Altının Parlatılması https://www.peredvizhnik.ru/info_art/advices/zolochenie/ (Erişim tarihi: 01.04.2020)

Resim 16: Tempera boya malzemeleri <https://flero.ru/health/chem-otlichayutsya-tempernye-kraski-otmaslyanyh-tempernye.html> (Erişim tarihi: 25.09.2019)

Resim 17-18: Koruyucu Tabakanın (Olifa) Uygulanışı - livemaster.ru/topic/1631959-susalnoe-zoloto-vikonopisi (Erişim tarihi: 25.09.2019)

Resim 19: Son Görünüm livemaster.ru/topic/1631959-susalnoezoloto-vikonopisi (Erişim tarihi: 25.09.2019)

Resim 20: Metal Kaplama İkona https://www.liveinternet.ru/community/camelot_club/post375948960/ (Erişim tarihi: 01.04.2020)

ISSN: 1308-2264